



**HAL**  
open science

# Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975)

Gabriel Perugini

► **To cite this version:**

Gabriel Perugini. Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975). Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III; Instituto de estudos brasileiros (São Paulo, Brésil), 2015. Français. NNT : 2015LIL30036 . tel-01272568

**HAL Id: tel-01272568**

**<https://theses.hal.science/tel-01272568v1>**

Submitted on 11 Feb 2016

**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 Charles de Gaulle - Lille 3**  
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société  
U.F.R. Humanités - Département de Lettres Modernes  
Alithila - Laboratoire Analyse Littéraire et Histoire de la Langue

**Universidade de São Paulo**  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Modernas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Thèse pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université Charles de Gaulle - Lille 3  
Langue et Littérature françaises  
Docteur de l'Universidade de São Paulo  
Estudos Literários em Francês

*Présentée et soutenue publiquement par*  
**Gabriel Pascoal Domingos Perugini**  
*le vendredi 11 décembre 2015*

**Déconstruction et reconstruction  
chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet :  
contribution du Nouveau Roman à l'imaginaire social  
des Trente Glorieuses (1946-1975)**

*Sous la direction de*  
**Madame la Professeure Nelly Wolf-Kohn**  
**Madame la Professeure Claudia Consuelo Amigo Pino**

*Membres du jury :*

M<sup>me</sup> Nelly Wolf-Kohn, Professeure à l'Université Charles de Gaulle Lille 3  
M<sup>me</sup> Claudia Consuelo Amigo Pino, Professeure à l'Université de São Paulo  
M<sup>me</sup> Márcia Arbex, Professeure à l'Université Fédérale de Minas Gerais (rapporteur)  
M. Sjef Houppermans, Professeur à l'Université de Leyden (rapporteur)  
M. Dominique Rabaté, Professeur à l'Université Paris 7 (président du jury)



*À Eurides et Penelope.*



# Remerciements

Avec toute ma gratitude à...

Nelly Wolf, pour la confiance, le respect, la bienveillance et l'incalculable apport intellectuel à ma formation de chercheur. Je ne me serais pas lancé dans l'aventure du doctorat — et surtout je ne serais pas parvenu au terme de cette aventure — sans son encouragement et son soutien.

Claudia Pino, qui a accepté de co-diriger cette thèse, en me faisant découvrir de nouveaux horizons dans les études littéraires. Ma reconnaissance s'étend également à l'ensemble du groupe de recherche *Criação & Crítica* à qui je remercie pour les nombreuses remarques sur mon travail.

Sébastien Pollet et Jennifer Morvan, pour l'amitié, l'hospitalité et l'infinie générosité. Encore un grand merci à Seb pour la dernière relecture de cette thèse.

Magda Bisinger, Jörn Bisinger et famille, pour le chaleureux accueil à São Paulo.

Herio Saboga, qui compte parmi ses nombreux talents celui de typographe et qui m'a poussé à faire la folie d'écrire cette thèse en  $\LaTeX$ .

Laura Brandini, pour les très utiles informations sur les accords de cotutelle à l'USP.

Tout le personnel administratif de l'Université Lille 3 et de l'Universidade de São Paulo, notamment : Anne-Marie De Craene et Sabrina Abed, de l'École Doctorale SHS ; Stéphanie Debrant et Laetitia Ceugnart, du laboratoire Alithila ; ainsi que Cathy Maurer, des Relations Internationales de Lille 3, et Regina Celi Sant'Ana, de la FFLCH, pour les démarches concernant la convention de cotutelle.

Paul Cary, Ana de Melo, Marco Capelini, pour l'amitié et les nombreux coups de main à des moments divers au long de ce travail.

Antonio Rocha et Heloisa Pires Ferreira, pour les encouragements permanents.

Ana Paula Paschoal, qui m'a fraternellement dépanné à chaque fois qu'il fallait livrer des documents ou faire des réunions à Paris.

Marcus Perugini, pour la relecture de l'*abstract*.

Jussara Pascoal, pour l'indispensable soutien tout au long de mes études en France.

Penelope, qui s'est comporté bien sagement lorsque son papa avait les dernières pages de sa thèse à écrire.

Vera, pour avoir partagé avec moi cinq années de projet de doctorat, et surtout pour partager avec moi un projet de vie.



# Liste des abréviations

Pour les citations des romans de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet qui composent notre corpus primaire, nous utiliserons entre parenthèses, avec l'indication de la page où se trouve le passage, les abréviations suivantes :

## Romans de Michel Butor

PM : *Passage de Milan*. Paris : Minuit, 1954.

ET : *L'Emploi du temps*. Paris : Minuit, 1956.

M : *La Modification*. Paris : Minuit, 1957.

D : *Degrés*. Paris : Gallimard, 1960.

## Romans d'Alain Robbe-Grillet

G : *Les Gommages*. Paris : Minuit, 1953.

V : *Le Voyeur*. Paris : Minuit, 1955.

J : *La Jalousie*. Paris : Minuit, 1957.

DL : *Dans le labyrinthe*. Paris : Minuit, 1959.

MRV : *La Maison de rendez-vous*. Paris : Minuit, 1965.

PRNY : *Projet pour une révolution à New York*. Paris : Minuit, 1970.



*« L'agraphie terminale de Rimbaud ou de certains surréalistes — tombés par là même dans l'oubli —, ce sabordage bouleversant de la Littérature, enseigne que, pour certains écrivains, le langage, première et dernière issue du mythe littéraire, recompose finalement ce qu'il prétendait fuir, qu'il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire, et que tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet. »*

Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture.*



# Introduction générale



Le Nouveau Roman est passé à la postérité littéraire française comme l'un des exemples majeurs d'un moment de repli de la littérature sur elle-même. L'écllosion de la mouvance, encore hésitante, dans les années 1950 est attachée à des actes de *négation* à l'intérieur du champ littéraire, notamment vis-à-vis du fantôme du « roman traditionnel »<sup>1</sup>. Nathalie Sarraute parle de l'avènement d'une « ère du soupçon » à l'égard de la représentation psychologique du personnage et des codes mimétiques réalistes<sup>2</sup> ; Michel Butor constate l'échec des techniques traditionnelles du récit pour rendre compte de l'instabilité du monde contemporain et des nouvelles sensibilités du temps, de l'espace, de la circulation d'images et discours<sup>3</sup> ; Alain Robbe-Grillet, lui, dresse la liste des « notions périmées », c'est-à-dire, des constituants du roman dont il faut désormais rejeter les modèles : le personnage, l'histoire, l'engagement, l'opposition entre la forme et le contenu<sup>4</sup>. Selon N. Wolf, cette description négative est liée à l'hétérogénéité et à l'imprécision qui entourent le Nouveau Roman à ses débuts : à ce moment-là, ce qui unit les écrivains, c'est une attitude commune de rejet d'une certaine norme de roman, même si les idées qu'on se fait de cette norme, et donc de ce qu'il faut refuser, ne sont pas identiques d'un auteur à l'autre<sup>5</sup>. Il se trouve que, encore de nos jours, la définition du Nouveau Roman ne peut se passer de cette idée de *négation* à l'intérieur du champ littéraire. Le *Dictionnaire du littéraire* nous dit ceci : « les enjeux essentiels » de l'entreprise néo-romanesque résident dans « la contestation des catégories romanesques traditionnelles : le personnage, l'intrigue, la description... »<sup>6</sup>. D'après l'*Encyclopædia Universalis*, l'expression « Nouveau Roman » regroupe des œuvres écrites à partir des années 1950 ayant en commun « un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue — qui garantissait la cohérence du récit — et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité »<sup>7</sup>. R.-M. Allemand dans son œuvre de synthèse sur le Nouveau Roman compte parmi les points de convergence des écrivains une série de traits négatifs : l'éclatement de l'anthropomorphisme, le refus du réalisme dit traditionnel, la ruine de l'histoire et le

<sup>1</sup>Cf. Franz Johansson, « Situation du Nouveau Roman », in : *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Les Gommès, La Jalousie, sous la dir. de Franz Johansson, Paris : PUF/CNED, 2010, p. 20-22.

<sup>2</sup>Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard, 1956.

<sup>3</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », in : *Essais sur le Roman*, Paris : Gallimard, 1964, p. 10.

<sup>4</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, 1963.

<sup>5</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève : Droz, 1995.

<sup>6</sup>Damien Grawez, « Nouveau Roman », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris : PUF, 2002, p. 521.

<sup>7</sup>Pierre-Louis Rey, « Roman — Le nouveau roman », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

labyrinthe du sens, la mort du personnage, la perte du sujet narratif, la décomposition du temps<sup>8</sup>.

Le repli du littéraire incarné par le Nouveau Roman tient également à son adhésion à une attitude *formaliste* et, pendant un certain moment, *autoréférentielle*. La sentence de Jean Ricardou, si souvent — et même trop souvent — citée, reste tout de même la meilleure formulation de ce parti pris de la forme : pour le nouveau romancier le roman est devenu « l'aventure d'une écriture »<sup>9</sup>. On sent bien le lien avec la Nouvelle Critique structuraliste<sup>10</sup>. Au fil des années, le Nouveau Roman se voit de plus en plus directement mêlé à la mise en œuvre d'une littérature intransitive, basée sur l'idée que le texte romanesque ne parle plus du monde mais du propre texte, de sa structure, de ses procédés techniques, de son mouvement interne. On prétend même nier la *mimésis* tout court, en faisant de la forme une fin en soi ; le texte peut s'ouvrir tout au plus à un intertexte, par un jeu de reprises, d'allusions et de citations ; la référentialité par rapport au hors-texte n'est qu'une illusion à chasser<sup>11</sup>. Robbe-Grillet l'affirme : « C'était déjà la vieille ambition de Flaubert : bâtir quelque chose à partir de rien, qui tienne debout tout seul sans avoir à s'appuyer sur quoi que ce soit d'extérieur à l'œuvre ; c'est aujourd'hui l'ambition de tout le roman. »<sup>12</sup> Sans en venir à des assertions aussi radicales, Michel Butor — qui sur ce point est dans une position excentrée par rapport au Nouveau Roman — n'accorde pas moins une place privilégiée à la dimension formelle du roman : « il est évident que la forme étant un principe de choix [...], des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles, et ceci, naturellement, d'autant plus que leur cohérence interne sera plus affirmée par rapport aux autres formes, d'autant plus qu'elles seront plus rigoureuses »<sup>13</sup>.

Un troisième aspect de ce repli du littéraire : le Nouveau Roman participe activement à cette tendance moderne à faire brouiller les limites traditionnellement établies entre l'écrivain et le critique, entre la création et l'exégèse, entre le texte et le commentaire du texte. Encore ici le lien avec la Nouvelle Critique est sensible. Barthes fait noter, par exemple, dans *Critique et Vérité* que depuis Mallarmé un remaniement important du classement des langages est en cours : « ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture »<sup>14</sup>. Voilà que « les écrivains font eux-mêmes de la critique »<sup>15</sup>, alors que « le critique devient à son tour écrivain »<sup>16</sup>. Cette idée est exprimée aussi chez G. Genette : « La distinction significative n'est pas entre une littérature cri-

<sup>8</sup>Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris : Ellipses, 1996.

<sup>9</sup>Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris : Seuil, 1967, p. 111.

<sup>10</sup>L'histoire du Nouveau Roman est en fait inséparable de celle de la Nouvelle Critique. À ce sujet, voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.* ; on consultera également Christian Milat, « Barthes et Robbe-Grillet : convergences théoriques et influences scripturales », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, Ottawa/Paris : Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 401–414.

<sup>11</sup>Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris : Seuil, 1998.

<sup>12</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>13</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 10.

<sup>14</sup>Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris : Seuil, 1999, p. 49.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 50.

tique et une littérature “créatrice”, mais entre deux fonctions de l’écriture qui s’opposent aussi bien à l’intérieur d’un même “genre” littéraire »<sup>17</sup>. Le nouveau romancier est à l’aise dans ce jeu, en adoptant sans peine le double ou le triple rôle de l’écrivain, du critique et du théoricien<sup>18</sup> et en devenant au besoin le commentateur de lui-même. En témoignent les œuvres de Nathalie Sarraute et de Jean Ricardou, mais aussi celles de Michel Butor et d’Alain Robbe-Grillet. Chez Butor, l’œuvre critique rivalise avec, et même dépasse<sup>19</sup>, l’œuvre romanesque. Lorsque *Tel Quel* lui demande s’il y a pour lui une différence de nature entre ses ouvrages créateurs et ses travaux critiques et théoriques, Butor répond ceci : « J’éprouve de moins en moins cette différence. »<sup>20</sup> Robbe-Grillet a une œuvre critique et théorique moins prolifique mais qui dans les années 1950-1960 exerce un impact considérable auprès du grand public, grâce notamment à ses articles parus dans *L’Express*, le *Nouvel Observateur* et le *Figaro littéraire*. Ceux-ci seront rassemblés, avec ses textes pour la  *NRF* , *Critique*, *Tel Quel*, dans le recueil *Pour un nouveau roman*, largement perçu comme un manifeste du Nouveau Roman<sup>21</sup>. En effet, l’aisance avec laquelle Robbe-Grillet passe du roman à l’essai, n’hésitant pas à conférer à ses écrits un registre combatif, a été décisive pour la consolidation du Nouveau Roman dans le champ littéraire<sup>22</sup>. Témoignent aussi de cette vocation à faire fusionner l’écrivain, le critique et le théoricien, les divers colloques consacrés aux nouveaux romanciers, notamment à Cerisy-la-Salle dans les années 1970, auxquels les auteurs eux-mêmes participent activement.

Réaction aux normes esthétiques du champ littéraire, formalisme et autoréférentialité, rapprochement entre le texte et le commentaire du texte. Le Nouveau Roman est représentatif d’une clôture non seulement du littéraire mais aussi des pratiques linguistiques, qui se convertissent en pratiques métalinguistiques, le texte renvoyant au propre texte dans une circularité indéfinie.

Pourtant, cette position esthétique, les nouveaux romanciers la revendiquent au nom d’un *nouveau réalisme*. Nathalie Sarraute argumente que les termes « réaliste » et « formaliste » devraient désigner des attitudes inverses de celles qu’ils désignent couramment : pour elle, l’écrivain « réaliste » serait en fait celui qui s’attache à saisir la réalité sans se plier aux conventions esthétiques, aux formes préconçues, alors que l’écrivain « formaliste » serait celui qui soumet la réalité à des cadres formels préétablis, à un code de vraisemblance<sup>23</sup>. Michel Butor va dans le même sens lorsqu’il déclare que « l’invention formelle dans le roman, bien loin de s’opposer au réalisme comme l’imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d’un réalisme plus poussé. »<sup>24</sup> Et Robbe-Grillet

<sup>17</sup>Gérard Genette, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, p. 22.

<sup>18</sup>Parfois dans le cadre d’une carrière universitaire : Michel Butor enseigne en Suisse, Robbe-Grillet, aux États-Unis.

<sup>19</sup>Du moins en volume : quatre romans contre cinq recueils d’articles et quantité d’essais critiques et théoriques.

<sup>20</sup>Michel Butor, « Réponses à “Tel Quel” », in : *Essais sur le Roman*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>21</sup>Voir Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 137-143.

<sup>24</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 11.

fait noter que :

non seulement chacun voit dans le monde sa propre réalité, mais que le roman est justement ce qui la crée. L'écriture romanesque ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, le témoignage, ou la relation scientifique, elle *constitue* la réalité. Elle ne sait jamais ce qu'elle cherche, elle ignore ce qu'elle a à dire ; elle est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question.<sup>25</sup>

C'est cette invention du monde qui retiendra notre attention. Nous prétendons considérer les recherches formelles et discursives de l'esthétique néo-romanesque dans leur prise sur les faits, images et discours en circulation dans le hors-texte. Notre thèse se veut une lecture du Nouveau Roman sous la perspective, tout d'abord, d'une critique sociologique.

Pour ce faire, nous nous inspirerons notamment de la sociocritique des textes. Celle-ci est une perspective critique d'esprit interdisciplinaire, et « indisciplinaire »<sup>26</sup>, qui s'intéresse aux traits esthétiques, stylistiques et formels des œuvres littéraires<sup>27</sup> dans leur capacité de réverbération et d'invention à l'égard de la vie sociale<sup>28</sup>. La *sociocritique* n'est pas une *sociologie de la littérature* : ce qu'elle vise, c'est le statut de la socialité dans les textes, et non les conditions sociales d'ordre institutionnel de production des œuvres ou de positionnement des auteurs dans les champs sociaux<sup>29</sup>. Cela ne l'empêche pas de se référer à la sociologie de la littérature et des formes littéraires, ainsi qu'à l'analyse du discours, à l'histoire des idées ou à l'histoire culturelle, cependant la sociocritique entend montrer que « la socialité du texte est analysable dans ses procédures de mise en forme »<sup>30</sup>, ce qui veut dire qu'elle part, avant tout, du texte qu'on s'est donné pour objet de lecture<sup>31</sup>.

C'est en ce sens que P. V. Zima considère la sociocritique comme une « critique du discours »<sup>32</sup> : c'est au niveau linguistique que le texte littéraire interagit avec son contexte social. La sociocritique se penche sur les implications sociales et idéologiques des aspects lexical, syntaxique, sémantique et narratif du texte, c'est-à-dire son interaction dialogique et polémique avec les parlers et les discours en circulation dans une société.

C'est dans ce contexte à la fois social et linguistique que sont situés les textes polysémiques de la littérature, analysés comme des réactions dialogiques et polémiques à d'autres textes littéraires, idéologiques, religieux, scientifiques, etc. Cette production dialogique de la littérature, repérable dans ses structures polyphoniques et polysémiques, est complétée par sa réception hétérogène qui porte empreinte des conflits idéologiques [...].<sup>33</sup>

<sup>25</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>26</sup>Yann Hamel et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », in : *Spirale. Arts, lettres, sciences humaines*, 223, Dossier Pour la sociocritique : l'École de Montréal (nov. 2008), p. 15.

<sup>27</sup>Mais aussi non littéraires, peintures, films, etc.

<sup>28</sup>Yann Hamel et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>31</sup>Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique. L'École de Montréal », in : *Spirale. Arts, lettres, sciences humaines*, 223, Dossier Pour la sociocritique : l'École de Montréal (nov. 2008), p. 16.

<sup>32</sup>Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 01.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 01.

Ici c'est l'influence du dialogisme bakhtinien qui se fait entendre. Selon les termes de Zima, « l'univers de la fiction apparaît comme un processus *intertextuel* : comme une absorption, par le texte littéraire, de sociolectes et de discours oraux ou écrits, fictionnels, théoriques, politiques ou religieux »<sup>34</sup>. Autrement dit, la société comprend un ensemble de langages et de discours collectifs, le texte littéraire étant un des lieux privilégiés de leur production et confrontation, un espace où ils sont absorbés, transformés, parodiés, élaborés et réélaborés<sup>35</sup>.

Cela nous amène au problème de l'*imaginaire social*. La notion est issue de la sociologie, qui la définit comme l'« ensemble de représentations imaginaires propres à un groupe, à une communauté »<sup>36</sup>, c'est-à-dire, « des formes et des contenus imaginés s'inscrivant dans des expressions et des pratiques sociales »<sup>37</sup>. L'imaginaire social se compose ainsi des représentations — mythes, croyances, fantasmes, utopies — qui participent à la production d'une vision du monde, qui donnent une signification au monde, et qui dès lors orientent les actes pratiques des individus et des groupes. « Il s'agit d'un produit symbolique ou d'un processus symbolique qui entraîne des conséquences pratiques, éthiques ou morales. »<sup>38</sup>

P. Popovic développe la définition de l'imaginaire social dans la littérature dans les termes suivants :

Toute société entretient à ses propres égard et usage un rêve éveillé que ses membres font et entendent : qui s'y reconnaissent parfaitement ou imparfaitement, qu'ils le sentent entièrement leur ou qu'ils tentent de le modifier, il est l'horizon imaginaire de référence qui leur permet d'appréhender et d'évaluer la réalité sociale dans laquelle ils vivent. Au moins partiellement, les subjectivités se constituent par rapport à lui ; au moins partiellement, la légitimation des groupes, des prises de parole et des pratiques s'établissent par rapport à lui ; au moins partiellement, l'organisation de la société et sa structuration sont compatibles avec lui ; au moins partiellement, les façons dont une société se représente son passé, son présent et son devenir, les façons dont elle se compose une mémoire ne font sens que par lui. [...]

Ce rêve éveillé est ce que cette étude appelle l'imaginaire social. Son élaboration passe par les relations conceptuelles et les propositions suivantes : son lien avec le concept de représentation ; sa différence, mais sa liaison avec la réalité sociale ; sa polémique ; ses modes de sémiotisation.<sup>39</sup>

Cela implique que notre lecture sociologique doit nécessairement se faire en coordination avec des approches poétiques, pour ainsi dire, textualistes, décrivant les mécanismes de production du sens interne au texte, comme la sémiotique, la narratologie, les théories de la fiction. En effet, la lecture sociocritique doit être aussi un examen de la « mise en texte », « des types de narration, des ressources poétiques convoquées, des investissements

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 117.

<sup>36</sup>Pierre Ansart, « Imaginaire social », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<sup>37</sup>Pierre Ansart, « Imaginaire social », in : *Dictionnaire de sociologie*, sous la dir. d'André Akoun et Pierre Ansart, Paris : Le Robert/Seuil, 1999, p. 270.

<sup>38</sup>*Idem*, « Imaginaire social », *op. cit.*

<sup>39</sup>Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 23-24.

ou désinvestissements génériques, des faveurs rhétoriques, en peu de mots : de tout ce qui contribue à créer une forme-sens »<sup>40</sup>. Cette prescription est à plus forte raison nécessaire pour analyser les textes de type, pour ainsi dire, avant-gardiste comme les œuvres néo-romanesques, qui mettent les questions formelles au premier plan. Nous citons Zima :

Toute sociologie du Nouveau Roman, toute analyse sociologique d'un roman de Robbe-Grillet ou de Butor doit tenir compte de ces problèmes sémantiques et narratologiques posés par les romanciers eux-mêmes. Dans le passé, la sociologie de la littérature a trop souvent sauté le palier linguistique pour établir des rapports directs entre les objets et les personnages de l'univers romanesque et « la réalité » (identifiée à une certaine *interprétation* sociologique de la réalité). [...]

Or le texte romanesque ou dramatique [...] ne *représente* pas une évolution sociale : il naît dans une situation à la fois sociale et linguistique en exprimant des problèmes sociaux ou des contradictions sociales au niveau du langage. C'est à juste titre, me semble-t-il, que Jacques Leenhardt analyse la structure sémantique de *La Jalousie* avant d'aborder l'interprétation sociologique proprement dite.<sup>41</sup>

En d'autres termes, notre analyse portera aussi sur les problèmes de la fiction, de la narration et du langage littéraire, quoique dans un horizon de dépassement des clôtures et des schémas strictement formalistes.

Mais cela implique aussi que notre travail sera ouvert à l'interdisciplinarité, et que nous n'hésiterons pas à proposer des dialogues avec la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, l'histoire. Nous procéderons donc à une lecture plurielle, appuyée sur cet autre postulat de la sociocritique qui veut que l'œuvre étudiée n'a pas « de "contexte" donné ou construit d'avance »<sup>42</sup>. La littérature n'est pas le reflet mécanique d'un contexte socioculturel qui la précède et qui lui est extérieur, elle *se confond avec* ce contexte même, ou si l'on veut elle en fait partie, elle y est imbriquée, elle participe activement à sa construction, dans un rapport d'absolue interaction. Car on sait au moins depuis Bakhtine qu'il n'est pas possible de concevoir les œuvres littéraires, et a fortiori les œuvres romanesques, en dehors de leurs actions et réactions vis-à-vis de l'entrelacs de signes, de sons et d'images qui gravitent dans l'orbite sociale<sup>43</sup>. Les œuvres littéraires « récupèrent toute une série de représentations, de fragments de vision du monde, de manières de peindre, de photographier, de dire, de penser, de raconter, d'enchanter, de désenchanter ou de voir qui circulent dans l'imaginaire social alentour »<sup>44</sup>. En bref, la littérature se déploie dans le continuum de l'imaginaire social ; l'imaginaire social est empreint de littérarité — ou de dimensions narrative, poétique, dramatique, iconique<sup>45</sup> ; le réel et l'imaginaire s'avèrent être dans un rapport d'interaction, où les causes et les conséquences sont interchangeables<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>41</sup> Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>42</sup> Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique. L'École de Montréal », *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

<sup>44</sup> Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 25.

Ainsi, sans vouloir poser une quelconque antériorité de l'histoire sur la littérature, mais en les envisageant plutôt comme intégrées à un même mouvement d'ensemble<sup>47</sup>, il nous paraît important de situer l'expérience néo-romanesque par rapport aux événements sensibles des Trente Glorieuses<sup>48</sup>. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la France est une nation mal réconciliée avec les traumatismes de son passé récent, la débâcle de 1939 et la compromission avec les atrocités nazies. À cela s'ajoutent les crises provoquées par les vagues indépendantistes de décolonisation, dont l'événement emblématique est la Guerre d'Algérie (1954-1962). Dans un monde désormais polarisé diplomatiquement par l'émergence de deux nouvelles puissances globales, les USA et l'URSS, et où le continent européen en reconstruction assiste impuissant, malgré des interventions militaires brutales, à l'écroulement de son empire colonial, la France se voit obligée de réévaluer son rôle à l'échelle planétaire.

Parallèlement au théâtre de la grande histoire, on assiste à l'avènement d'une période de bonheur dans la sphère privée individuelle. Les Trente Glorieuses constituent une époque de croissance économique et de prospérité matérielle, grâce à laquelle le pays sort d'une situation de délabrement et pénurie pour se convertir définitivement en une société de consommation au sens plein du terme. Une large frange de la société s'accommode de l'élévation du niveau de vie moyen et du confort individuel qu'il apporte, avec les promesses d'un avenir de progrès économique et technologique illimités. Mais cela n'est pas sans entraîner des transformations de taille dans les modes de vie au quotidien : la reconnaissance des droits individuels et civiques des femmes, la résorption progressive des classes populaires dans une classe moyenne amorphe, les vagues d'immigration, l'avènement d'une nouvelle scène médiatique télévisuelle satellitaire, l'influence culturelle de l'*american way of life*, ce sont quelques faits qui appellent les Français à redéfinir leur visage identitaire.

Les Trente Glorieuses se trouvent donc prises dans la tension entre, d'une part, les troubles collectifs à propos du passé récent et des déchirements contemporains, et d'autre part, les promesses de bonheur individuel de la nouvelle modernité économique. En ce sens, elles apparaissent comme une époque qui produit un oubli, un silence, un vide, tout en se projetant dans un mouvement de fuite vers l'avenir. On essaiera de voir que les formes, discours et représentations mis en jeu par le Nouveau Roman sont en dialogue et en conflit avec ces angoisses et aspirations.

Le fil rouge de notre parcours sera donné par les idées complémentaires de *déconstruction* et *reconstruction*.

La situation du Nouveau Roman n'est pas non plus séparable du panorama des avant-gardes intellectuelles et esthétiques de l'Occident au long du XX<sup>e</sup> siècle, marquées par

<sup>47</sup>Pedro Dolabela Chagas, « A grande retenção : A modificação na década de 1950 », in : *Universo Butor*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Márcia Arbex, Belo Horizonte : C/ Arte, 2012, p. 183.

<sup>48</sup>Sur le panorama qui suit, cf. Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, Paris : Fayard, 1979, Jean-Pierre Rioux, *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958) 1. L'Ardeur et la nécessité 1944-1952*, Paris : Seuil, 1983, Jean-Pierre Rioux, *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958) 2. L'Expansion et l'impuissance 1952-1958*, Paris : Seuil, 1983, Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, trad. par Sylvie Durastanti, Paris : Flammarion, 2006.

l'écroulement progressif des dogmes religieux et des idéologies totalisantes. Les découvertes de la physique moderne mettent à l'épreuve les certitudes d'un discours scientifique positiviste<sup>49</sup> ; les travaux de Freud portent atteinte au *moi* cartésien garant de sa vérité et de celle des objets extérieurs ; la phénoménologie aboutit au constat d'un monde qui se présente à la conscience par le flux infini de ses perspectives dans une relation d'« intentionnalité »<sup>50</sup>. Le siècle est au désenchantement idéologique et au questionnement sur le sens du monde, non sans réactions angoissées et violentes. À cela, on peut ajouter l'avènement du structuralisme sur la scène intellectuelle française et son influence décisive pour l'autonomisation des sciences du langage, de l'homme et des disciplines littéraires. Sur le plan esthétique, dès le début du siècle, les avant-gardes européennes procèdent à une remise en question des sens et des modèles de représentation. L'art, par exemple, se détache peu à peu de l'ordre référentiel figuratif, la décomposition effectuée par la peinture moderne en étant un exemple emblématique. Pour ce qui est de la littérature française, un processus d'autonomisation du champ littéraire<sup>51</sup> est en cours rythmé par la mise en évidence graduelle de l'opacité du langage comme interface entre la conscience et le monde<sup>52</sup>, mais aussi comme moyen de prise de position historique<sup>53</sup>. Du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, on passe d'un moment de triomphe du roman à une démarche de crise du sens, de la représentation et de la structure narrative.

Le Nouveau Roman naît dans ce mouvement. En déstabilisant les modèles de représentation mimétique romanesque, l'ordre d'agencement des structures narratives, la cohérence logique du cadre spatio-temporel et de l'intrigue, l'épaisseur des personnages et des objets, la poétique néo-romanesque peut être considérée comme un geste de *déconstruction*. C'est-à-dire que le refus d'un certain nombre de codes formels, une des attitudes qui sont au cœur du Nouveau Roman, n'est pas un simple abandon indifférent : il englobe un acte de décomposition, ou de dénaturalisation, de ces formes ; il veut exhiber au grand jour leur aspect technique, conventionnel, artificiel ; en les rejetant, il entend démasquer leur fonctionnement afin de déjouer leurs effets — en l'occurrence l'illusion mimétique réaliste. En déconstruisant les formes, ce qu'on vise c'est aussi la déconstruction des significations qu'elles engendrent : représentations, discours, images, clichés, stéréotypes, mythes, styles et phraséologies. La déconstruction est liée à un geste de déconditionnement et de démystification.

---

<sup>49</sup>Sur le rôle qu'a pu jouer la science moderne sur l'esprit d'un écrivain de formation scientifique tel Robbe-Grillet, cf. Roch C. Smith, « L'Imaginaire scientifique chez Bachelard et chez Robbe-Grillet », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 353-364, ainsi que Roger-Michel Allemand, « Le temps de l'effacement », in : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, hors-série n° 6, Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* et *La Jalousie* (sept. 2010), sous la dir. d'Yves Baudelle, p. 05-19. Voir aussi Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris : Seuil/France Culture, 2005, p. 25-26 et p. 45-46. Sur l'intérêt de Michel Butor Butor, sur l'actualité scientifique, cf. René Marill Albérès, *Michel Butor*, Paris : Éditions Universitaires, 1964.

<sup>50</sup>Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris : PUF, 2004.

<sup>51</sup>Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998.

<sup>52</sup>Gilles Philippe et Julien Piat, éd., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris : Fayard, 2009.

<sup>53</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, 1972.

On se demande pourtant s'il est possible qu'une déconstruction n'entraîne pas dans son sillage, et dans le même mouvement, une reconstruction. En effet, on voit mal comment la volonté de déconstruire pourrait se limiter uniquement à son étape négative, sans donner lieu, ou du moins ouvrir une voie, à l'avènement et à l'établissement de nouvelles formes et significations. C'est que toute négation est une « affirmation du second degré : elle affirme quelque chose d'une affirmation qui, elle, affirme quelque chose d'un objet »<sup>54</sup>. Car la négation présuppose l'existence d'une affirmation précédente, qu'elle vient réfuter. Donc, elle vise non exactement l'objet mais un interlocuteur, qu'elle avertit d'une erreur et à qui elle en demande de corriger son jugement. « Dès qu'on nie, on fait la leçon aux autres ou on se la fait à soi-même »<sup>55</sup>. La négation exerce une fonction pédagogique et sociale ; elle n'a de sens que dans un espace dialogique de débat. Sous les apparences d'un désordre, il y a donc l'embryon d'un nouvel ordre ; la négation de certains codes esthétiques et horizons d'attente du lecteur reste pourtant une affirmation positive par rapport à la création romanesque ; et à force de vouloir nier les interprétations du monde, on finit par produire soi-même une interprétation du monde. La déconstruction néo-romanesque est aussi une reconstruction, et voilà le Nouveau Roman lui aussi reproducteur de modèles de formes et significations : des représentations, discours, images, clichés, stéréotypes, mythes, styles et phraséologies.

Barthes n'était que trop conscient de ce phénomène. Dès *Le Degré zéro de l'écriture*, il souligne, dans un passage sur l'écriture blanche, que « les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini »<sup>56</sup>. Les nouveaux romanciers eux-mêmes n'étaient pas innocents à cet égard. Robbe-Grillet déclare que « dès que le Nouveau Roman commencera à servir à quelque chose, que ce soit à l'analyse psychologique, au roman catholique ou au réalisme socialiste, ce sera le signal pour les inventeurs qu'un Nouveau Nouveau Roman demande à voir le jour, dont on ne saurait pas encore à quoi il pourrait servir — sinon à la littérature. »<sup>57</sup> Sur la persistance des mythes et représentations incrustés dans les récits, littéraires ou non, en circulation dans la société, Butor affirme ceci : « Chassez l'imaginaire, il revient au galop. Le seul moyen de dire la vérité, d'aller à la recherche de la vérité, c'est de confronter inlassablement, méthodiquement, ce que nous racontons d'habitude avec ce que nous voyons, entendons, avec les informations que nous recevons, c'est donc de “travailler” sur le récit. »<sup>58</sup>

Ainsi, lorsque toute déconstruction amène à une reconstruction, la solution pour échapper à une possible récupération normative n'est autre que de placer son travail esthétique dans l'horizon utopique d'un mouvement perpétuel de déconstruction et reconstruction. La démarche à laquelle aspire le Nouveau Roman devient pour ainsi dire celle d'un renouvel-

<sup>54</sup>Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, in : *Œuvres*, Paris : PUF, 1907, p. 738.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 739.

<sup>56</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>57</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>58</sup>Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », in : *Essais sur le Roman*, *op. cit.*, p. 111.

lement indéfini des formes et des significations, avec toutes les tensions et contradictions que cela comporte. L'utopie néo-romanesque est celle d'un monde en suspens, se dérochant aux figement des formes et significations, au sens éternellement hésitant, indécidable.

Et ce d'autant plus que le mot « reconstruction » est un signe sensible dans les Trente Glorieuses. En France et en Europe, les ravages laissés par la Seconde Guerre imposent l'exigence de rebâtir le monde à l'ombre du souvenir traumatisant des expériences totalitaires.

L'Europe était en ruine, vraiment en ruine. Quand on prenait le train depuis Strasbourg jusqu'à Varsovie, on ne traversait que des ruines. [...] Cette destruction des bâtiments, c'était plus que cela. La vieille Europe était en ruine, et son idéologie aussi. On avait l'impression que la pensée occidentale était tout autant dévastée que les villes. Au lieu de pleurer sur ses décombres, je crois qu'on a ressenti au contraire une très grande euphorie. Le monde était à faire.<sup>59</sup>

Chez Robbe-Grillet, ce sentiment est extériorisé par l'idée d'une écriture faite et refaite sans cesse à partir des ruines et aboutissant aux ruines : « L'écrivain ne représente plus, il crée. Il construit un monde, et il le fait dans une perpétuelle mouvance : car le monde ne sera pas construit à la fin du livre, ce serait trop simple, mais sera toujours à reconstruire, à refaire. »<sup>60</sup>

C'est en essayant de tenir compte de ces gestes et tensions entre la déconstruction et la reconstruction que nous analyserons la contribution du Nouveau Roman à l'imaginaire social des Trente Glorieuses.

Jusqu'à présent nous avons sans doute donné l'impression de parler du Nouveau Roman comme si son existence allait de soi. Il faut remettre cela au point. Le Nouveau Roman n'est ni un mouvement coordonné ni une école littéraire, mais plutôt une mouvance ou une « nébuleuse » d'écrivains<sup>61</sup>. L'appellation apparaît pour la première fois sous la plume d'Émile Henriot dans un article pour *Le Monde* du 22 mai 1957, dans lequel le critique porte d'ailleurs un jugement assez sévère sur *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute. L'expression s'est imposée par la suite, surtout au début des années 1960, pour désigner de manière imprécise dans le champ littéraire un ensemble d'écrivains qui cherchaient à renouveler les formes romanesques. Toutefois, les termes de ce « renouvellement », nous l'avons fait remarquer, restaient hésitants. Tout comme les noms qu'il fallait inclure dans le groupement. À ce titre, on a volontiers fait l'amalgame entre le Nouveau Roman et les éditions de Minuit ; en effet, dans les années 1950-60, les écrivains associés à la mouvance ont tous fait paraître des ouvrages rue Bernard-Palissy, ne serait-ce qu'à un moment ou autre ; la photo devant le siège de Minuit prise par Mario Dondero le 16 octobre 1959 pour le magazine italien *L'Espresso* renforce cette identification, même si tous les nouveaux romanciers n'y figurent pas. Les listes ont beaucoup varié au fil des années, bien que les critères ne soient pas forcément plus rigoureux de l'une à l'autre ; des

<sup>59</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>61</sup> Voir par exemple Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*

auteurs comme Claude Mauriac, Jean Cayrol, Kateb Yacine ou Le Clézio se sont fait, à des moments différents, associer à la mouvance ; les noms qui semblent pourtant retenus de façon durable par la critique sont ceux de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Claude Ollier et Jean Ricardou. L'identification du Nouveau Roman se déroule dans un processus lent et hasardeux. N. Wolf rappelle que pendant plus de 10 ans on écrivait, lisait et commentait le Nouveau Roman sans savoir que c'était du Nouveau Roman<sup>62</sup>. Quel que soit le groupement, la définition et l'époque considérés, le Nouveau Roman n'échappe pas à une part considérable d'hétérogénéité et d'indétermination : ce n'est que par des effets rétroactifs que les auteurs ont pu être perçus comme occupant une position similaire dans le champ littéraire et que leurs œuvres ont pu être considérées comme faisant partie d'un parcours cohérent<sup>63</sup>.

Mais en fin de compte, le Nouveau Roman existe-t-il ? À cette question il faut peut-être répondre à la fois oui et non.

Le Nouveau Roman possède une existence effective — et qui définit donc une position distinctive — dans le champ littéraire ; il existe dans la presse, dans les manuels d'histoire littéraire, dans les études qui lui sont consacrées, dans l'imaginaire des écrivains, des critiques et du public en général. Il s'agit d'une consécration qui passe, en plus *des romans*, par une série de métadiscours critiques et médiatiques *sur les romans* : commentaires, colloques, entretiens, débats littéraires, essais manifestaires, etc.<sup>64</sup> Il s'agit tout de même d'une existence qui produit des effets réels, et les œuvres de chacun des écrivains concernées n'aurait pas été la même, et n'aurait pas eu la même projection, si leur trajectoire n'avait pas été mêlée, ne serait-ce qu'à un moment donné, au Nouveau Roman.

En revanche, cette existence est moins évidente lorsqu'on considère les romans mêmes. En effet, ceux-ci sont tous issus de projets individuels sans coordination commune. Les points de convergence esthétique existent, certes — et c'est là, bien entendu, l'un des présupposés de notre travail —, mais il faut bien reconnaître que les divergences sont aussi nombreuses, et que toute étude sur le Nouveau Roman doit être consciente de cette part d'irréductible hétérogénéité. Nous sommes d'accord avec ceux qui affirment que pour une analyse des œuvres, il est plus raisonnable, si ce n'est plus honnête, de les considérer d'abord comme des travaux pour ainsi dire « individuels » — dans la mesure où l'on peut parler de l'œuvre d'un auteur plutôt que d'une école — pour ensuite les faire éventuellement dialoguer dans des cadres plus ou moins vastes. Il nous semble d'ailleurs que c'est le parti pris de la plupart des commentateurs des nouveaux romanciers.

Pour notre part, nous prendrons les œuvres de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet pour des projets poétiques individuels, mais tout en considérant qu'il y a des communications à la fois explicites et souterraines entre eux, si bien que leurs rapports dialogiques avec l'imaginaire social des Trente Glorieuses comporte sans doute des réactions à des

<sup>62</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 15.

<sup>63</sup>*Ibid.*

<sup>64</sup>Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, op. cit., p. 09-10.

inquiétudes similaires, et qui passent au moins en partie par les effets médiateurs du label « Nouveau Roman ». Nous tenterons ainsi de prendre en compte les particularités de chaque écrivain, tout en insérant certains problèmes dans le contexte du Nouveau Roman, en étendant éventuellement le dialogue à d'autres auteurs de la mouvance.

Le fait que nous avons choisi de travailler sur Michel Butor et Alain Robbe-Grillet tient compte de ce cadre d'abordage. Bien sûr, le choix de traiter tel ou tel auteur au lieu d'un autre est dans une grande mesure lié à des motivations subjectives et méconnues. Il n'en reste pas moins qu'à l'intérieur de la nébuleuse néo-romanesque Butor et Robbe-Grillet occupent des pôles opposés, ce qui ne fait que rehausser leurs éventuels rapports de convergence et de divergence. On ne peut penser au Nouveau Roman sans Robbe-Grillet, et on ne peut penser à Robbe-Grillet sans le Nouveau Roman. En revanche, le lien de Butor à la mouvance reste attaché à ses ouvrages romanesques, qui correspondent en fin de compte à une partie seulement de son œuvre, et pas la plus volumineuse. De plus, son « adhésion » à la mouvance n'a pas été des plus enthousiastes : Butor ne rompt pas de façon radicale avec la référentialité et ne nie pas purement et simplement la portée sociale de la littérature. Il reste plutôt dans les marges. Butor a une histoire dans la mouvance et il le reconnaît volontiers<sup>65</sup>, mais cette histoire a eu un début et une fin. Après 1960, il s'écarte du Nouveau Roman parce qu'il cesse d'écrire des romans mais aussi parce qu'il effectivement se désolidarise intellectuellement et poétiquement de la mouvance. Dans les années 1970, son absence au colloque de Cerisy-la-Salle consacré au Nouveau Roman — il y envoie un texte clairement en décalage avec le nouvel esprit de la mouvance — ne fait qu'officialiser ce divorce.

Cette asymétrie de la position de Michel Butor et Robbe-Grillet au sein du Nouveau Roman est doublée par une asymétrie au niveau de la détermination du corpus. Nous avons inclus dans notre analyse tous les textes romanesques publiés dans les Trente Glorieuses, soit de 1946 à 1975. Nous retiendrons donc, pour Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965) et *Projet pour une révolution à New York* (1970) ; pour Michel Butor, *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) et *Degrés* (1960). D'une part, six romans étalés sur une période de 17 ans, et qui constituent un échantillon partial de son œuvre romanesque ; d'autre part, quatre romans sur une période de six ans, et qui constitue la totalité d'une œuvre romanesque. Toutefois, notons que la majorité des productions se concentrent plutôt dans les années 1950 ; il est naturel que les analyses privilégient ce moment. Quant aux deux ouvrages de Robbe-Grillet qui font exception à cette situation chronologique, on ne manquera pas de signaler leurs particularités au besoin. En tout cas, on doit tenter d'établir notre panorama avec les moyens dont on dispose, et si les œuvres des deux écrivains ne se développent pas de manière absolument parallèle, cela est un fait qui doit tout simplement être pris en compte.

Notre étude commencera, dans sa première partie, par le problème de la représentation

---

<sup>65</sup>Voir Michel Butor, « Réponses à "Tel Quel" », *op. cit.*, p. 183.

de l'objet — un des thèmes majeurs du Nouveau Roman. Cela nous fournira l'occasion d'interroger le statut des univers fictionnels chez Butor et chez Robbe-Grillet, à travers une discussion sur la *mimèsis* romanesque. Cette partie sera axée principalement sur les aspects poétiques des textes qui constituent notre corpus, par un appel à la théorie de la fiction, à la narratologie, à la linguistique, à l'étude du mythe. Nous essaierons de montrer que la mise en scène des objets, au sens philosophique du terme, est liée à l'exhibition des tensions qui parcourent la représentation mimétique romanesque, mélange de réel et d'imaginaire oscillant entre trois domaines ontologiques : la réalité hors-texte, la fiction, le mythologique.

Nous consacrerons notre deuxième partie à la poétique du personnage romanesque et ses retombés sur l'élaboration d'une conception de l'identité personnelle. Nous analyserons quelques procédés employés pour déjouer l'illusion mimétique du personnage au niveau de sa désignation et de son attribution sémantique. Nous examinerons également comment, notamment sous l'influence de la phénoménologie, Butor et Robbe-Grillet tentent de renouveler le traitement de la vie intérieure du personnage. Nous essaierons enfin de considérer les actions du personnage par rapport à la configuration narrative du roman, afin de voir comment cela affecte les sens causal et téléologique de la vie du personnage, ou de son identité narrative.

Dans la troisième partie, après avoir situé le Nouveau Roman par rapport au problème de l'engagement littéraire, notamment tel que celui-ci se présente chez Jean-Paul Sartre, nous allons nous pencher sur la manière dont Robbe-Grillet et Butor investissent leurs univers fictionnels, mais aussi leur écriture, d'une dimension sociale et politique. C'est sans doute ici que les approches sociologiques se feront noter de façon plus nette. Nous essaierons de mettre les textes de nos deux écrivains en dialogue avec les thèmes, représentations, discours et langues en circulation dans les Trente Glorieuses mais aussi, dans certains cas, en les mettant en rapport avec un contexte sociohistorique et culturel un peu plus ample — par exemple, en reculant à l'entre-deux-guerres, la Seconde Guerre mondiale, le colonialisme, ou en avançant vers les phénomènes de mondialisation qui s'imposent quelques décennies plus tard. Nous allons d'abord analyser la manière dont Butor et Robbe-Grillet traitent et organisent les signes de l'identité collective. Par la suite, on tentera de saisir comment leurs œuvres font écho à certains bruits historiques du siècle. Notre dernier souci sera d'examiner les manifestations de la socialité dans les choix stylistiques des deux écrivains ainsi que dans la dramatisation des conflits sociolinguistiques dans la diégèse.



## Première partie

# Déconstruction et reconstruction de l'univers fictionnel



# Introduction

## Une critique de la représentation

### À l'intersection du poétique et de l'épistémologique

Lorsque dans les années 1950-60 quelques jeunes romanciers s'établissent peu à peu dans le champ littéraire français sous l'appellation « Nouveau Roman », leurs œuvres attirent l'attention surtout par l'importance accordée à la représentation des objets. Bien que les œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor, tout comme celles de Nathalie Sarraute, Claude Simon ou Robert Pinget, ne se limitent point à ce seul thème, il n'en reste pas moins que les objets acquièrent dans leurs romans un poids considérable et qu'ils donnent lieu à des modalités de représentation assez frappantes, chaque auteur ayant sur ce point ses spécificités. B. Dort est le premier critique à remarquer ce phénomène, dans son bref article sur *Les Gommages*, intitulé « Le temps des choses »<sup>1</sup>, mais c'est R. Barthes qui met la question de l'objet au centre des débats littéraires de l'époque, grâce à ses études consacrées aux *Gommages* et au *Voyeur*<sup>2</sup>. L'objet s'impose à l'esprit de la critique comme l'emblème d'une nouvelle génération d'écrivains — c'est ce qu'atteste la prolifération de termes comme « école du regard », « roman du temps des choses » ou « technique du cageot », entre autres, employés pour désigner les débuts de la mouvance néo-romanesque<sup>3</sup>. Ces étiquettes sont des généralisations, certes, mais loin d'être tout à fait injustifiées. S'il y a une contribution du Nouveau Roman à l'imaginaire social des Trente Glorieuses, elle commence, semble-t-il, par le problème de l'image de l'objet.

Dans quel sens emploie-t-on ici le terme « objet » ? D'abord au sens courant de « chose » solide, une et indépendante, maniable, généralement fabriquée et répondant à une destination<sup>4</sup>. Toutefois cette acception particulière dérive d'un sens plus général et fondamental. A. Moles rappelle que cette notion d'objet est déjà « liée à une sémiotique, puisque l'objet est manipulé conceptuellement à partir du nom qui sert à le désigner, ce qui correspond en général à l'idée de découpage, d'isolement et de mobilité de l'observé par rapport à un

---

<sup>1</sup>Paru dans les *Cahiers du Sud* en janvier 1954, et repris dans Emmanuelle Lambert, éd., *Dossier de Presse. Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*, Paris : IMEC, 2005, p. 99-109.

<sup>2</sup>Roland Barthes, « Littérature objective », in : *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 29-40, ainsi que Roland Barthes, « Littérature littérale », in : *Essais critiques, op. cit.*, p. 63-70, articles parus d'abord dans la revue *Critique* en 1954 et en 1955 respectivement.

<sup>3</sup>Voir Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup>Voir *Le Robert* et le *TLFi (Le Trésor de la langue française informatisé)*.

cadre, c'est-à-dire en fait aux universaux d'Aristote »<sup>5</sup>. Une telle idée d'objet est donc liée à un découpage culturel de l'environnement. Or, justement, cette idée restreinte d'objet se trouve problématisée par les nouveaux romanciers, notamment par Robbe-Grillet :

[...] si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire : tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres : ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, etc. Et, dans une acception plus large (objet, dit encore le dictionnaire : tout ce qui occupe l'esprit), seront encore objets le souvenir (par quoi je retourne aux objets passés), le projet (qui me transporte dans des objets futurs ; si je décide d'aller me baigner, je vois déjà la mer et la plage, dans ma tête) et toute forme d'imagination.<sup>6</sup>

Dans une étude sur le Nouveau Roman, il est nécessaire d'aller au-delà de la notion courante. En plus de l'acception usuelle de « chose », le terme « objet » doit être envisagé également dans son sens philosophique général, opposé à « sujet » : « ce qui est devant nous, ce que nous considérons, ce que nous avons en vue »<sup>7</sup>. Cette définition s'accorde encore avec l'étymologie, puisque « objet » vient du latin scolastique *objectum*, « ce qui est placé devant », d'où « chose qui affecte les sens » ; ce substantif est lui-même issu du verbe *objicere*, « jeter devant » ou « placer devant, exposer »<sup>8</sup>. Ce sens général peut se diviser à son tour selon qu'il est considéré dans une visée concrète ou dans une visée abstraite. Dans le premier cas, l'objet est « ce qui nous est présenté, dans la perception extérieure, avec un caractère fixe et stable, indépendant du point de vue, des désirs ou des opinions du sujet : “Objet empirique : objet matériel” »<sup>9</sup>. C'est ce que les dictionnaires de la langue française — et Robbe-Grillet — résument en désignant par objet « tout ce qui affecte le sens et spécialement la vue »<sup>10</sup>. Dans le second cas, l'objet se définit comme « ce qui est pensé, ou représenté, en tant qu'on le distingue de l'acte par lequel il est pensé »<sup>11</sup>. Les dictionnaires de la langue définissent cette acception comme ceci : « ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit »<sup>12</sup> ; « ce qui est pensé ou représenté par l'esprit, indépendamment de toute réalité lui correspondant et du sujet ou de l'acte par lequel il est pensé ou représenté »<sup>13</sup>. Sans rentrer ici dans la question de la nature des rapports sujet-objet, ni dans le problème du mode d'existence des objets, nous ferons remarquer que les idées de solidité, de découpage, d'unité, de maniement, d'ustensilité n'interviennent pas dans ces sens plus larges du terme. Donc, par « objet » nous nous référons à trois niveaux de manifestation de la réalité pour un sujet : le sens

<sup>5</sup>Abraham Moles, « Objet et communication », in : *Communications* 13 (1969), p. 01.

<sup>6</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 117.

<sup>7</sup>André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, 2010, p. 702.

<sup>8</sup>Voir *Le Robert* ainsi que le *Dictionnaire Latin Français* de Félix Gaffiot.

<sup>9</sup>André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op. cit., p. 702.

<sup>10</sup>Voir encore *Le Robert* ainsi que le *TLFi*.

<sup>11</sup>André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op. cit., p. 702. Lalande cite en exemple cet extrait de Schopenhauer : « Tout ce qui existe pour la connaissance et, par suite, le monde entier n'est rien qu'objet vis-à-vis d'un sujet, vision de celui qui voit, en un mot, représentation. »

<sup>12</sup>*Le Robert*.

<sup>13</sup>*TLFi*.

courant de « chose » ; le sens philosophique général concret de « monde matériel », ainsi que l'« espace » qu'il crée ; le sens philosophique général abstrait de représentation de ces choses et de ce monde matériel à l'entendement — tout cela en tenant compte du fait qu'évidemment nous parlons d'objets qui n'existent que dans un monde romanesque<sup>14</sup>.

Or, les œuvres de Butor et Robbe-Grillet indiquent que la question de la description ou de la représentation de l'objet dans le Nouveau Roman s'insère dans un cadre esthétique plus général, celui d'une problématique à la fois poétique et épistémologique concernant, d'une part, la *mimèsis* et la mise en intrigue romanesques, et d'autre part, la perception du monde par la conscience, des problèmes qui se prolongent en outre en des enjeux éthiques sur les sens et les représentations collectives<sup>15</sup>.

Dans les premiers romans de Robbe-Grillet l'objet s'exhibe aux yeux du narrateur dans sa qualité de pure surface matérielle, décrite dans ses moindres détails, souvent à l'aide d'un vocabulaire technique qui donne une vision géométrique du monde. R. Barthes a vu dans cet objet une simple présence « optique » dépouillée de sens, détachée de l'intériorité psychologique de la conscience, indifférente aux intentions humaines. Par une formule devenue célèbre, Barthes soutient alors que l'objet robbe-grillétien illustre l'« être-là » phénoménologique et existentialiste<sup>16</sup>, interprétation que le romancier lui-même reprendra à son compte<sup>17</sup>.

De son côté, B. Morrissette interprète l'objet robbe-grillétien comme un « support des passions de l'homme »<sup>18</sup>. En effet, si la description en surface enlève à l'objet tout possible symbolisme métaphysique, en revanche les doutes quant au degré de réalité des descriptions indiquent qu'il est tout de même investi d'une charge psychique. L'écrivain refuse l'analyse psychologique, mais non la psychologie, et cela, c'est le traitement phénoménologique de l'objet qui nous le dit. Cette lecture oblige d'ailleurs Barthes à rectifier son tir dans un nouvel article et à admettre que la récurrence des objets crée des liens analogiques et donc des associations signifiantes qui suggèrent l'existence d'une intrigue ou d'un ordre psychologique<sup>19</sup>. Au Robbe-Grillet n° 1, destructeur de sens, Barthes oppose alors un Robbe-Grillet n° 2, producteur de sens.

D'autres critiques interviennent dans le débat. O. Bernal dit que chez Robbe-Grillet l'objet possède une fonction constructive, puisqu'il « assemble le personnage » ; l'objet est dès lors « constitutif d'ontologie », d'une ontologie qui est non pas préexistante mais

<sup>14</sup>Ainsi, notre étude portera sur la représentation des choses maniables mais aussi sur celle de l'espace, de la topographie, des lieux et bâtiments urbains, des éléments de la nature, en bref de l'univers diégétique en tant que mise en fiction d'un environnement physique matériel.

<sup>15</sup>Selon B. Valette, le Nouveau Roman accomplit une révolution à la fois esthétique et épistémologique qui annonce aussi une révolution politique. Cf. Bernard Valette, « Robbe-Grillet : révolutions du Nouveau Roman », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 391-401.

<sup>16</sup>Voir Roland Barthes, « Littérature objective », *op. cit.*, et *idem*, « Littérature littérale », *op. cit.*

<sup>17</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*

<sup>18</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris : Minuit, 1963, p. 31.

<sup>19</sup>Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », in : *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 198-205, Cf. texte paru d'abord en préface au livre de B. Morrissette.

concomitante au récit ; selon elle, chez Robbe-Grillet, « l'objet est l'amorce de l'homme »<sup>20</sup>. De son côté, P. Sollers caractérise l'univers robbe-grillétien par une tension entre l'ordre de la perception et de la réalité perçue<sup>21</sup>. L. Goldmann, lui, considère l'objet comme élément de médiation des sentiments et actions des personnages, ce qui fait de l'univers fictionnel de Robbe-Grillet, par sa structure thématique, un tableau réaliste de la société industrielle moderne, caractérisée par le phénomène de la réification<sup>22</sup>.

Ces diverses interprétations se rejoignent dans le problème commun de l'objet comme porteur de sens, ou comme étant exposé à un mécanisme de signification sémiologique<sup>23</sup>. En d'autres termes, le débat concerne moins l'éventuel sens que l'objet prend dans le roman que, indirectement, le fait que l'objet soit — oui ou non, et comment — susceptible de s'investir de significations, d'intégrer un système signifiant et de passer pour représentation de la réalité. Le problème de la signification apparaît ainsi comme symptôme poétique et épistémologique d'enjeux d'ordre psychologique et idéologique.

De son côté, Michel Butor s'attaque au problème de l'objet au moyen d'un espace fictionnel aménagé avec beaucoup d'ingéniosité<sup>24</sup>, où les divers lieux sont reliés entre eux par des rapports fort compliqués de localisation, de correspondance, ainsi que de mouvement, de temps, de vitesse<sup>25</sup>. Butor, lui aussi, dispose géométriquement le monde, mais selon une géométrie tridimensionnelle, voire quadridimensionnelle, constituée pour ainsi dire de volumes de proportions variées qui se déplacent dans un système complexe ou qui bougent en fonction du déplacement d'un observateur. R. M. Albérès fait remarquer que les romans de Butor se conçoivent à partir d'une entité géographique plutôt que d'une personnalité humaine ou d'une situation historique, qu'ils tendent à être un univers et non une anecdote, et qu'à ce titre la mobilité apparaît comme un élément fondamental : « ses romans visent à construire un espace, à établir des coordonnées, des vecteurs, une distribution de la matière [...], dans une sorte de continuum, de milieu à qualité variable qui se définit par son contenu même [...] »<sup>26</sup>. Les objets qui peuplent l'espace butorien sont ainsi soumis au temps, au mouvement, au changement : ils réapparaissent à chaque moment avec quelque variation de forme, perspective, état.

Mais surtout Butor exploite leur capacité sémantique. Au-delà de leur seule matéria-

<sup>20</sup>Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris : Gallimard, 1964, p. 220.

<sup>21</sup>Philippe Sollers, « Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet », in : *Tel Quel 2* (été 1960), p. 49-53.

<sup>22</sup>Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1964.

<sup>23</sup>C'est-à-dire, le problème de l'union entre ce qui signifie et ce qui est signifié ; il ne s'agit pas des formes et contenus eux-mêmes, mais du processus qui va des uns aux autres. Cf. Roland Barthes, « La littérature, aujourd'hui », in : *Essais critiques, op. cit.*, p. 155.

<sup>24</sup>La fascination de Butor pour les objets, lieux, espaces, excède les cadres du roman. Outre la série du *Génie du lieu*, nous pouvons évoquer *Mobile, Description de San Marco* et quantité de poèmes tributaires de la disposition spatiale de la page. En outre, parallèlement à ses écrits, Butor fabrique des livres sculpture, qui sont une réinvention du livre en tant qu'objet.

<sup>25</sup>L. Dällenbach parle à juste titre de spatialisation du temps chez Butor (cf. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris : Lettres Modernes Minard, 1972). En effet — c'est Bergson qui le démontre — notre perception du temps est normalement plaquée sur nos cadres de représentation de l'espace. Mais chez Butor on pourrait aussi inverser la formule et parler d'une traduction de l'espace en termes de rapports de temporalité, de déplacements et de vitesses.

<sup>26</sup>René Marill Albérès, *Michel Butor, op. cit.*, p. 80.

lité immanente, les objets sont chargés d'une dimension signifiante, seulement, il s'agit là d'une signification également instable, mouvante, qui fonde des correspondances analogiques multiples et confère à l'univers romanesque un aspect labyrinthique et énigmatique. En fonction de l'angle d'observation et des liens tissés, les objets infléchissent l'idée que le narrateur se fait du monde, et réciproquement cette interprétation du monde donne, aux yeux du narrateur, un poids particulier et jusque-là insoupçonné à certains objets. D'où la configuration à la fois structurelle et phénoménologique de l'univers butorien, un point sur lequel insistent R. M. Albérès<sup>27</sup> et F. Aubral<sup>28</sup> : l'objet se saisit au sein des cadres d'appréhension définis par l'intentionnalité, tout en formant un système de significations. Cela explique le privilège accordé par Butor aux œuvres d'art, ou sinon la tendance à considérer les objets les plus banals sous un aspect pour ainsi dire artistique : c'est là une façon de développer leur puissance symbolique et leur capacité à orienter notre situation au monde<sup>29</sup>. Enfin, on a une multiplicité d'interprétations possibles, car l'espace butorien constitue un réseaux qu'on peut aborder selon plusieurs angles.

L'agencement dynamique de l'espace pose donc d'emblée le problème phénoménologique des conditions d'appréhension du monde. Chez Michel Butor c'est bien la signification, c'est-à-dire, l'objet comme porteur de sens, qui semble se trouver au centre du problème. Encore une fois, le débat ne concerne pas tant le sens de l'objet dans le roman que, dans une critique à la puissance deux, les conditions de possibilité pour l'objet de s'investir de sens. R. M. Albérès rappelle que chez Butor, « le roman s'attache moins à la réalité en elle-même qu'à l'optique selon laquelle cette réalité peut être vue »<sup>30</sup>. Nous rejoignons l'idée butorienne de roman comme recherche, qui met en évidence aussi les portées éthiques du problème : le roman « est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître »<sup>31</sup>.

Tout en empruntant des chemins divers, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet se rejoignent dans la tentative de saisir l'objet au moyen d'« une subjectivité qui sait que le monde extérieur puise en elle son sens, mais [...] que ce sens n'a de valeur que pour elle et que ce n'est donc pas une valeur universelle »<sup>32</sup>. C'est d'ailleurs au nom de cette lucidité même que le Nouveau Roman revendique un nouveau réalisme : par opposition au roman réaliste dit traditionnel — qui prétend montrer le réel alors qu'il n'en donne qu'une image codifiée — il s'agit désormais d'intégrer dans l'équation l'opacité de l'intelligence qui produit l'objet plutôt qu'elle ne le reproduit. La détermination de l'objet n'est pas préalable mais *concomitante* à sa représentation, si bien que le lecteur a l'impression que l'univers fictionnel se présente à la conscience du héros à l'état brut, et que toute tentative de le réordonner selon les codes réalistes traditionnels est vouée à l'échec. R.-M. Allemand a rai-

<sup>27</sup>*Ibid.*

<sup>28</sup>François Aubral, *Michel Butor*, Paris : Seghers, 1973.

<sup>29</sup>Cf. *L'Arc*, Michel Butor 39 (1970) ; voir aussi Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, *op. cit.*

<sup>30</sup>René Marill Albérès, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>31</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 09.

<sup>32</sup>Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, *op. cit.*, p. 183.

son de rappeler que le Nouveau Roman rejoint le constat de Saussure, selon lequel « bien loin que l'objet précède le point de vue, c'est le point de vue qui crée l'objet »<sup>33</sup>. L'objet est au centre d'une interrogation sur la capacité du roman à représenter un monde et à le faire signifier. Il appelle le problème de la construction des univers fictionnels, c'est-à-dire le problème même de la fiction ou de l'activité mimétique littéraire<sup>34</sup>.

## Un état du problème de la fiction

En définissant les arts poétiques à partir du concept de *mimèsis*, Aristote accorde une place primordiale au problème des rapports entre réel et imaginaire dans la construction des représentations littéraires<sup>35</sup>. Selon le philosophe grec, la *mimèsis* littéraire établit entre le modèle et la représentation une relation complexe : à la fois de la ressemblance et de la différence, du réel et de l'imaginaire, réunis dans une unité produite d'un seul mouvement<sup>36</sup>. Comme l'explique P. Ricoeur, pour Aristote la *mimèsis* ne consiste pas en le décalque d'un réel préexistant, mais en une imitation créatrice : la représentation qu'elle produit n'est pas un simple redoublement de la présence mais une coupure qui instaure l'espace de la fiction<sup>37</sup>. En outre, la *mimèsis* aristotélicienne est inséparable du concept de *muthos*, « fable » ou « mise en intrigue » ; l'« imitation des actions » se rapproche ainsi d'un « agencement des faits »<sup>38</sup>. Ricoeur souligne encore que l'acte mimétique implique un travail d'intervention du poète pour faire surgir l'intelligible de l'accidentel. Les éléments de l'œuvre poétique, qu'ils soient inspirés directement du hors-texte ou inventés, doivent être agencés selon un régime de vraisemblance — fictif pourtant semblable au « vrai », correspondant à l'idée qu'on se fait du réel. Il faut noter que ce rapport suit aussi le sens inverse, puisque la *mimèsis* littéraire peut aussi produire des effets dans le réel effectif : non seulement elle instruit, apporte le plaisir ou « purge » les affects chez le public, mais elle peut susciter même des effets d'ordre moral et politique, à en croire les interprétations sur le rôle de la catharsis dans l'équilibre de la cité grecque<sup>39</sup>. En somme, déjà chez Aristote le plan ontologique circonscrit par la *mimèsis* littéraire — l'univers de la fiction, l'univers diégétique, l'univers spatio-temporel ou le chronotope — possède une délimitation problématique et n'exclut pas des formes complexes de communication avec le réel effectif.

L'avènement du roman dans l'histoire des formes littéraires donne un nouvel élan au problème. Le roman se présente, plus que tout autre genre, comme l'élaboration d'un monde

<sup>33</sup>Cité par Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>34</sup>Selon G. Genette, la *mimèsis* de la tradition antique correspond à ce que nous appelons actuellement la « fiction » (Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 2004). Dans ce cas, interroger sur la nature du processus mimétique revient à interroger sur le statut de la diégèse ou des univers fictionnels en littérature.

<sup>35</sup>Aristote, *Poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Seuil, 1980.

<sup>36</sup>Voir *ibid.*, 48 a 1, p. 36-37, ainsi que la note 2 des traducteurs, p. 157-158.

<sup>37</sup>Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983, p. 93.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>39</sup>Voir Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 49 b 25, p. 186-187, ainsi que la note 3 des traducteurs, p. 186-193 ; consulter également Alain Viala, « Catharsis », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 98-100.

fictionnel qu'on peut qualifier de « monde possible », prétendument plus proche de celui du lectorat. Dans l'ensemble, l'évolution de ses formes et thèmes semble motivée par une tendance à produire des représentations censées être conformes aux expériences individuelles ou sociales du réel<sup>40</sup>. La problématique du statut de la fiction vis-à-vis du réel a d'ailleurs une place d'honneur chez les premiers auteurs de romans, Cervantès, Diderot, Sterne ; elle se trouve aussi, ne serait-ce qu'implicitement, à la base des impératifs de réalisme qui caractérisent l'essor du genre romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle ; elle est également au centre de la crise du roman qui s'inaugure avec Flaubert et se prolonge tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. La capacité du roman à représenter le réel dans la fiction ne cesse d'être interrogée par la mise en lumière des questions touchant à l'intervention de la conscience, du langage et des conventions poétiques dans la création des images romanesques. On questionne aussi ses moyens de transformer le réel, c'est-à-dire son utilité, son rôle pédagogique, moral ou politique, ce qui se traduit par exemple par l'apparition du roman d'apprentissage, du roman à thèse, du roman engagé.

La critique moderne plus que jamais se penche sur la nature de la fiction, les procédés de construction du monde romanesque et ses conditions d'accessibilité pour le lecteur. On s'intéresse aussi au problème de la délimitation des frontières sémantiques et formelles qui séparent les discours fictionnel et non-fictionnel<sup>41</sup>. D'un point de vue sémantique, les mots de la fiction renvoient a priori à des signifiés qui n'ont pas de référent dans la réalité. Les propositions fictionnelles sont feintes, et le lecteur suspend temporairement son jugement — comme dans un jeu de faire-semblant — pour entretenir l'idée de l'existence du monde fictionnel. T. Pavel<sup>42</sup> montre pourtant dans son analyse philosophique de la fictionalité que le texte de fiction forme une unité discursive à part entière, même si celle-ci renvoie à un monde dont les éléments constitutants sont d'ordres divers. D'une part, il est impossible de distinguer parfaitement à l'intérieur du texte entre les propositions ou termes référentiels et ceux non-référentiels. D'autre part, en ce qui concerne les actes de langage, il n'y a pas de frontière nette dans la voix narrative entre les assertions authentiques et celles feintes. Le monde fictionnel mélange si inextricablement le réel et l'imaginaire qu'il faut bien parler d'une sémantique propre aux textes de fiction. Selon Pavel, la fictionalité ne se comprend que dans un rapport global à ce qu'on peut appeler un « monde possible », imaginaire mais entretenant des relations complexes avec le réel effectif, et où les différences de statut entre ces deux niveaux ne sont pas rendues explicites. Pavel souligne encore que cette dualité découle aussi de l'instabilité et de l'incomplétude qui caractérisent le rapport entre les textes et les mondes qu'ils décrivent. Tout texte, fictionnel ou factuel, ne saurait représenter qu'une partie de la description de son monde ; cette hétérogénéité rend dès lors impossible toute correspondance simple entre le monde et le langage qui le décrit, ou autrement dit, la reproduction fidèle des mondes dans les textes ; ceux-ci doivent

<sup>40</sup>Que l'on pense à la notion de « réalisme formel », qui selon I. Watt caractérise l'apparition du genre *novel* en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle. Cf. Ian Watt, *The Rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley : University of California Press, 1957.

<sup>41</sup>Voir par exemple Gilles Philippe, *Le Roman. Des théories aux analyses*, Paris : Seuil, 1996, p. 85-89.

<sup>42</sup>Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1988.

nécessairement réorganiser les descriptions selon une structure propre. La fiction est donc un fragment et un réarrangement du réel : la distance et le degré de ressemblance entre le monde fictionnel et le réel effectif peut varier infiniment, mais entre les deux plans le voyage est toujours possible, il y a toujours perméabilité entre les deux domaines dans le discours.

On pourrait prolonger ces réflexions par la critique de P. Ricoeur qui, en comparant récit littéraire et récit historiographique, montre que c'est justement autour du travail de refiguration du temps humain par le discours que les textes de fiction et de non-fiction communiquent. Certes, il y a bien une asymétrie indépassable entre les modes référentiels des deux types de récit : seule l'historiographie peut revendiquer une référence dans le réel empirique. Néanmoins, grâce à l'acte de refiguration du temps humain, la fiction littéraire et l'historiographie croisent leurs modes référentiels. L'histoire emprunte à la référence métaphorique de la littérature, dans la mesure où le passé ne peut être que reconstruit par imagination ; la fiction littéraire, inversement, emprunte à la référence par traces historiques une partie de son dynamisme référentiel, puisque tout récit se raconte comme s'il avait eu lieu. En ce sens, la fiction emprunterait à l'histoire autant que l'histoire à la fiction<sup>43</sup>. Ricoeur montre en outre que la narration historiographique et la narration de fiction impliquent toutes les deux un acte configurant de la temporalité, afin d'ordonner la série des événements selon une intelligibilité de relations<sup>44</sup>. Dès lors, si l'on considère la distinction entre fiction et historiographie, non du point de vue de la preuve du discours, mais de celui de l'organisation narrative — de son intrigue, pour ainsi dire — on s'aperçoit qu'il y a continuité entre l'historiographie et le récit ordinaire<sup>45</sup>. Ricoeur conclut que « fiction et histoire appartiennent à la même place quant à la structure narrative » et que « le rapprochement entre histoire et fiction entraîne un autre entre histoire et littérature. L'histoire est intrinsèquement historiographie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire (*a literary artifact*) »<sup>46</sup>.

Du point de vue de la narratologie, G. Genette a bien repéré un certain nombre de régularités : la narration homodiégétique avec distinction entre auteur, narrateur et personnage, la focalisation interne et le discours indirect libre sont des traits formels typiques du récit fictionnel, alors que la narration homodiégétique avec identité entre auteur, narrateur et personnage, et le récit hétérodiégétique à focalisation externe sont plutôt courants dans le récit factuel. Néanmoins, il souligne que ce ne sont pas là des règles constantes et absolues, de sorte qu'aucun critère narratologique n'est décisif pour distinguer entre les deux types de discours<sup>47</sup>. Rien n'empêche qu'un énoncé fictionnel et un énoncé factuel aient exactement le même aspect formel<sup>48</sup>, raison pour laquelle une même histoire sera éventuellement

<sup>43</sup>Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 280.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 269.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 287-288.

<sup>47</sup>Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de : Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 141-168.

<sup>48</sup>Richard Saint-Gelais, « Fiction », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 290.

vraie pour un lecteur et fictionnelle pour un autre<sup>49</sup>. L'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux, mais à la fois vrai et faux, il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux<sup>50</sup>. Genette note ainsi qu'il n'y a pas de frontière étanche mais bel et bien une interaction réciproque entre les deux régimes discursifs. Par exemple, le roman reprend l'autobiographie, l'histoire, la chronique, le reportage ; d'autre part, des procédés de la fiction sont employés dans le reportage ou l'enquête journalistique. Si l'on considère les pratiques discursives réelles, il n'existe ni fiction pure, ni histoire sans une quelconque « mise en intrigue », ce qui implique nécessairement un certain degré de mise en diction et en fiction<sup>51</sup>.

Cette inconstance s'explique aussi par la dimension culturelle de la fiction. Si les textes de fiction utilisent les mêmes mécanismes référentiels et modaux que les discours factuels, cela implique que ce sont souvent des facteurs ou des indices extérieurs aux textes qui font qu'ils soient lus comme de la fiction ou non. Or, ces indices ne sont pas constants ; les normes des genres et régimes discursifs peuvent changer au cours de l'histoire. La démarcation du domaine fictionnel est un problème non seulement sémantique, mais aussi pragmatique de perception ou de crédibilité culturelle lié au degré de croyance partagé dans la communauté<sup>52</sup>. Sous cet angle, un texte est fictionnel parce qu'une société l'interprète comme tel dans un moment historique donné. Ainsi, les frontières socialement reconnues entre les territoires fictionnel et non-fictionnel ne sont pas nécessairement définies dès le début, mais découlent d'un processus historique de structuration et stabilisation. Certains textes peuvent acquérir un statut fictionnel au fil des âges en fonction d'un changement d'attitude vis-à-vis de sa prétendue valeur de vérité. Les mythes, par exemple, pris initialement pour de la vérité, peuvent se transformer progressivement en fiction, en raison de l'affaiblissement des croyances<sup>53</sup>. La fiction se distingue donc, d'une part, du mythe, et d'autre part, de la réalité, mais ces domaines ne constituent pas pour autant des territoires homogènes ; il y a entre eux des frontières hésitantes, qui se déplacent, se chevauchent et qui admettent des rapports divers d'interaction.

Le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d'un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence.<sup>54</sup>

## L'objet comme expression d'un conflit

Il existe donc, au niveau du discours, une hétérogénéité, une instabilité et une perméabilité fondamentales entre la fiction, la réalité et le mythe. Loin de prétendre rétablir des

<sup>49</sup>Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de : Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 113.

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 116.

<sup>52</sup>Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit.

<sup>53</sup>*Ibid.*

<sup>54</sup>Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 151.

limites précises et étanches pour ces territoires, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet jouent au contraire avec leur perméabilité. Ainsi, dans leurs romans, la construction de l'univers diégétique, la représentation de l'espace et des objets, s'accompagne d'une mise en évidence des conflits de la fiction. Autrement dit, les tensions entre le réel et l'imaginaire s'inscrivent dans la figuration même du monde romanesque, de son décor, de son espace, de ses objets.

Au lieu de considérer la *mimèsis* comme pure et simple imitation d'un réel préexistant, Butor et Robbe-Grillet s'insèrent dans une lignée de romanciers pour qui la quête du réel consiste paradoxalement en un acte d'investissement de l'imaginaire et en une réflexion métacritique sur les codes littéraires. Cela entraîne une crise de la détermination du statut d'existence et de la crédibilité de la diégèse, et par conséquent une problématisation de la définition des frontières de la fiction. En d'autres termes, ils s'interrogent sur la part d'imaginaire et de réel effectif contenue dans la représentation du monde romanesque. Et puisqu'il s'agit d'une problématique à la fois poétique et épistémologique, ils interrogent la distinction entre réel et imaginaire non seulement dans l'élaboration du discours littéraire, mais aussi dans la perception humaine du monde. Cela finit par saper la clôture entre l'espace de la représentation et l'espace du lecteur. Comme l'affirme Michel Butor :

Nous sommes à chaque instant obligés de faire intervenir dans les récits une distinction entre le réel et l'imaginaire, frontière très poreuse, très instable, frontière qui recule constamment, car ce qu'hier nous prenions pour le réel, la « science » de nos grands-parents, ce qui semblait l'évidence même, nous le reconnaissons aujourd'hui comme imagination.

Impossible de céder à l'illusion que cette frontière serait définitivement arrêtée. Chassez l'imaginaire, il revient au galop. Le seul moyen de dire la vérité, d'aller à la recherche de la vérité, c'est de confronter inlassablement, méthodiquement, ce que nous racontons d'habitude avec ce que nous voyons, entendons, avec les informations que nous recevons, c'est donc de « travailler » sur le récit.

Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail ; mais dès que celui-ci se fera suffisamment sentir, donc dès que le roman réussira à s'imposer comme langage nouveau, imposer un langage nouveau, une grammaire nouvelle, une nouvelle façon de lier entre elles des informations choisies comme exemples, pour enfin nous montrer comment sauver celles qui nous concernent, il proclamera sa différence d'avec ce qu'on dit tous les jours, et apparaîtra comme poésie.<sup>55</sup>

Robbe-Grillet, lui, fait à propos du cinéma un commentaire qui illustre aussi son avis sur ce problème en littérature :

Le *vrai*, le *faux* et le *faire croire* sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne ; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le *peu de réalité*, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une « histoire vécue ».<sup>56</sup>

Les extraits ci-dessus traduisent l'enjeu à la fois poétique et épistémologique de ce réalisme qui repose pour ainsi dire sur une objectivation de la subjectivité, c'est-à-dire, sur

<sup>55</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>56</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 129.

la critique des rapports entre le réel et l'imaginaire. Dans les chapitres qui suivent, nous essaierons d'analyser comment les modalités de description et signification de l'objet et de l'espace chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet donnent lieu à des interrogations à la fois poétiques et épistémologiques sur la *mimèsis* littéraire. Plus précisément, comment cela prend volontiers la forme d'une problématisation des frontières que la fiction entretient, d'une part, avec le réel référentiel et, d'autre part, avec le mythologique. Nous allons donc parcourir quelques traits thématiques et formels de la composition des univers fictionnels chez Robbe-Grillet et Butor, ainsi que les tensions auxquelles ils sont soumis. Nous verrons comment ces représentations et significations se caractérisent par un état permanent de déconstruction et reconstruction.



# Chapitre 1

## Texte et hors-texte

### 1.1 Ancrages et décrochages du décor

Dans quelle mesure Robbe-Grillet et Michel Butor cherchent-ils à ancrer leurs représentations de l'objet dans le monde réel effectif? La question, adressée à une mouvance littéraire réputée anti- et autoréférentielle, peut sembler saugrenue, néanmoins en la posant, c'est justement ce rapport trouble au hors-texte qu'il s'agit d'interroger.

#### 1.1.1 L'élargissement des cadres spatio-temporels chez Butor

On sait à quel point chez Michel Butor l'activité mimétique romanesque est inséparable d'un acte d'invention formelle par lequel il ambitionne de dépasser les cadres du roman dit traditionnel<sup>1</sup>. « L'exploration de formes romanesques différentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière. »<sup>2</sup> Pour Butor, tout récit constitue un acte d'appréhension du réel, et le roman ne fait pas exception à cette règle. Seulement, dans la mesure où celui-ci narre des événements invérifiables dans le hors-texte, son lien avec le réel est d'un ordre particulier. Il peut servir comme un « laboratoire du récit »<sup>3</sup>, c'est-à-dire, le lieu où l'on peut étudier de quelle façon la réalité apparaît à la conscience. Dès lors, si la question de la forme acquiert une importance fondamentale dans la poétique romanesque butorienne, cela n'implique pas pour autant l'existence d'une opposition entre formalisme et réalisme. C'est là pour lui un faux antagonisme. Entre formalisme et réalisme il y a en fait complémentarité : la possibilité de produire des formes nouvelles révèle une réalité différente ; inversement, des réalités différentes exigent l'adoption des formes de récit nouvelles. « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un

---

<sup>1</sup>Le roman traditionnel est, selon ses mots, le « roman qui ne se pose pas de questions ». (Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 09.)

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 09-10.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 09.

réalisme plus poussé. »<sup>4</sup> J. Roudaut fait remarquer que si Butor se distingue par ses expérimentations formelles, celles-ci ne sont pour lui qu'un moyen de révéler la réalité<sup>5</sup>. Il s'agit de déconstruire certains cadres d'appréhension romanesques qui engendrent des images réductrices et mystificatrices du réel, et ainsi, grâce à un travail d'élaboration formelle, de reconstruire un réalisme nouveau, qui montre le réel sous des aspects plus riches et plus complexes.

Cela étant, Butor ne témoigne d'aucune aversion à l'ancrage explicite de la diégèse dans le réel empirique — contrairement à ce qu'une certaine vulgate du Nouveau Roman aurait tendance à faire croire. On n'a pas à s'étonner si ses univers fictionnels possèdent quantité d'éléments renvoyant manifestement à des référents ou pseudo-référents dans le hors-texte. *Passage de Milan* se situe à Paris, même si dans une rue, immeuble et appartements imaginaires. Quelques personnages prennent de l'anisette Marie Brizard ou du cognac Hennessy en apéritif ; d'autres dansent sur une valse de Strauss (PM 150) ; les uns lisent *Elle* ou *Paris Match* (PM 141) ; les autres discutent un texte de Renouvier (PM 145). Dans *L'Emploi du temps*, nous apprenons que Bleston se trouve en Angleterre, et si la ville ne figure sur aucune vraie carte du Royaume-Uni, nombre de commentateurs n'ont pas manqué de signaler sa parenté avec Manchester, où Butor lui-même a vécu pendant trois ans<sup>6</sup>. Et si Jacques Revel évolue dans un décor urbain jalonné de toponymes, bâtiments, magasins et restaurants imaginaires, il n'en reste pas moins qu'il peut boire de la Guinness, s'acheter des livres publiés par la maison Penguin ou accompagner James Jenkins dans une Morris noire.<sup>7</sup> Quant à *La Modification*, inutile de rappeler à quel point les décors de ce roman sont fidèles aux vraies villes de Rome et Paris : rues, places, bâtiments, œuvres d'art renvoient à un réel que n'importe quel lecteur, pour autant qu'il ait les moyens de visiter ces villes, serait en mesure de vérifier. À Rome, il pourrait par exemple loger à l'Albergo Quirinale (M 144), ou à l'Hôtel Croce di Malta, via Borgogna, près de la Piazza di Spagna (M 268), et déjeuner au restaurant Tre Scalini, Piazza Navona, en contemplant la fontaine des Quatre-Fleuves (M 59). Ainsi on recense plusieurs détails inspirés de référents réels déterminés : un couple de passagers lit *Le Guide Bleu* (M 52) et étudie l'italien par la méthode *Assimil* (M 52), d'autres suivent les actualités de *La Stampa* (M 92) ou du *Manchester Guardian* (M 47), Henri et Thomas possèdent un *Gaffiot* (M 78), Madeleine est lectrice d'*Elle* (M 79), Léon lui-même est lecteur du magazine *Epoca* (M 174). Et le protagoniste du roman travaille chez Scabelli, concurrent imaginaire des vraies maisons Olivetti et Hermès pour la fabrication de machines à écrire. Enfin, *Degrés* est tout à fait

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris : Gallimard, 1964, p. 76.

<sup>6</sup>Par exemple : René Marill Albérés, *Michel Butor, op. cit.* ; Georges Raillard, *Butor*, Paris : Gallimard, 1968 ; Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, Paris : Nizet, 1995.

<sup>7</sup>Il est intéressant de noter que toute œuvre d'art intérieure mise en abyme dans *L'Emploi du temps* instaure un univers diégétique second qui s'inspire explicitement de l'univers diégétique premier : le décor du *Meurtre de Bleston* est très fidèle à la ville de Bleston (ET 104) et le Vitrail du Meurtrier est un mélange de légende biblique et de document historique (ET 93-94). En mettant en scène, à l'intérieur même de la fiction, des rapports de référentialité mimétique en abyme, caractérisés par un mélange de réel et d'imaginaire, Butor admet l'existence de rapports semblables entre *L'Emploi du temps* et le monde hors-texte — et il invite même son lecteur à les chercher.

ancré dans un décor parisien ordinaire. Sur ce point précis, Butor fait voir un monde romanesque comme un autre, c'est-à-dire situé dans un entre-deux où réalité et invention se combinent. S'il est vrai que ses romans « sont réalistes au premier abord »<sup>8</sup>, c'est donc non seulement parce qu'ils mettent en scène des intrigues qui, dans les premières pages, ont l'air ordinaire, cohérent et ordonné, mais aussi parce qu'ils ne refusent pas la référentialité.

En outre, Butor inscrit son chronotope<sup>9</sup> romanesque dans la contemporanéité. Pour lui, l'espace, le décor, les objets de l'univers fictionnel sont avant tout révélateurs d'une culture, ce sont « les os des temps »<sup>10</sup>, « les fossiles de la réalité humaine »<sup>11</sup>.

Écrire un roman [...] ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement — car nous pourrions y mettre des objets « inhumains », des rochers par exemple, qui n'ont pas été faits par l'homme, qui nient l'homme d'une certaine façon, mais qui ne seront là que par rapport à lui.<sup>12</sup>

Notons que Butor insiste sur le rapport inéluctable et à double sens entre l'objet et l'homme. Il n'est pas question pour lui de concevoir un objet absolument extérieur, autonome, indifférent à l'homme et à la société. Le décor dans le roman butorien est soumis au destin de la condition humaine et notamment d'une situation sociale. Il répond donc au souci de donner à voir une histoire, une géographie, une mentalité, des mœurs. D'où une nécessaire articulation entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, entre le texte et le hors-texte.

Les quatre romans de Butor — publiés de 1954 à 1960 — possèdent des chronotopes situés dans la France et l'Europe de leur époque, grâce à la mise en scène d'une certaine disposition de l'espace, d'objets constitutifs d'un certain paysage historico-culturel, de nombreuses références à l'art, à la vie quotidienne, à l'histoire, à la mythologie, à la géographie occidentales. *Passage de Milan* met en scène le foyer parisien au début des années 1950. *L'Emploi du temps* se situe dans cette nouvelle cité industrielle moderne marquée par la croissance économique de l'après-guerre. Quant à *La Modification*, on note clairement le contexte d'une modernité caractérisée par l'expansion des réseaux de transport et l'augmentation de la circulation de personnes et de biens. Un homme ayant les moyens et le loisir, tel Léon Delmont, peut désormais vivre aisément entre deux capitales européennes — version contemporaine du vieux schéma de déplacement saisonnier capitale-province. *Degrés*, à son tour, nous donne à voir la vie quotidienne qui se déroule à Paris dans un établissement scolaire, lieu à partir duquel toute l'histoire de l'Occident est mise en perspective.

<sup>8</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 80.

<sup>9</sup>Nous empruntons ce terme à M. Bakhtine. Nous l'utilisons à peu près comme synonyme d'univers fictionnel ou diégétique, seulement nous souhaitons insister ici sur la nature indissociablement spatio-temporelle de cet univers; c'est-à-dire, la représentation d'un espace ou d'un monde physique enveloppe nécessairement une situation historique et une certaine expérience du temps. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237-238.

<sup>10</sup>Michel Butor, « "Philosophie de l'ameublement" », in : *Essais sur le Roman*, op. cit., p. 66.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 68-69.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 68-69.

Néanmoins, comme ce dernier point l'indique, cette inscription dans le présent n'est pas sans ambiguïtés. C'est que dans chacun des romans de Butor la référentialité familière et immédiate n'est convoquée que pour s'effriter, lentement mais inéluctablement. Au-delà de la représentation de la vie quotidienne, l'ancrage du chronotope butorien suscite un dépassement temporel et géographique. Les objets ne signalent pas seulement la situation sociologique d'un certain *hic et nunc* considéré isolément, mais rattachent le présent à un ailleurs et à un autrefois.

Cela est particulièrement frappant dans *L'Emploi du temps*, où les bâtiments, monuments et trésors de Bleston se convertissent peu à peu en vestiges archéologiques, en documents susceptibles de nous renseigner sur le passé et sur la nature profonde de la civilisation. Butor part d'un épiscentre vers des zones de plus en plus éloignées : Bleston, l'Angleterre, l'Europe, l'Occident, le monde entier. C'est *Le Meurtre de Bleston*, le roman policier signé J. C. Hamilton, alias George William Burton, qui fait fonction de guide (ET 104) et déclenche la recherche de Jacques Revel. Le livre conduit le héros, le dimanche 4 novembre, à l'Ancienne cathédrale pour contempler le Vitrail du meurtrier (ET 90-103). À ce moment-là, Revel entame un travail de fouille, de restitution et d'exégèse. Il apprend que ce Vitrail est l'œuvre de maîtres français du XVI<sup>e</sup> siècle, que son motif remonte encore plus loin, aux temps antédiluviens, à la légende de Caïn et Abel, que pour dépeindre la première cité fondée par Caïn l'artiste s'est inspiré « de celle qu'il avait alors sous les yeux », c'est-à-dire « la Bleston de ce temps-là, ce qui donne à toute cette partie une très grande valeur de document, puisque l'on y voit représentés assez fidèlement des édifices aujourd'hui disparus » (ET 93). De plus, les personnages représentant la descendance de Caïn sont inspirés du peuple de la ville : Yabal, « ancêtre de tous ceux qui filent », est « devant les arcades de l'ancien marché, assis à son métier semblable à ceux qu'avaient les tisserands de Bleston en ce temps-là » (ET 94) ; Tubalcaïn, « ancêtre de tous ceux qui travaillent les métaux, les tenailles dans la main gauche, tenant une roue sur l'enclume » (ET 94). L'histoire du monument se confond avec l'histoire même de la ville et du pays : le pan du Vitrail qui abritait l'histoire d'Abel a été détruit au XVI<sup>e</sup> siècle, lors des guerres de religion qui ont marqué le passage de l'Angleterre à l'anglicanisme ; plus tard, en 1835, l'installation d'une cloche trop lourde a provoqué l'effondrement de la tour, et par conséquent la destruction d'une partie du Vitrail. En bref, Revel découvre que l'histoire de Bleston fait appel à d'autres villes, à d'autres peuples, à d'autres cultures. L'Ancienne Cathédrale elle-même a été érigée sur l'emplacement d'un ancien temple de guerre romain, « préromain peut-être », ce qui explique l'étymologie du nom de la ville : « Bleston » ne vient pas de « *Bells Town* », la « cité des cloches », comme croient la majorité de ses habitants, mais de « *Bellista* », qui dérive à son tour de « *Belli Civitas* », la « cité de la guerre » (ET 102).

Ce mélange d'histoire, mythe, fiction, nous conduit d'un décor familier à des mondes lointains et anciens. L'Antiquité, le XIX<sup>e</sup> siècle, le XVI<sup>e</sup> siècle ; Rome, Jérusalem, Sodome, Gomorrhe, Babel, Babylone ; l'Ancienne Cathédrale, la Nouvelle Cathédrale, le Musée, les restaurants asiatiques ; le roman policier, le Vitrail du Meurtrier, les Tapisseries de Thésée, le guide de Bleston dans la collection « Notre Pays et ses Trésors »... Une myriade

d'éléments se mettent à tisser des réseaux complexes de signification, si bien que l'ancrage du chronotope dans la contemporanéité finit par dépasser le cadre circonscrit d'un seul présent historique et géographique. C'est ce que la critique a souvent désigné comme une cosmologie butorienne.

D'autre part, il faut souligner que le passé et l'ailleurs restent toujours rattachés au présent, c'est-à-dire qu'ils sont considérés sous la perspective du contemporain. Les « documents » de Bleston intéressent Jacques Revel dans la mesure où ils apportent des éclaircissements sur sa situation actuelle : « Cette image [...] ce n'est pas seulement ce qu'il y avait en elle qui devenait de plus en plus intrigant, c'était aussi sa relation avec ce qui l'entourait, sa situation dans cette Cathédrale et dans cette ville entière dont elle offrait, je venais de m'en apercevoir, une représentation si précise. » (ET 95) Les objets permettent de jeter un pont entre le présent et le passé, entre l'ici et l'ailleurs. Ainsi, bien qu'il soit ancré dans le hors-texte contemporain, l'univers fictionnel exprime l'ambiguïté d'un présent éclaté et d'un territoire ouvert.

Cela aboutit à un élargissement des significations attribuées aux éléments de l'univers fictionnel. Au-delà de sa matérialité immanente, le décor se met à signifier, à constituer un langage, à faire parler le monde. Le héros, qui au départ aperçoit à peine l'objet, se transforme bientôt en lecteur, aussitôt sa lecture devient exégèse, interprétation, déchiffrement. Toutefois, cela s'avère être un travail de Sisyphe, car l'espace, le décor, les objets, deviennent bientôt les dépositaires de sens et d'interprétations inépuisables, pouvant varier indéfiniment en fonction de la perspective spatiale d'observation, de l'écoulement du temps, et des agencements combinatoires qui s'établissent entre les éléments.

Il faut préciser que dans ce jeu sémantique l'objet ne fonctionne pas exactement comme symbole, mais surtout comme un signe dont le sens n'émerge qu'à l'intérieur et en fonction d'un système. La distinction nous paraît importante. Certes, Butor ne refuse pas d'accorder éventuellement aux éléments du monde fictionnel une dimension symbolique ou métaphorique, motivée par un rapport d'analogie. Le lecteur peut très bien interpréter le tableau de Martin de Vere, les machines à écrire Scabelli, la bague contenant une mouche de M<sup>me</sup> Jenkins, comme des symboles ou métaphores. Néanmoins, la valeur sémantique de l'objet butorien se manifeste surtout à l'intérieur d'une structure de signification d'ordre sémiologique, où son sens n'émerge et ne s'interprète que selon sa position par rapport à d'autres éléments dans l'ensemble du système, ou dans un réseau intertextuel.

Dans *Passage de Milan*, par exemple, le tableau de Martin de Vere annonce des présages qui ne prennent sens qu'à la fin du roman, lors de la mort d'Angèle Vertigues. Dans *L'Emploi du temps*, *Le Meurtre de Bleston*, le Vitrail du Meurtrier et les Tapisseries de Thésée s'interprètent de différentes manières tout au long du roman, selon les clés dont dispose Jacques Revel pour les comprendre, mais aussi selon que ces œuvres sont considérées seules ou comme faisant partie d'un réseau sémantique. L'avis de Jacques Revel sur la ville, si celle-ci possède une nature hostile ou bienveillante, se modifie selon les événements, selon sa situation sentimentale, selon la façon dont il interprète les signes des espaces et monuments urbains. Dans *La Modification*, Léon Delmont changera ses projets après avoir

reconsidéré sa situation dans la société, son rapport à Paris et à Rome et les rapports de ces villes entre elles.

Dans ces conditions peut-on encore parler d'une référentialité de l'objet chez Michel Butor ? Butor ne ferme pas la communication entre le texte et le hors-texte ; le rapport du roman au monde, à la situation sociohistorique, aux échos de l'idéologique, en somme, la porosité entre fiction et réel n'est pas niée. Cependant, cet ancrage est suffisamment perturbé pour qu'on ne puisse plus considérer le réalisme de Butor sous la perspective d'une théorie du reflet mimétique — la fiction comme miroir du réel — telle qu'on trouve dans le réalisme traditionnel, dans le naturalisme ou dans la littérature engagée. L'écrivain semble procéder à un détour pour rejoindre, au bout du trajet, le réel même, en faisant ressortir justement la dimension signifiante, imaginaire, mythique qui habite le monde.

Dès lors, l'ancrage dans le réel ouvre la voie à un investissement de l'imaginaire, du fabuleux, du mythique par lequel l'univers diégétique ne cesse de se transformer selon les liens et rapports qu'il est susceptible de tisser. On voit que la question du « nouveau réalisme » dépasse la simple vérification d'une possible référentialité. La représentation du monde est soumise à une tension dialectique non seulement parce que la fiction est un mélange d'éléments puisés dans le réel effectif et dans l'imagination de l'écrivain, mais aussi parce que cela même qu'on nomme « réalité » est déjà en grande partie une construction investie d'imaginaire.

### 1.1.2 Robbe-Grillet et l'esthétique de la dissimulation

Robbe-Grillet, notamment dans le premier volet de son œuvre<sup>13</sup>, met le réel à l'épreuve à travers une description basée d'une part sur la subversion de la référentialité, et d'autre part sur la prise en compte du seul aspect matériel extérieur des objets, rendus dans leurs moindres détails et dépourvus de commentaires interprétatifs. C'est paradoxalement en refusant de prendre explicitement le monde dit réel pour référent que Robbe-Grillet cherche une adéquation rigoureuse entre la représentation et la chose supposée représentée.

En ce qui concerne le premier point, la représentation robbe-grillétienne de l'objet fait preuve non d'un rejet pur et simple de la référentialité, mais plutôt d'une esthétique de la dissimulation. Autrement dit, l'identification d'un possible référent hors-texte, qu'il soit d'ordre géographique, culturel ou historique, n'est pas supprimée, mais se donne dans une tension entre l'affirmation et la négation, la manifestation et l'effacement, la détermination et l'indétermination. D'esprit provocateur, Robbe-Grillet procède à une déception permanente du sens : pour ce faire, il s'inspire de lieux réels et de contextes sociohistoriques tout en décevant les attentes de réalisme et d'engagement.

Comme tout romancier, Robbe-Grillet doit emprunter au réel effectif. Il situe ses mondes romanesques entre l'imaginaire et l'expérience vécue, ce qui implique des transformations, certes, mais non l'évacuation complète du hors-texte. De son propre aveu — même si c'est

---

<sup>13</sup>Des *Gommes* jusqu'à *Dans le labyrinthe*. Pour cette chronologie, cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris : Seuil, 1997.

un aveu tardif — plusieurs éléments constitutifs de ses univers fictionnels sont inspirés de modèles réels, et qui plus est, avec beaucoup de vraisemblance. Le paysage urbain des *Gommes* — des rues sillonnées par les lignes de tramway, des constructions en brique, des canaux, des écluses et des ponts-bascules — nous transporte immédiatement dans une ville de la Flandre ou des Pays-Bas. « *Les Gommes* [...] décrit un paysage hollandais qui m'avait frappé lors d'un bref séjour à Haarlingen, ville coupée de multiples canaux où, à chaque instant, le trajet à pied qu'on a prévu se trouve contrarié du fait que des ponts à bascule ont été levés pour laisser passer un autre système de communication, ou de sens, qui est celui des bateaux. »<sup>14</sup> L'image du pont-bascule est également une réminiscence de son enfance dans la banlieue de Brest, dans un quartier qui était « séparée de la ville par un grand pont tournant, le pont National, un ouvrage Napoléon III très étrange, énorme, en pierre, et qui était manœuvré avec deux treuils à bras, par des marins »<sup>15</sup>. L'île du *Voyeur*, de son côté, ressemble à l'île bretonne d'Ouessant par ses dimensions, ses falaises, ses rochers, ses phares, ses mouettes et ses maisonnettes — et ce nonobstant le fait qu'on y paie en « couronnes ». Robbe-Grillet le confirme : « l'île où se passe le roman est un mélange de l'île d'Ouessant et de Belle-Île, et mes souvenirs, à l'époque où j'écrivais, étaient assez précis pour que je sache exactement quel endroit était à Ouessant et quel autre à Belle-Île, ou encore sur la grande côte à Quiberon »<sup>16</sup>. Enfin, l'exploitation agricole de *La Jalousie*, constituée d'une maison surélevée en bois, entourée par les champs de bananier, la forêt, les animaux, correspond à l'idée qu'on peut se faire d'un territoire colonial aux alentours de 1950, en Afrique ou aux Antilles. « La maison de *La Jalousie* [...], c'est une maison que j'ai habitée. [...] je l'ai recherchée au mois de février dernier à Fort-de-France; elle a été détruite. »<sup>17</sup> En même temps, la jungle qui entoure la maison, « c'est plutôt un paysage de Moyenne Guinée, où j'ai habité aussi assez longuement à l'époque où j'exerçais ma profession d'ingénieur agronome »<sup>18</sup>.

Robbe-Grillet suggère sans nommer. Des *Gommes* au *Labyrinthe*, les rues, bâtiments et paysages ne sont rattachés à aucun référent précis. Le nouveau romancier ne cherche pas non plus à donner une illusion de référentialité aux objets du quotidien : les gommes que cherche Wallas, les montres-bracelets que vend Mathias, le camion de Franck, la baïonnette du soldat amnésique du *Labyrinthe*, aucun de ces objets n'est relié au hors-texte par l'attribution d'une marque, d'une origine ou d'une généalogie. Certes, il y a des allusions ou traces, d'ailleurs souvent parodiques ou sarcastiques, à l'histoire ou à la géographie réelles, portées par exemple par certains toponymes ou certains objets — dans *Les Gommes*, la « rue de Brabant » (G 127), la « rue de Berlin » (G 59), la « rue de Copenhague » (G 63), le « Café des Alliés » (G 18) ou les livres écrits par Daniel Dupont, « Phénoménologie de

<sup>14</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Mesnil-sur-L'Estrée : Christian Bourgois, 2001, p. 250.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 250.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 251.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 251.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 251. Sur la dimension autobiographique de *La Jalousie*, voir aussi l'article de Jean-Jacques Brochier, « La Jalousie », in : *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Laffont/Bompiani, 2007, p. 3693.

la crise (1929) » (G 26). Pourtant, cela ne suffit nullement à rendre possible l'attribution aux objets d'un référent — ni même d'un pseudo-référent — dans le réel effectif.

C'est seulement plus tard, dans *La Maison de rendez-vous* et dans *Projet pour une révolution à New York*, que les pôles de l'équation s'intervertissent. Le décor urbain des romans est désormais explicitement nommé d'après un référent réel, cependant, à y regarder de près, il subit une telle défiguration qu'il devient impossible d'établir des correspondances précises entre le texte et le hors-texte. Loin de mettre en scène le vrai Hong Kong et le vrai New York, les villes qui se dévoilent au fil des pages consistent en un amas d'images stéréotypées issues des représentations collectives en circulation dans les années 1960-70.

Le territoire asiatique se limite à quelques toponymes (Victoria, Kowloon), quelques clichés susceptibles de donner un cadre exotique (des enseignes en idéogrammes, des pousse-pousse, des fumeries d'opium, un chinois habillé en pyjama et portant un chapeau conique, etc.). De son côté, la mégapole américaine se compose sommairement de buildings, magasins et souterrains de métro. Davantage, la topographie des deux romans bascule dans l'irréel : contre toute bonne logique, de petits bâtiments peuvent abriter un immense dédale d'escaliers et de couloirs aux portes multiples donnant accès à des salles désertes et obscures (MRV 105-115) ; ou bien les souterrains du métro peuvent mener à de vastes salles secrètes, siège d'une organisation clandestine sado-érotique révolutionnaire (PRNY 29-42). Dans *La Maison de rendez-vous*, cette ambivalence fait d'ailleurs l'objet d'un avant-propos contradictoire, où Robbe-Grillet à la fois nie et affirme la référentialité géographique. « L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong-Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non. » (MRV 07) Mais à la page suivante : « Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux : les choses changent vite sous ces climats. » (MRV 08) Ces paysages urbains, plutôt vagues et hétéroclites, finissent ainsi par décevoir la référentialité annoncée dans le choix de toponymes réels. Ils constituent paradoxalement des espaces indéterminés, ou caractérisés, on le verra, par le mythologique, le factice et l'irréel.

Enfin, le décor de *Dans le labyrinthe* reste une exception, puisqu'il est indéterminé aussi bien au niveau de la référentialité qu'au niveau de la composition du monde fictionnel. Aucun signe ne permet de le rattacher à une zone géographique précise dans le monde réel — si ce n'est le fait que la ville semble se trouver quelque part dans le Nord ou Nord-ouest de la France (DL 141). En outre, la structure topographique de l'univers diégétique est dépourvue de toute cohérence ; elle semble suivre plutôt la logique du rêve, avec des espaces physiques et imaginaires qui communiquent de manière fantastique (DL 47, 49-50, 58), des intérieurs labyrinthiques ou des extérieurs qui se reproduisent à l'identique comme dans un jeu de miroirs. L'esthétique de la dissimulation est portée à son comble.

Par derrière, la porte de l'immeuble qui fait le coin de la rue n'est pas tout à fait fermée — non pas entrebâillée non plus, mais son battant mobile juste poussé

contre le battant fixe, plus étroit, laissant entre eux peut-être un interstice de quelques centimètres, une vraie verticale d'obscurité. Sur la droite s'alignent les fenêtres des rez-de-chaussée, dont la succession n'est interrompue que par les portes des immeubles, fenêtres identiques et portes identiques, assez semblables elles-mêmes aux fenêtres par leur forme et leurs dimensions. On ne voit pas une seule boutique d'un bout à l'autre de la rue.

Sur la gauche de la porte aux vantaux mal joints, il y a seulement deux fenêtres, puis l'arête de la maison, puis dans la direction perpendiculaire une nouvelle succession de fenêtres et portes identiques, qui paraissent être l'image des premières, comme si un miroir avait été dressé là, faisant un angle obtus (un angle droit augmenté de la moitié d'un angle droit) avec le plan des façades ; et la même série se répète : deux fenêtres, une porte, quatre fenêtres, une porte, etc... La première porte est entrouverte sur un corridor obscur, laissant entre ses deux battants inégaux un intervalle noir assez large pour que s'y glisse un homme, ou du moins un enfant. (DL 21)

L'exemple du *Labyrinthe* nous rappelle que la perturbation de la référentialité porte également sur la dimension temporelle du roman. Cela concerne, comme chez Butor, l'organisation du récit, mais aussi son ancrage par rapport à une situation sociohistorique hors-texte. Car si d'un point de vue narratologique, des procédés dynarratifs perturbent la linéarité du récit, voire toute possibilité de rétablissement d'un ordre chronologique précis, parallèlement, du point de vue de la sémantique de l'univers fictionnel, le marquage temporel se caractérise à la fois par l'affirmation et la négation des traits historiques. Une contemporanéité est relativement identifiable, grâce à laquelle l'écrivain s'insère en quelque sorte dans l'actualité de son époque. J. Leenhardt a raison de souligner que les descriptions chez Robbe-Grillet n'établissent pas un monde purement autonome mais dépendant de la position du narrateur par rapport au milieu, et que si l'écriture robbe-grillétienne crée des significations nouvelles, elle n'est pas moins tributaire de conditions sociales préexistantes et formant des visions du monde<sup>19</sup>. En revanche, la caractérisation sociohistorique ne subit pas moins l'effet d'une dissimulation, pouvant assumer au fil des œuvres des formes plus ou moins imprécises, voire ironiques.

Ainsi de la présence des objets typiques des années 1950-60 — notamment des objets ou des espaces liés à la rationalisation, à la standardisation, à la fonctionnalité et à l'hygiène du ménage<sup>20</sup>. Dans l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet, on trouve une quantité relativement discrète — si ce n'est nulle — de biens de consommation caractéristiques de cette nouvelle modernité, tels que la voiture, les appareils électroménagers, les cosmétiques et les produits de nettoyage.

*La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York* constituent des exemples emblématiques de cette tension. Ces romans s'inscrivent dans des contextes sociohistoriques repérables, puisque le décor est nommé, mais aussi parce que ces romans véhiculent des signes et clichés caractéristiques de l'univers qu'ils représentent. On trouve

<sup>19</sup>Cf. Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris : Minit, 1973.

<sup>20</sup>Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960, op. cit.*

dans *La Maison de rendez-vous*, nous l'avons vu, des clichés de la vie coloniale en Extrême-Orient dans les années 1920. Dans *Projet pour une révolution à New York* ce sera un attirail d'articles qui caractérisent la société de consommation américaine — mais aussi française — de la fin des années 1960<sup>21</sup> : magnétophone et bandes cassette, télé « polychrome », automobiles, lessives qui enlèvent les taches les plus tenaces, etc., et tout un univers de la publicité qui fait écho aux mots, images et idées en circulation dans le discours social de l'époque, liés à la politique, à la violence, à la sexualité. Néanmoins, cela ne va pas sans ambiguïtés, puisque ces éléments que nous venons d'évoquer se manifestent en tant qu'images parodiques et ironiques de la mythologie moderne. Le contexte sociohistorique sur lequel s'appuie la diégèse est celui d'un réel qui se dénonce explicitement en tant que produit d'un imaginaire collectif (nous y reviendrons).

Les objets posent un marquage historique trouble également dans les premiers romans de Robbe-Grillet. Dans *Les Gommès*, la mise en scène d'un univers social rythmé par la technique définit l'ancrage du chronotope dans le paysage historique du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, les machines sont omniprésentes dans le roman, depuis le simple et banal téléphone — sans doute un clin d'œil au *Château* de Kafka —, en passant par les ponts bascule, les péniches, les tramways, les haut-parleurs de la gare, et notamment le restaurant self où déjeune Wallas. Néanmoins, à l'exception peut-être de ce dernier élément, cela ne suffit pas à rendre compte de la spécificité de la modernité technique des Trente glorieuses. Il n'y a pas de machine à laver, réfrigérateur, voiture ou autres gadgets qui font la joie du nouveau citoyen consommateur des années 1950. L'ancrage de la situation historique ne se fonde pas sur une référentialité effective au réel ni par conséquent sur une critique sociale de type réaliste. L'univers fictionnel, le décor, les objets, considérés en tant que porteurs d'une problématisation de conflits et significations sociohistoriques, subissent eux aussi l'effet d'une esthétique de la dissimulation.

On pourrait en dire autant du *Voyeur*. Plusieurs objets et éléments du décor permettent d'ancrer le chronotope dans le paysage historique du XX<sup>e</sup> siècle : les bracelets-montres, la bicyclette, la valise aux fermetures sophistiquées, les cafés aménagés de manière standardisée (V 106). Mais eux aussi sont loin de caractériser la modernité typique des années 1950-60. De plus, tous les éléments liés à l'activité de pêche (V 14, 53), ainsi que les maisons typiques de l'île, avec leur architecture « rudimentaire » (V 46), leur aménagement traditionnel, leurs pièces mal éclairées, leur ameublement austère et rigide (V 35, 67, 134, 223), confèrent au décor une allure traditionaliste, pour ainsi dire en dehors du temps.

Enfin, toutes les maisons de l'île se ressemblaient : une porte basse encadrée par deux petites fenêtres carrées — et autant sur l'autre face. D'une porte à l'autre, un couloir dallé coupait l'habitation par le milieu, séparant les quatre pièces en deux groupes symétriques : d'un côté la cuisine et une chambre, de l'autre une deuxième chambre et cette pièce réservée qui était peut-être un salon, ou une salle à manger de cérémonie, ou bien une sorte de débarras. (V 26)

<sup>21</sup>Voir Nelly Wolf, « Ascétisme et hédonisme dans *Projet pour une révolution à New York* », in : Alain Robbe-Grillet : *balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 365-372.

Sans doute il y a une intention critique et humoristique dans l'assemblage de ces deux univers culturels opposés. On lit au mur du bureau de tabac la pancarte protectionniste du « syndicat des horlogers détaillants » affirmant qu'« une montre s'achète chez l'Horloger », alors même qu'« il n'y avait pas d'horloger dans l'île » (G 51). De toute façon, le rapport au hors-texte reste vague ; il se dégage par des généralisations thématiques, jamais par la détermination des lieux, des objets et des signes de l'époque. Les objets qui figurent dans le roman ne sont pas vraiment illustratifs des années 1950-60 et aucun rapport de référentialité ne fait du monde romanesque du *Voyeur* la transposition directe d'une situation sociohistorique identifiable dans le réel effectif.

Quant à *La Jalousie*, si cet ouvrage se situe dans un contexte clairement repérable — celui de la colonisation française de l'après-guerre —, cependant, tout lien avec une situation historique précise hors-texte reste dissimulé. Aucune allusion par exemple aux mouvements de décolonisation plus ou moins contemporains de l'œuvre. C'est un roman à la fois de la présence et de l'absence. De plus, sur le plan narratologique, ce roman marque sans aucun doute un tournant dans la radicalisation de l'indétermination spatio-temporelle du roman français moderne<sup>22</sup>. L'indétermination temporelle du récit et l'indétermination de l'ancrage temporel du chronotope se font ainsi écho l'une à l'autre.

Enfin, *Dans le labyrinthe* constitue un exemple paroxystique. Le chronotope campé dans le thème de la guerre est en effet compatible, en ce qui concerne le décor, avec un espace urbain abandonné à l'occupation de l'ennemi à la suite de la débâcle de l'armée, et avec la présence d'objets renvoyant à l'univers militaire — armes, uniformes, véhicules, notamment le side-car de la scène de l'assaut (DL 165). Néanmoins, la topographie se réduit à un espace indistinct, la chronologie linéaire est anéantie par une éternelle répétition des scènes en va-et-vient et le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale n'est pas précisé<sup>23</sup>. Robbe-Grillet le souligne d'ailleurs lui-même dès l'avant-propos : « Ce récit est une fiction, non un témoignage. [...] ainsi, les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro matricule sur le col de la capote. De même, l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans les environs. » (DL 07) En mobilisant les thèmes de la perte, de l'errance, de l'amnésie, l'ancrage du chronotope de *Dans le labyrinthe* dans la Seconde Guerre soulève, plus encore que dans les autres romans, le problème des correspondances entre fiction et réel par le biais non de ce qu'il met en scène, mais de ce qu'il dissimule.

Tout cela n'est pas sans conséquences sur la dramatisation, elle aussi plus ou moins implicite, d'une sociologie des objets, c'est-à-dire des conflits sociaux inhérents aux objets dans un moment historique marqué. Si Robbe-Grillet ne supprime pas tout vestige susceptible de situer le chronotope dans le hors-texte contemporain, en revanche, la dissimulation d'une référentialité explicite lui permet de ne pas s'engager de plain-pied dans un moment

<sup>22</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit.

<sup>23</sup>Il y a même page 119 une allusion à la guerre de tranchées qui renvoie plutôt à l'imaginaire de la Première Guerre mondiale. Robbe-Grillet favorise en fait l'indétermination et la superposition des événements historiques.

historique précis. Nous reviendrons sur ce problème dans notre troisième partie.

En somme, la contestation de la *mimésis* réaliste qui accompagne l'élaboration de l'univers fictionnel chez Robbe-Grillet n'exclut pas la présence du réel. En effet, il est indéniable que globalement les constituants de la diégèse perdurent et assurent une certaine lisibilité référentielle<sup>24</sup>. En revanche, on note chez lui une tendance non moins évidente à dissimuler la référentialité, dans une stratégie d'opposition au code réaliste et à la conception sartrienne de la littérature d'engagement. On connaît les débats houleux que la crise de la référentialité a suscités dans les années 1960-1970 dans le milieu littéraire<sup>25</sup>. Par opposition à la référentialité comme signe d'une conception mimétique du reflet, c'est-à-dire de la représentation comme reproduction ou imitation du réel, Robbe-Grillet veut se placer dans le sillage d'une *mimésis* créatrice : « Le roman, comme toute œuvre d'art, n'a pas l'intention de copier le monde, c'est une véritable création [...] »<sup>26</sup>. Néanmoins, ses œuvres sont loin de témoigner du radicalisme d'une littérature qui s'abstient de parler du monde pour se référer uniquement au propre texte.

## 1.2 La hantise du détail

### 1.2.1 Le sentiment d'adéquation au réel

Le problème de la référentialité — peut-être plus atténué chez Butor et plus poussé chez Robbe-Grillet, mais en tout cas présent chez les deux écrivains — engendre une représentation de l'objet où la sollicitation du réel est sous tension, c'est-à-dire, en même temps affirmée et niée. Cette tension parcourt aussi les images hyperdétaillées de l'objet.

L'adoption d'une perspective phénoménologique d'appréhension du réel et de description de l'objet est considérée comme le principal apport du nouveau réalisme robbe-grillétien. La production d'un « effet de réel » ne repose plus sur l'illusion de référentialité ni sur les codes du possible ou du vraisemblable narratifs et figuratifs du réalisme traditionnel, mais sur l'élaboration d'une image descriptive à haut degré de précision. Celle-ci doit répondre surtout à un souci d'adéquation stricte à l'échelle du détail avec une prétendue réalité immanente. Cela s'obtient notamment grâce à un narrateur qui, tout en faisant preuve d'une méticulosité obsessionnelle, s'attarde volontiers sur les seules données physiques et sensibles du monde, sans y ajouter d'interprétations ni d'attributs humains. Robbe-Grillet manifeste de son propre aveu une volonté de s'en tenir aux lignes, aux formes visibles, aux faits mesurables, aux phénomènes<sup>27</sup>. Le langage reste sobre, aux sens plutôt

<sup>24</sup>Voir Frank Wagner, « Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, fabula, intrigue) », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 124-135.

<sup>25</sup>Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*

<sup>26</sup>Propos recueillis dans Catherine Bergeron, « Le nouveau roman n'est pas pour les intellectuels : Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Jardin des modes*, 541, janvier 1967, p. 54, cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, *op. cit.*, p. 172

<sup>27</sup>Cf. Franklin J. Matthews [pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet], « Un écrivain non réconcilié », in : Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Paris : Minuit, 1965, p. 157-185.

dénotés, en faisant appel à des images concrètes par l'emploi de substantifs, d'adjectifs et verbes sans coloration ; l'emploi d'un vocabulaire technique issu des mathématiques et des sciences naturelles renforce l'effet de rigueur et d'exactitude. « On retranche de l'univers tout ce qui est strictement humain, désirs, émotions, idées, et du langage, les adjectifs, les noms, les verbes, les adverbes qui y correspondent. »<sup>28</sup> L'écriture robbe-grillétienne convertit l'objet en topographie, « elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités »<sup>29</sup>, c'est-à-dire, sans mentionner aucune caractéristique susceptible de définir son identité, de poser son sens, de déterminer à l'avance sa fonction ou ses modalités de rapport. Ce n'est pas un hasard si la description robbe-grillétienne a pu être interprétée par Barthes comme le résultat d'un effort pour atteindre l'« être-là » de l'objet, ou si d'autres y ont vu l'expression d'une littérature inhumaine.

Dès *Les Gommages* on trouve déjà en embryon des passages descriptifs gratuits ou autonomes, surtout lorsque la narration assume le point de vue de Garinati : « Une sorte de cube, mais légèrement déformé, un bloc luisant de lave grise, aux faces polies comme par l'usure, aux arêtes effacées, compact, dur d'aspect, pesant comme l'or, sensiblement de la grosseur du poing ; un presse-papiers ? C'est le seul bibelot de la pièce. » (G 26) L'indétermination quant à l'utilité du petit objet — même quant à sa possible destination décorative — s'oppose aux certitudes concernant sa présence, sa matérialité concrète et sa forme. La conscience de Garinati est expulsée d'elle-même, projetée vers le dehors ; l'esprit s'absente, abandonné à la pure contemplation du monde extérieur.

Ces descriptions se multiplient davantage dans *Le Voyeur* et *La Jalousie*. Effet d'hyperréalisme produit par le discours d'un esprit obsessionnel ou effet de caractérisation d'un esprit obsessionnel produit par une description hyperréaliste ? Sans aucun doute, la représentation est subordonnée à une perspective subjective, donc le souci du détail qui la caractérise est lui aussi déterminé par le filtre d'une conscience. Dans *Le Voyeur* le récit est focalisé sur Mathias, qui d'après ce qu'il est permis de juger souffre de troubles pathologiques ; dans *La Jalousie* la focalisation est prise en charge par un jaloux obsessionnel, narrateur situé à la frontière de l'homo- et de l'hétérodiégétique. Il n'en reste pas moins que, quels que soient les troubles de ces personnages, l'image de l'objet semble soumise à une volonté de saisir scrupuleusement le réel à l'échelle du détail de la forme extérieure. Si elle est déjà au préalable une déformation de l'objet, elle ne se présente pourtant pas explicitement en tant que telle. Au contraire, l'image ainsi donnée se veut la transcription exacte du monde, dans une adéquation stricte entre représentation et objet représenté. En voici un exemple extrait du *Voyeur* — il s'agit de la description du quai au début du roman — où l'on trouve encore des hésitations quant à l'utilité de l'objet et quant à son origine, mais un ton de certitude quant à sa forme, rendue avec précision géométrique.

C'était un huit couché : deux cercles égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangents par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance

<sup>28</sup>Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève : Droz, 1966, p. 91.

<sup>29</sup>Roland Barthes, « Littérature objective », *op. cit.*, p. 30.

rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. Les deux ronds, de part et d'autre, pouvaient avoir été creusés à la longue, dans la pierre, par un anneau tenu vertical contre la muraille, au moyen du piton, et ballant librement de droite et de gauche dans les remous de la marée basse. Sans doute cet anneau servait-il autrefois à passer une corde, pour amarrer les bateaux en avant du débarcadère. (V 17)

Quant au narrateur de *La Jalousie*, certes il déforme ou hallucine l'objet par l'investissement de sa charge affective, mais il n'a pas conscience de cette déformation, de cette hallucination, donc ne la manifeste pas explicitement au lecteur. Au contraire, il la dissimule même : sa description veut passer pour un prétendu exposé du réel, grâce aux traits stylistiques susmentionnés — ton sobre, lexique plat, phrases brèves et enchaînées de façon logique, langage dénoté, technique ou scientifique — mais aussi en raison de l'effacement du pronom personnel « je ». Jamais il ne doute que ce qu'il voit ou entend est vrai, et il décrit ces perceptions scrupuleusement. On a l'impression d'avoir affaire non à une image déformée ou hallucinée, mais à une représentation stricte, fidèle, adéquate de l'objet à l'échelle du détail. L'incipit du roman — il s'agit de la description de l'extérieur de la maison coloniale — en est un exemple emblématique :

Maintenant l'ombre du pilier — le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit — divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison — c'est-à-dire la façade et le pignon ouest — sont encore protégés de ses rayons par le toit [...]. (J 09)

Même la description du mille-pattes géant se fait sur un ton froid, en dépit de l'exagération des dimensions de l'animal signalée par les adjectifs et les connotations métaphoriques sexuelles :

La porte de l'office est fermée. Entre elle et l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. Il est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. (J 163).

Enfin, en voici un exemple issu de *Dans le labyrinthe*, roman qui possède également une quantité importante de descriptions hyperdétaillées :

C'est une bille de verre ordinaire, d'environ deux centimètres de diamètre. Toute sa surface est parfaitement régulière et polie. L'intérieur est tout à fait incolore, d'une transparence absolue, à l'exception d'un noyau central, opaque, de la grosseur d'un petit pois. Ce noyau est noir et rond ; de quelque côté qu'on regarde la bille, il apparaît comme un disque noir de deux à trois millimètres de

rayon. Tout autour, la masse de verre limpide ne laisse apercevoir que des fragments méconnaissables du dessin rouge et blanc dont elle occupe une fraction circulaire. Au-delà de ce cercle s'étend de toutes parts le quadrillage à damier de la toile cirée qui couvre la table. Mais, à la surface de la bille, se reflète en outre, pâli, déformé, considérablement réduit, le décor de la salle de café. (DL 142)

Sans doute faut-il relativiser le poids effectif de ce type de description par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet. Les passages descriptifs des *Gommes*, par exemple, restent encore largement soumis aux conventions romanesques traditionnelles. Autant dire qu'ils représentent un monde anthropomorphisé : un immeuble « de très bonne mine », une « ville triste » mais « pas ennuyeuse », des ouvertures du quai qui « se font plus myopes » (G 18, 19, 48). En outre, on trouve quantité de descriptions qui semblent se caler sur la rigueur et l'austérité habituelles du roman policier, donc comme ayant une fonction sémiotique dans le déroulement des événements du récit :

La table, en chêne foncé, longue et monumentale, occupe sans mal le reste de la pièce. Elle est entièrement recouverte de dossiers et de paperasses ; la grosse lampe à l'abat-jour, posée au milieu est éteinte. Une seule ampoule brille dans le globe, au plafond.

Au lieu de traverser directement le petit espace libre de moquette verte, entre la porte et la table (le plancher craque à cet endroit), Garinati passe derrière le fauteuil, se faufile entre le guéridon et une pile de livres et atteint la table de l'autre côté. (G 25)

Dans ces exemples, loin de creuser un fossé entre l'homme et le décor, Robbe-Grillet les associe, établit entre eux des rapports de complémentarité, ou même définit l'un en fonction de l'autre.

Cependant, le nombre de passages descriptifs détaillés à outrance, dépouillés de tout surplus de sens humain, est suffisamment important pour contaminer l'ensemble de la représentation de l'univers fictionnel et s'imposer comme caractéristique essentielle de la description robbe-grillétienne. En tout cas, c'est une tendance descriptive suffisamment forte pour se conserver tout au long de la production romanesque de l'écrivain. En effet, elle est présente également dans *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, romans qui pourtant inaugurent une phase basée moins sur l'hypertrophie de la description que sur la manipulation des contenus narratifs et des clichés de la mythologie moderne. Même si l'on sent que là Robbe-Grillet fait en quelque sorte une parodie de lui-même — et pas dépourvue de métaphores d'ailleurs — il n'en reste pas moins que l'effet produit reste celui d'un gros plan sur les détails de l'objet. En voici un extrait de *La Maison de rendez-vous* :

Le pied droit de celle-ci, qui s'avance presque jusqu'au niveau de la patte arrière du chien, ne repose sur le sol que par la pointe d'un soulier à très haut talon, dont le cuir doré recouvre seulement d'un triangle exigü l'extrémité des orteils, tandis que de fines lanières barrent de trois croix le cou-de-pied et enserrant la cheville par-dessus un bas très fin, à peine visible quoique de teinte foncée, noire probablement. (MRV 11-12)

Concluons ce florilège de citations par un passage du *Projet à New York* :

La surface du bois, tout autour, est recouverte d'un vernis brunâtre où des petites lignes plus claires, qui sont l'image peinte en faux-semblant de veines théoriques appartenant à une autre essence, jugée plus décorative, constituent des réseaux parallèles ou à peine divergents de courbes sinueuses contournant des nodosités plus sombres, aux formes rondes ou ovales et quelquefois même triangulaires [...]. (PRNY 08)

Notons enfin que ce type de description limitée aux données empiriques de l'objet et dépouillée d'interprétations ne s'appuie pas uniquement sur l'aspect visuel, mais aussi sur l'auditif ou même le tactile. On peut invoquer à ce titre les bruits des mécanismes du pont-bascule dans *Les Gommages* (G 53), la sirène du bateau à l'arrivée dans *Le Voyeur* (V 9) ainsi que le bruit des vagues qui s'écrasent contre la falaise au rythme du sang qui bat dans les tempes de Mathias, les cris d'animaux nocturnes dans *La Jalousie* : « Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit. » (J 31) Mentionnons aussi *Dans le labyrinthe*, où le toucher joue un rôle important pour la notation de la forme, de la texture et de la température des objets : « Il sent, au toucher, l'humidité du tissu de laine. Il met les deux mains dans ses poches. La doublure en est moite et froide. » (DL 137) « Tout au fond de la poche droite, sa main rencontre un objet rond et dur, lisse, froid, de la taille d'une grosse bille. » (DL 137)

Le point commun entre toutes ces représentations réside dans le fait que Robbe-Grillet veut rendre compte du monde dans ses manifestations extérieures. On aboutit à des images dotées d'une présence et d'une richesse de détails exceptionnelles, des images dont le rendu s'approche d'une image réelle — ce qu'on appellerait en rhétorique un effet d'hypotypose. Ces procédés de représentation confèrent une allure hyperréaliste aux objets décrits, malgré la dissimulation des rapports de référentialité. Ainsi, l'appel au réel dans la fabrication de l'image fictionnelle de l'objet chez Robbe-Grillet se manifeste non seulement par la présence dissimulée d'éléments puisés dans le réel empirique ou dans le vécu de l'écrivain, mais surtout par la quête d'une adéquation, à l'échelle du détail, entre la représentation et la chose représentée. D'un point de vue philosophique, si les modalités de signification du réel chez Robbe-Grillet sont tributaires de l'influence de la phénoménologie, elles n'ont pas moins une dimension empiriste et positiviste. En effet, sa position consiste à considérer que ce qui est donné dans une perception supposée immédiate, *sans interférence volontaire explicite du sujet*, est en quelque sorte plus réel que les expériences organisées délibérément sous forme d'interprétations, jugements ou agencements narratifs. Ceux-ci, au contraire, en produisant du sens, ne fabriqueraient que des connexions artificielles, et donc fausses, entre les objets et événements observés<sup>30</sup>. D'où la question qu'on s'est beaucoup posé à propos

<sup>30</sup>Cf. Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 331-341.

de la description robbe-grillétienne : est-ce le signe d'une représentation qui se prétend objective ?

Avant d'entrer dans cette discussion, essayons de voir comment le problème se présente chez Michel Butor. En effet, on note également dans la description butorienne une prépondérance du regard et une mise en valeur de l'aspect physique des objets — leur matériau, texture, couleur, forme, etc. Cette tendance se traduit tantôt en termes géométriques, tantôt par l'image d'un monde en mouvement ; en tout cas elle est caractérisée toujours par un certain goût du détail. La description butorienne n'est pas sans conférer à son univers fictionnel un aspect hyperréaliste.

Ces caractéristiques ont suscité au sein de la critique des rapprochements entre Butor et Robbe-Grillet, et ont sans doute contribué à la fabrication d'une perception du Nouveau Roman en tant que mouvement coordonné au fil des années 1950<sup>31</sup>. Butor lui-même reconnaissait les affinités : « Certaines pages, on pourrait se demander qui de nous deux les a écrites »<sup>32</sup>. Il est vrai que Butor ne cherche pas à créer des images dépourvues de signification : il ne dissimule jamais l'intervention de la conscience dans la production des représentations, et ne se prive pas d'orner son style en employant des métaphores, des images connotées, des verbes et adjectifs à coloration subjective plus marquée. Cela dit, il n'en reste pas moins que la description butorienne est suffisamment attachée à l'aspect visuel et extérieur de l'objet, à la précision de la localisation, au souci du détail, pour produire une image très vive, signe d'une adéquation entre représentation et chose représentée à l'échelle du détail, impression de fidélité au réel. Cela explique donc dans une certaine mesure les comparaisons avec Robbe-Grillet.

Ainsi, dans *Passage de Milan* la description assume volontiers une forme pointilliste. D'entrée de jeu la description se prolonge au fil de longues phrases juxtaposées et à chaque fois la conscience qui assure la perception est explicitement signalée, au début ou à la fin de la description :

L'abbé Ralon se pencha à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour, séparé par une fausse muraille de brumes et de fumées couleur de teinture d'iode, de châtaignes et de vieux vin, après un vague espace vide apparemment, (sauf deux arbres maigres, élégants malgré tout, ayant déjà poussé quelques feuilles, enfermés par des palissades couvertes d'affiches), où l'attention découvrait des planches usées, des madriers, des lattes, et puis des pierres et des ferrailles, matériaux plus jamais utilisables, penserait-on, lentement polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière. Et pourtant l'assemblage sordide était perpétuellement la proie de minces remous.

[...]

<sup>31</sup>Voir à ce sujet Georges Raillard, *Butor, op. cit.*, p. 91-92 ainsi que le chapitre « Reflets », qui réunit des extraits de la critique des années 1950-1960.

<sup>32</sup>Propos recueillis dans Mireille Calle, *Les Métamorphoses Butor*, Sainte Foy/Grenoble : Le Griffon d'argile/Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 31. Il semble en effet que le rapprochement de Robbe-Grillet et Michel Butor fait par la critique des années 1950 a été motivé par la perception de similitudes d'ordre poétique plutôt que par le simple fait que les deux écrivains publiaient chez les Éditions de Minuit. Cf. Roger-Michel Allemand, « Robbe-Grillet à Minuit : *editoring* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », in : *Travaux de Littérature* 15 (sept. 2002), p. 330-331.

Les maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales, avec des toits de bois ou de zinc en diverses pentes, et les blocs qui jaillissaient en pyramides et en terrasses, étalant sur le ciel leurs balcons de fer tordu, et leurs flaques de verre où se perdaient les dernières traces du soleil, se mirent à s'allumer irrégulièrement, et dans l'enfilade de la rue toute teinte encore d'orient vieilli, on entendit les quatre fers d'un cheval qui trébuchait. Le vent. L'abbé, sans y penser, se retira. (PM 07-09)

Dans *L'Emploi du temps*, ce type de description est moins frappant, mais tout aussi présent. C'est avec maints détails que Jacques Revel note le paysage urbain de Bleston, description qui suit toujours le rythme de ses errances, de son regard et de sa mémoire. Ce sont surtout les monuments et œuvres d'art qui sollicitent son attention — la description devient alors *ekphrasis* —, comme dans cet extrait où Revel raconte sa première visite au musée d'arts :

J'ai profité de ce répit pour pénétrer entre les colonnes ioniques noircies sous le fronton marqué « Bleston Museum of Fine Arts », dans le vestibule vide entre le vestiaire aux porte-manteaux nus et le petit éventaire de librairie, puis dans l'escalier éclairé par un plafond de vitres, décoré par un moulage très retouché de la frise des panathénées au British, dont on a peint le fond en bleu lessive pour mieux faire ressortir les figures, l'escalier qui se sépare à mi-hauteur en deux branches, pour la montée et la descente, comme le palier communique par deux portes, pour l'entrée et pour la sortie, avec la suite des neuf salles d'exposition qui l'entourent [...]. (ET 86-87)

Par la suite, il fait l'inventaire des objets exposés et dépeint en détail l'une des Tapisseries de Thésée :

Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille en robe bleue brodée d'argent, haute, noble, attentive, tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le médius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse, un fil épais comme une artère gorgée de sang, qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain, une jeune fille que l'on revoit à droite, au loin, sur la proue d'un bateau qui file, sa voile noire gonflée de vent, en compagnie du même prince et une autre jeune fille très semblable mais plus petite et drapée de violet. (ET 88)

Ce type de descriptions sera très fréquent dans *La Modification*<sup>33</sup>. La hantise du détail s'applique ici à tous les décors, Rome, Paris, le compartiment du train :

Vous considérez cette ampoule bleue insistante, comme une grosse perle, non point claire à proprement parler, mais source dans son épaisse couleur murmurante de doux échos sur toutes les mains et sur tous les fronts des dormeurs, et,

<sup>33</sup>Ce livre a exercé une influence importante sur l'identification du phénomène néo-romanesque par la critique, en raison du prix Renaudot qui lui a été attribué en 1957 mais aussi parce qu'il a été perçu alors comme un modèle représentatif d'une école romanesque basée sur la prépondérance du regard. Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 28.

dans cette coupole du plafonnier qui la protège, les deux minces sphères transparentes à l'intérieur desquelles vous devinez les filaments froids tout à l'heure si brutalement rayonnants, comme ceux de ces lampes dans le corridor de l'autre côté duquel apparaissent, de temps à autre mais de moins en moins souvent, quelques rues de village au bord de l'eau encore un peu éveillées. (M 240)

Voici les descriptions des bagages des voyageurs qui se trouvent dans le compartiment lors du départ du train. Celle de Delmont : « [...] votre valise couverte de granuleux cuir sombre d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante [...] » (M 07). Ensuite, l'homme à sa droite, « possesseur de cette serviette noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défectueuse [...] ». (M 08) Puis, les jeunes mariés en voyage de noces et leurs « deux grandes valises semblables, flambant neuves, en peau de porc, l'une sur l'autre au-dessus d'eux, toutes deux agrémentées de ces petits cadres de cuir pour cartes de visite, fixés aux poignées par de minuscules courroies. » (M 09) Et enfin, l'ecclésiastique, assis au-dessous de son « porte-documents d'un noir, un peu cendré, d'asphalte, dont bâille en partie la longue fermeture éclair comme la gueule aux dents très fines d'un serpent marin [...] ». (M 10)

Dans *Degrés* la description n'est ni aussi répandue ni aussi méticuleuse que dans le roman précédent, mais il est possible de lire des passages où le souci du détail envahit la narration. Par exemple cette scène montrant le personnage de René Bailly « qui, dans l'immeuble à côté, un étage plus haut, assis sur une bergère Louis XVI en cretonne fanée, tournait avec une petite cuiller en métal inoxydable ses deux morceaux de sucre dans sa tasse à café, [...] » (D 48). Ou encore cette description d'éléments graphiques figurant dans le manuel scolaire de François Hutter :

C'est pourquoi, sur la page même de son manuel, au-dessus de l'illustration représentant une barque sur une rivière devant une berge et un horizon marqués de quelques arbres et de triangles que l'on pouvait interpréter comme des meules ou des maisons, à côté du titre de la troisième partie du chapitre : les éléments d'une force, représentation vectorielle, il a commencé à dessiner une machine, avec ses bielles et ses cheminées ; puis, comme son regard s'était porté vers le plafond, et qu'il avait rencontré les lampes, il s'est dit qu'au fond, il ne savait pas si ce dont il était question c'était une motrice à vapeur ou à l'électricité ; aussi, de l'autre côté du chiffre 3, il a dessiné un long rectangle avec des fenêtres, qu'il a monté sur deux boggies et qu'il a muni d'un pantographe, glissant quelques petits traits parallèles indiquant non seulement le mouvement mais la vitesse, le long d'un fil soutenu par des pylônes à croisillon. (D 92)

Cette volonté d'exhaustivité descriptive, cette tendance du Nouveau Roman à faire preuve de tant de précision et de méticulosité, nous oblige à dire encore un mot à propos des rapports entre la notation descriptive du détail et l'impression de réel qu'il produit. L'excès de précision, dans la mesure où il favorise le caractère digressif du texte et l'impression de pure adéquation au réel, est déterminant pour donner aux descriptions un grand degré d'autonomie par rapport à la narration<sup>34</sup>. Premièrement, il s'agit d'une autonomie d'ordre

<sup>34</sup>Voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble*, Paris : Seuil, 1990 [1973].

temporel, car l'importance accordée par moments à la contemplation de l'objet se fait aux dépens de la continuité du récit, qui se ralentit sensiblement ou n'avance que par à-coups. Deuxièmement, il s'agit d'une autonomie logique, concernant le vraisemblable narratif, puisque la quête de rigueur et d'exactitude dans le rendu de l'image ne semble aucunement subordonnée à la progression ou à l'agencement de l'histoire ; autrement dit les notations descriptives ne se font plus en fonction des exigences sémiotiques du récit, mais lui semblent au contraire tout à fait étrangères ou indifférentes. Principalement chez Robbe-Grillet, où la description se veut en outre dénuée de toute signification humaine. Cela équivaut à dire que la description ne sert pas de prétexte ou de support à la narration ; on a même l'impression que c'est justement l'inverse, que par moments c'est la narration qui fonctionne comme simple prétexte à la description.

Or, ce souci du détail, dans la mesure où il semble obéir plutôt au *vrai* qu'au *vraisemblable*, répond à la quête d'une plus grande apparence de réalité. R. Barthes a montré que nombre de détails a priori superflus pour la progression du récit jouent pourtant un rôle clé dans la production d'un « effet de réel »<sup>35</sup> dans l'écriture de la modernité. Chez Flaubert, par exemple, un « baromètre » a une contribution nulle pour l'enchaînement narratif, et pourtant, puisqu'il fonctionne comme dénotation du réel en raison de son rapport d'adéquation ou d'exactitude, il devient du même coup connotation d'un parti pris réaliste et produit un « effet de réel »<sup>36</sup>. Il y a en même temps dénotation du réel et signification d'un renvoi à la réalité. Or, *mutatis mutandis*, les détails semblent jouer dans les descriptions de Butor et de Robbe-Grillet un rôle similaire.

Certes, dans nos exemples, ce qui semble fonctionner comme un élément anodin n'est pas forcément la seule notation d'un objet, mais souvent celle de ses parties, composantes et fragments. En outre, chez Butor et surtout chez Robbe-Grillet l'absence momentanée de signification narrative n'est pas une exception dans le récit, elle nous paraît au contraire volontaire et parfois délibérément exagérée — ce qui, on le verra, ne va pas sans ambiguïtés et ironies. Mais il ne nous semble pas injustifié de dire que, chez les deux écrivains, ces descriptions sont bien liées à la production d'un « effet de réel », dans la mesure où, en vertu de leur apparente gratuité ou inutilité, elles apparaissent comme résistance au sens, comme représentation d'un réel à l'état brut. Nous avons l'impression d'avoir affaire non à un objet *vraisemblable*, dont le sens est subordonné à sa fonction dans le récit, selon les conventions narratives en vigueur, mais à un objet *vrai*, quoique son sens reste plutôt problématique. Il en découle donc l'impression d'une réalité concrète, d'authenticité ou même de vérité, non d'ordre général, essentialiste ou transcendant, mais impression d'une vérité tout à fait singulière, momentanée et immanente.

---

<sup>35</sup>Roland Barthes, « L'effet de réel », in : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 179–187.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 179.

### 1.2.2 Pointillisme et déconstruction de l'objet

Cependant si les descriptions concrètes et minutieuses sont perçues comme signe de fidélité ou d'adéquation hyperréaliste de l'image de l'objet à un modèle réel, en revanche elles ne sont pas moins ressenties comme des procédés de déconstruction de l'objet. C'est que la frontière n'est pas très claire entre le goût obsessionnel du détail et la pratique d'un réalisme pointilliste « qui tue l'objet à force de le regarder de trop près »<sup>37</sup> et qui dès lors rend la formation de l'image de l'objet plus difficile au lecteur. Le revers de la médaille réside donc dans l'ambiguïté d'un objet qui, échappant à l'emprise de la signification humaine, finit lui-même par se désintégrer en tant qu'objet doté de contours stables et d'unité formelle.

Chez Robbe-Grillet cette ambivalence de la description se manifeste dans la tendance à s'appuyer sur une géométrisation de l'espace. Certes, les caractéristiques géométriques sont liées à la tentative de saisir les éléments du monde dans leur réalité adéquate purement visuelle de lignes, surfaces et reliefs, et même de donner à cela une caution scientifique. Néanmoins, ce procédé finit par destituer les objets de leur consistance et unité, pour en faire des agrégats de matière ou des figures découpées dans un plan continu, dont on ne connaît à la rigueur que la silhouette ou la position relative. C'est-à-dire que l'objet se fractionne pour constituer un ensemble de figures fragmentaires dans un plan géométrique. Il y a hésitation entre la perspective de l'être particulier et celle de la totalité aux formes brouillées.

Cela peut survenir à l'échelle microscopique ou macroscopique. À la première correspond la désintégration de type pointilliste. C'est le cas de la célèbre tomate des *Gommes*, décrite dans ses moindres détails anatomiques :

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.

La chaire périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins — d'une façon peut-être un peu incertaine.

Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement.  
(G 161)

De son côté, le narrateur de *La Jalousie* donne à voir un monde morcelé en synecdoques ; c'est qu'il ne s'arrête que sur les éléments susceptibles d'alimenter ses soupçons ou de combler son angoisse :

La tache commence par s'élargir, un des côtés se gonflant pour former une protubérance arrondie, plus grosse à elle seule que l'objet initial. Mais, quelques millimètres plus loin, ce ventre est transformé en une série de minces croisants concentriques, qui s'amenuisent pour n'être plus que des lignes, tandis

<sup>37</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 61.

que l'autre bord de la tache se rétracte en laissant derrière soi un appendice pédonculé. Celui-ci grossit à son tour, un instant ; puis tout s'efface d'un seul coup. (J 127)

D'autre part, à la déconstruction macroscopique correspond le regard qui embrasse l'ensemble du paysage en le considérant comme un grand plan indistinct, tracé de lignes et composant des figures changeantes. C'est l'impression produite par cette description du port au début du *Voyeur* :

Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux : le sommet du parapet massif protégeant le passage du côté du large, la paroi intérieure du parapet, la chaussée sur le haut de la digue, le flanc sans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres sont vivement éclairées par le soleil — le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une étroite bande obscure : l'ombre portée du parapet. (V 13)

C'est comme si un monde en trois dimensions était transposé sur un plan en deux dimensions ; le mouvement n'y est qu'un déplacement de lignes et un changement des formes polygonales. La tension est frappante : d'une part l'objet se distingue nettement dans le paysage, d'autre part il se confond avec l'ensemble du plan ; on ne saurait dire où est sa véritable unité, ses limites. En somme, il y a une tension entre la totalité du plan et les figures qui le composent, ou entre l'ensemble de l'objet et ses fragments ou parties décomposables.

C'est ainsi que souvent l'objet robbe-grillétien craque. Le découpage géométrique, les mesures, les numéros — ainsi que les mots —, révèlent ce qu'ils sont, à savoir, des cadres ou appareils théoriques d'appréhension, des constructions utiles au classement et à la connaissance du monde certes, mais après tout insuffisants pour rendre compte de la complexité du réel. D'où un peu partout chez Robbe-Grillet ces paysages rocheux aux reliefs amorphes, ces bâtisses en ruines, ces verres cassés. D'où cette difficulté dans *La Jalousie* à délimiter la superficie du coteau de bananiers, cette matière vivante anarchique qui dépasse les cadres techniques. D'où aussi ces mousses, ces algues qui s'étalent sur le décor dans *Le Voyeur*. En somme, ces éléments naturels échappent à toute sorte de définition géométrique précise, et l'espace se révèle dans son immensité indéfinie.

Nous retrouvons chez Butor une fragmentation similaire de l'objet. Dans *Passage de Milan* elle est à l'échelle microscopique :

À la porte de la cave, tourne la poignée avec précaution, frotte les murs de sa main droite pour découvrir l'interrupteur, allume une file d'ampoules faiblardes, descend des marches de bois. Un corridor dont le plafond rougeâtre est tapissé de tuyaux qui bruissent, minces et contournés avec méandres, appendices, et bifurcations, certains épais, engoncés dans de lourds manchons de plâtre et de toile. Le sol couvert de poussière de terre et de charbon, où les pas son mous comme sur une plage sèche. Murs de briques minces avec des portes à barreaux

de bois rugueux givrés d'échardes, marquées de numéros peints en noir, et d'une petite lampe, pendue par un crochet à l'une quelconque des canalisations qui toussent et fusent.

Nonchalamment, le fil tordu trace son arabesque sur ces portées. (PM 211)

Dans *La Modification*, on relève une destruction de l'objet au niveau macroscopique, mais aussi dans un plan dynamique. À l'extérieur du train, sous la pluie, les éléments du paysage se décomposent en une série de figures géométriques, taches de couleur, matériaux amorphes, et constituent, comme dans une sorte de peinture impressionniste mouvante, des tableaux d'ensemble où les objets en mouvement sont à peine discernables. En voici un extrait :

De l'autre côté du corridor, au travers de la vitre couverte de toute une toile tissée par les gouttes de pluie, vous devinez à cette luisance d'aluminium que ce qui s'approche, vous croise et disparaît, c'était un camion de pétrole. [...] Au-delà de la fenêtre noyée tournent, au milieu du paysage semblable à des reflets dans un étang, les triangles obscurs de toits et d'un clocher. (M 97)

Et dans *L'Emploi du temps* nous retrouvons aussi un espace urbain conçu comme un vaste corps biochimique, où les divers éléments perdent leur netteté, leurs contours et leur unité pour devenir de simples amas de matière organique susceptible d'agencements multiples. C'est l'impression que donne le plan de Bleston. Les échelles macroscopique et microscopique se superposent, et l'image produite est comparable à celle d'un organisme ou d'une agglomération de cellules :

Alors, moi, taupe me heurtant à chaque pas dans ses galeries de boue, tel un oiseau migrateur prêt à fondre, j'ai embrassé d'un seul regard toute l'étendue de la ville.

Bien sûr, ce n'était qu'une image très imparfaite ; les ardoises des toits vues d'en haut, les cheminées fumeuses, les briques sombres, le macadam des chaussées auraient formé comme un grand lichen gris à stries rousses, ridé, rugueux, couvert d'écume, comme on en trouve sur les rochers au littoral des mers froides, et la rivière, même par la journée la plus claire, aurait gardé, sous quelques reflets, sa noirceur de goudron ; pourtant, grâce à elle, grâce à cette image, j'étais mieux renseigné sur la structure de Bleston que n'aurait pu l'être un aviateur la survolant, ne serait-ce que par cette ligne pointillée marquant les limites de son territoire administratif en dehors duquel les maisons se groupent sous d'autres noms, la dessinant en forme d'œuf, la pointe au nord.

Ainsi, moi, virus perdu dans ces filaments, tel un homme de laboratoire, armé de son microscope, je pouvais examiner cette énorme cellule cancéreuse dont chaque encre d'imprimerie, comme un colorant approprié, faisait ressortir un système d'organes [...]. (ET 53-54)

On touche ici à la question philosophique de la délimitation des objets particuliers dans la continuité de l'espace. L'objet cesse d'être un corps déterminé pour se désintégrer dans une structure d'ensemble plus vaste. Autrement dit, il est soumis à une tension entre unité et fragmentation. Ainsi, la description néo-romanesque se veut paradoxalement une

représentation adéquate du réel alors même qu'elle sape la détermination des images représentées. Finalement la description brouille l'imagination et empêche d'avoir une image claire et distincte de ce qu'elle est censée montrer — l'écriture se détruit par son propre fonctionnement. Cela converge avec l'affirmation de Robbe-Grillet selon laquelle le texte moderne ne fait pas voir ce qu'il décrit, mais l'occulte.

La description prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à embrouiller les lignes, à les rendre incompréhensible, à les faire disparaître totalement.

[...]

C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. Tout l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages — n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.<sup>38</sup>

Cette description autodestructive est l'effet d'un double apport, de la phénoménologie et du structuralisme. En favorisant l'instabilité de perspectives, d'échelles d'observation et de délimitation des contours des objets, les deux romanciers insistent sur l'opacité et la multiplicité des sens attribués au monde — lequel pourtant, considéré en lui-même, n'en a aucun. La seule représentation possible du réel est donc celle d'un univers fictionnel foncièrement fragmentaire, indéterminé, dont le sens ne se saisit que dans des rapports d'intentionnalité, instables et multiples, produisant un décor qui se prête à un mouvement permanent d'agencement et réagencement, de déconstruction et reconstruction.

Il est d'ailleurs évident que la description littéraire n'a pas pour but de donner à voir le dessin imaginé [...], mais d'en prendre tel ou tel élément afin de le faire naître, de le faire se développer de mots en mots, de faire bouger, bifurquer, changer soudain de sens, foisonner, s'éloigner, dans un mouvement continu qui est en propre celui de l'écriture (comme du roman moderne tout entier) et que la lecture reproduira avec exactitude chaque fois que quelqu'un reprendra le livre à son compte. On comprend qu'il n'est pas question pour l'auteur de conserver par-devers lui une vue d'ensemble plus complète ou plus stable. Il ne peut concevoir autre chose que ces fragments discontinus, mobiles et variables, dont il lègue au lecteur la trajectoire : les livres. Dans cette perspective — et bien que les sciences physiques parlent aujourd'hui de la matière en des termes qui ressemblent à ceci — il faut reconnaître que la phrase écrite représente une négation radicale de notre monde tangible quotidien.<sup>39</sup>

Affirmation et négation dans un même acte. Cela est sans doute à rapprocher du thème des ruines, qui résonne à travers leurs œuvres. Il est aisé de le retrouver dans la figuration de l'univers romanesque chez Butor : débris d'un terrain vague voisin à l'immeuble de *Passage de Milan*, vestiges archéologiques dans *L'Emploi du temps*, ruines de Rome

<sup>38</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 70-71.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 79.

dans *La Modification*. C'est pourtant Robbe-Grillet qui tend à exploiter le thème de façon systématique. À cette écriture qui laisse en ruines le monde qu'elle est censée représenter répondent les images des ruines, récurrentes dans les univers fictionnels robbe-grilléliens : ruines d'un temple grec dans *Les Gommages*, paysage composé de falaises et rochers érodés dans l'île du *Voyeur*, ruines de la guerre évoquées par *Dans le labyrinthe*, objets au rebut dans un terrain vague dans le *Projet pour une révolution*. Bien entendu, ces ruines sont aussi l'écho d'une Europe rasée par la Seconde Guerre mondiale : ruines des villes, de l'humanisme, des grands systèmes idéologiques et politiques. Robbe-Grillet fait des ruines du passé un moteur d'écriture, mais ce motif n'est aucunement connotation de nostalgie ou de regret, seulement l'expression d'un élan vers l'avenir : « Construire sur des ruines, en effet, ne signifie pas remettre debout quelque nouveau système de cohérence, de vérité, de verrouillage, comme si de rien n'était. C'est au contraire prendre l'état des notions ruinées et la notion même de ruine comme ferment d'une existence à inventer, légère et vacante. »<sup>40</sup>

En somme, « l'art accomplit et ruine ce qu'il touche »<sup>41</sup>. Il est vrai que la hantise du détail répond à une volonté d'atteindre le réel de façon plus rigoureuse, sous l'influence de la phénoménologie et du structuralisme. Néanmoins, il n'en constitue pas moins un procédé par lequel la description se trouve investie d'une dimension métaphorique, voire fantasmatique, car si d'une part l'objet est caractérisé par l'exactitude de l'image, d'autre part il est non moins régi par une incertitude permanente quant à sa détermination en tant qu'objet autonome. Et ce à tel point qu'on pourrait se demander si l'excès de détail n'est pas l'effet d'un narrateur situé en deçà de la conscience, aux prises avec le rêve, l'hallucination, le délire — ou peut-être un narrateur de mauvaise foi. L'appel au réel apparaît comme l'un des pôles d'une tension qui déchire la représentation de l'objet chez Butor et Robbe-Grillet et qui fait brouiller les frontières entre réalité, fiction et mythologie.

## 1.3 Une littérature objective ?

Dès lors, une discussion s'impose : cette description qu'on peut dire hyperdétaillée, portant sur les seules données empiriques extérieures des objets, est-elle le signe d'un triomphe de l'objectivité ? Cette modalité descriptive a joué un rôle important comme signe de modernité littéraire et comme emblème de la mouvance néo-romanesque. C'est souvent au nom de prétendues similitudes au niveau de la description qu'on a rapproché les œuvres des nouveaux romanciers, principalement celles de Robbe-Grillet et de Michel Butor — ainsi que celles de Robert Pinget, Claude Simon, Nathalie Sarraute. En ce sens, si le Nouveau Roman a commencé à exister en tant qu'« École du regard »<sup>42</sup>, il faut dire que ce regard

<sup>40</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris : Minuit, 1994, p. 145.

<sup>41</sup> *Idem*, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>42</sup> L'expression « École du regard » fut créée, à l'exemple de l'appellation « Nouveau Roman », par Émile Henriot (cf. Roger-Michel Allemand, « Robbe-Grillet à Minuit : *editing* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », *op. cit.*, p. 331). La formule montre à quel point la réception des années 1950 voyait dans les formes descriptives un point d'unité poétique décisif qui justifiait le rassemblement des nouveaux romanciers sous une appellation commune. Cela dit, bien entendu, d'autres facteurs, tenant non seulement

a été largement perçu comme un « regard objectif ».

Cette perception a son origine dans les interprétations de l'œuvre de Robbe-Grillet dans les années 1950. Plusieurs critiques emploient volontiers à propos des *Gommes* et du *Voyeur* les termes « objectif » et « objectivité »<sup>43</sup>. Toutefois, c'est Barthes qui aborde la question de manière plus consistante, si bien que sa lecture devient peu à peu référence dans le champ littéraire, circulant sous des formes dérivées parmi critiques<sup>44</sup> et écrivains<sup>45</sup>, et suscitant des prises de position ambivalentes chez Robbe-Grillet même.

Robbe-Grillet se plaint souvent que la thèse barthésienne est non seulement une simplification mais qu'en outre elle a été mal comprise par l'ensemble de la critique. Car dans l'article « Littérature objective », consacré aux *Gommes*, Barthes met en exergue une définition du *Littré* par laquelle il semble indiquer la façon dont il entend employer l'adjectif en question : « OBJECTIF, -VE (adj.) : Terme d'optique. Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet qu'on veut voir (Littré). »<sup>46</sup> Ainsi, le mot « objectif » dans le texte de Barthes n'aurait pas le sens de « neutre, froid, impartial », mais voudrait dire en fait tout simplement « tourné vers l'objet »<sup>47</sup>.

Tout ce que Barthes dit des *Gommes* ou du *Voyeur* au milieu des années cinquante, c'est Barthes, pas Robbe-Grillet. Il est quand même curieux de faire un article de plus de vingt pages sur *Le Voyeur* sans même laisser supposer qu'il y a dans le livre un crime sexuel possible. Barthes fait du *Voyeur* une littérature claire et limpide, alors que c'est une littérature piégée.

---

à la poétique du texte mais à la situation et posture des écrivains dans le champ littéraire, sont intervenus également dans l'identification et la cristallisation de la « nébuleuse néo-romanesque » (voir *idem*, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*).

<sup>43</sup>Cf. Emmanuelle Lambert, *Dossier de Presse. Les Gommes et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*, *op. cit.*

<sup>44</sup>« Les textes de Robbe-Grillet se veulent “enregistrement objectif”, privé, le plus possible, de l'intervention d'une conscience. » (René Marill Albérès, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 114.) « [...] l'objet de Robbe-Grillet, fermé dans sa matité à tout rapport sauf de permanente extériorité. » (Georges Raillard, *Butor*, *op. cit.*, p. 87)

<sup>45</sup>Dont les nouveaux romanciers eux-mêmes. Claude Simon : « J'admire aussi beaucoup *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, c'est quelque chose, je crois, dans l'histoire de la littérature. On le lira dans deux mille ans... C'est la première et jusqu'à maintenant la seule tentative d'une littérature purement matérialiste. Cela me fait penser à un professeur de médecine qui demandait à ses élèves : “vous avez vu tel malade, ce matin, alors, parlez m'en. — Monsieur, je pense que... — Ce que vous pensez, je m'en fous, coupait le professeur. Complètement ! Qu'est-ce que vous avez vu, qu'est-ce que vous avez senti à la palpitation, qu'est-ce que vous avez entendu à l'auscultation ?... C'est ça que je veux savoir. Mais ce que vous pensez, je m'en fous, comme je me contrefous de ce que je pense moi-même !” Eh bien ! C'est cela, pour moi, Robbe-Grillet : cet effort prodigieux pour se débarrasser des miasmes, des mythes qui nous encombrant. Je ne sais pas s'il a entièrement raison, tout est discutable, mais en tout cas, c'est prodigieux ! » (Claude Simon, entretien dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris : René Julliard/U.G.E., 1973, p. 289.) Nathalie Sarraute : « Les écrivains qu'on appelle nouveaux romanciers, ont certes, des points communs avec moi. Ils ont aussi voulu dégager le roman de certaines formes devenues inutiles — telles que la peinture des caractères, l'intrigue, etc. qui détournent l'attention du lecteur de l'essentiel, de ce que nous voulons lui montrer. Mais ce que nous montrons est très différent. Robbe-Grillet montre l'extérieur, les choses, les objets, vus du dehors. Moi je montre au contraire les mouvements intérieurs : son univers est un univers plutôt immobile, et le mien est en perpétuel mouvement, en perpétuelle transformation. On peut dire que c'est presque l'opposé, comme tempérament et comme vision. » (Propos recueillis dans Bettina L. Knapp, « Interview avec Nathalie Sarraute », in : *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, n° 3 (1967), p. 283-295, cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, *op. cit.*, p. 194.)

<sup>46</sup>Roland Barthes, « Littérature objective », *op. cit.*, p. 29.

<sup>47</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 117-118.

Cette simplification qu'il opère — simplification inouïe : parler à propos du *Voyeur* de littérature objective, littérale ! — a ouvert une porte, un accès. Les gens ont pensé : Robbe-Grillet décrit les choses, c'est aussi simple que ça.

[...]

Et, me semble-t-il, mes livres, étaient tout le contraire.

[...]

À cette époque, l'article de Barthes a fait beaucoup plus de bruit que celui de Blanchot. [...] Son interprétation est devenue la doxa : Robbe-Grillet ce sont les choses objectivement décrites par un œil froid.

Interprétation qu'il est impossible de faire coïncider avec une seule ligne de mon roman. C'est pourtant elle qui s'est répandue, et déformée encore par rapport au texte très intelligent, très retors aussi, de Barthes. Il emploie par exemple le mot objectif dans le sens de : tourné vers l'objet, alors que la critique académique l'a compris comme : neutre, impartial.<sup>48</sup>

Autrement dit, Robbe-Grillet regrette que la critique en général ait interprété son œuvre d'après les acceptions courantes du terme « objectif »<sup>49</sup> alors que, selon lui, Barthes n'employait cet adjectif que dans un sens *optique*, ou tout au plus *objectal*<sup>50</sup>.

Or, en affirmant cela le nouveau romancier oublie peut-être qu'il a lui-même contribué à ce malentendu, puisque dans les années 1950 il avait repris sans réserves l'essentiel de l'argumentation de Barthes<sup>51</sup>. Autant dire que dans ses propos théoriques de l'époque, Robbe-Grillet favorisait une interprétation qui faisait bien appel à la notion courante d'« objectivité » : dans « Une voie pour le roman futur » (1956), « Sur quelques notions périmées » (1957) et « Nature, humanisme, tragédie » (1958), il s'en prend aux métaphores, à l'anthropomorphisme et au culte de la profondeur essentialiste, et enjoint la littérature de s'en tenir à la « surface des choses », de saisir leur « être-là », de procéder à une « entreprise de nettoyage », tout en louant à cet effet le pouvoir « laveur » du regard<sup>52</sup>. C'est seulement en 1961 dans l'article « Nouveau roman, homme nouveau » que, en se désolidarisant de la lecture barthésienne, il fait enfin noter que dans ses récits une

<sup>48</sup>Propos recueillis dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet*, Lyon : La Manufacture, 1985, p. 140. Sur les remontrances de Robbe-Grillet à propos des articles de Barthes, voir encore Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain, op. cit.*, p. 80-81, 181.

<sup>49</sup>Selon le *TLFi* : ce « qui existe en soi, indépendamment du sujet pensant » ; ce « qui fait référence à la réalité extérieure indépendante des consciences » ; ce « qui relève d'une réalité indépendante, extérieure à l'esprit et susceptible d'être connue par les sens » ; ce « qui est fondé sur l'expérience, sur l'observation des réalités extérieures » ; celui « qui manifeste un souci d'exactitude, faisant abstraction de toutes préférences, idées ou sentiments personnels ».

<sup>50</sup>Toujours selon le *TLFi* : ce « qui a rapport à un objet donné » — acception que le dictionnaire qualifie pourtant comme vieillie.

<sup>51</sup>D'ailleurs, Robbe-Grillet fut longtemps en phase avec la lecture que Barthes faisait de ses romans. Sur la circulation d'influences et la contribution mutuelle entre la Nouvelle Critique et le Nouveau Roman, notamment entre Barthes et Robbe-Grillet, voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman, op. cit.* ; Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.* ; Christian Milat, « Barthes et Robbe-Grillet : convergences théoriques et influences scripturales », *op. cit.* ; Bernard Valette, « Robbe-Grillet : révolutions du Nouveau Roman », *op. cit.* ; consulter aussi Emmanuelle Lambert, *Dossier de Presse. Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956), op. cit.* Cela dit, encore de nos jours une partie de la critique semble adhérer sans réserves aux plaintes de Robbe-Grillet. Cf. par exemple Franz Johansson, éd., *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Les Gommages, La Jalousie, Paris : PUF/CNED, 2010, p. 24 — ouvrage destiné aux candidats à l'Agrégation de Lettres Modernes en 2010-2011.

<sup>52</sup>Voici quelques extraits de *Pour un nouveau roman* qui convoquent tant bien que mal l'idée courante

conscience est toujours à l'œuvre et qu'il serait absurde de considérer comme objectif le regard d'un narrateur « situé dans le temps et l'espace et conditionné par ses passions », « au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire »<sup>53</sup>.

Mais qu'en est-il de l'emploi du mot « objectif » dans les articles de Barthes ? En fait, la position de Robbe-Grillet est ambiguë parce que celle de Barthes l'était déjà au départ. Dans « Littérature objective » le terme « objectif » possède bien le sens optique de « tourné vers l'objet » lorsqu'il s'applique à la thématique romanesque et à la focalisation narrative, néanmoins sa signification pose problème lorsqu'il désigne l'attitude consciente du narrateur et le niveau d'adéquation et d'exactitude des représentations. Dans ce cas, l'adjectif n'est pas sans convoquer l'idée courante d'« objectivité » scientifique, philosophique ou psychologique.

Selon Barthes, la description dans *Les Gommès* est l'effet d'une conscience tournée vers l'objet mais qui en outre s'interdit d'ajouter du sens à ce qu'elle voit et qui signale explicitement les incertitudes de sa perception. Elle se borne à constater la seule présence de l'objet indépendamment des intentions humaines, et à rendre compte, très soigneusement, de sa forme, de sa situation spatiale, sans se servir de métaphores ni d'adjectifs analogiques. L'objet robbe-grillétien n'existe que comme « surface optique », « sans aucun point ou qualité privilégié », jamais il n'est défini dans sa qualité d'ustensile destiné à une finalité, donc subordonné à un ordre métaphysique, psychologique, social — c'est ainsi que Barthes considère cette modalité de description comme étant représentative de l'« être-là » de la réduction phénoménologique. Ainsi, toujours d'après Barthes, en se limitant au seul aspect visuel, Robbe-Grillet annule les interprétations et opinions infondées qui d'ordinaire parasitent la *mimèsis* de l'objet dans le roman.

Par conséquent dans son argumentation Barthes signale de fait un certain retrait de la subjectivité narrative. Non un retrait complet — ce qui serait évidemment un absurde de sa part, et il est même le premier à insister sur le fait que la description chez Robbe-Grillet est dépendante du regard, donc d'une subjectivité humaine irréductible — mais un retrait partiel — ce qui est déjà lourd de conséquences. Ce retrait de la subjectivité concerne donc l'*attitude* de la conscience qui décrit le monde, puisque, du moins dans la limite de sa *volonté manifeste*, elle ne fait que *regarder*, tout en *s'abstenant d'intervenir* ou d'*ajouter* des considérations personnelles à sa description. Or, l'objectivité est un degré de subjectivité. Vouloir inhiber, atténuer ou faire taire l'intervention de sa subjectivité, c'est du même coup prétendre montrer le monde dans un plus grand degré d'objectivité. Contrairement à une littérature qui représente le monde explicitement en fonction d'une projection psy-

---

d'objectivité : « Or le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il *est*, tout simplement. » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 18.) « Puisque c'est avant tout dans la présence que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte. » (*Ibid.*, p. 22.) « Une explication, quelle qu'elle soit, ne peut être qu'en trop face à la présence des choses. » (*Ibid.*, p. 38.) Et ajoutons que déjà en 1953, lors d'une interview à la sortie des *Gommès*, le jeune romancier définissait son œuvre comme « un roman descriptif et scientifique ». (Voir Emmanuelle Lambert, *Dossier de Presse. Les Gommès et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*, *op. cit.*, p. 49.)

<sup>53</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 118.

chologique ou d'un ordre transcendant, la description robbe-grillétienne prétend en rester, selon Barthes, à la pure immanence du monde, à sa « surface ». En fin de compte, du sens optique il n'y a qu'un pas vers les sens courants du mot « objectif », c'est-à-dire, vers l'idée d'objectivité, de froideur, de neutralité, d'impartialité.

Le fait que Barthes intitule son article sur *Le Voyeur* « Littérature littérale » ne mitige pas ces ambiguïtés. L'emploi du mot « littérale » évoque une conformité stricte entre la lettre — c'est-à-dire les mots du texte — et l'idée qu'on peut s'en faire — leur sens. Elle semble désigner un texte littéraire qui, paradoxalement, ne s'exprime de façon assurée que dans la limite de ses sens dénotés. Un texte, si l'on ose dire, qui reste à la surface de sa signification. On conviendra que cela ne fait que prolonger l'idée de rigueur et d'exactitude associée à la description robbe-grillétienne — idée, donc, d'objectivité. D'ailleurs, l'adjectif « objectif » réapparaît dans ce nouvel article lorsque Barthes démontre comment, dans *Le Voyeur*, la nature de la description tend à annuler l'intrigue. Il est vrai qu'il est entre guillemets à sa première occurrence, ce qui rappelle les réserves sémantiques de l'étude précédente, mais ce ne sera plus le cas pour la suite, lorsqu'il est question de « monde objectif », « nature objective de la description », « l'étendue objective ». Barthes soutient que dans *Le Voyeur*, à l'exemple des *Gommes*, la description est objective non seulement parce qu'elle est tournée vers l'objet, mais aussi parce qu'elle est limitée à la seule présence, au seul « être-là » des choses. Et c'est justement parce qu'elle refuse d'ajouter des surplus d'imagination au monde, qu'elle finit en outre par « blanchir » l'intrigue du roman. « Les objets figurent comme une sorte de thème-zéro de l'argument »<sup>54</sup>, écrit Barthes, et c'est à peine si la répétition des objets suggère le prétendu meurtre commis par Mathias. Par conséquent, encore dans cet article, le sens optique invoqué par Barthes n'est pas éloigné des usages courants du mot « objectif » que nous avons indiqués ci-dessus.

Ajoutons que le choix d'un terme aussi ambivalent est d'autant moins surprenant qu'à cette époque les analyses de Barthes sont placées sous le signe du *Degré zéro de l'écriture* et de ses spéculations autour d'une écriture blanche. Ses recherches portent alors sur les significations éthiques et historiques des formes littéraires — la notion d'écriture — et notamment sur les expérimentations de la modernité, caractérisées selon lui par des discours tendant à la neutralité. Ainsi, même si Barthes n'envisage pas le problème du point de vue du *réalisme mimétique*, mais plutôt de celui de l'*écriture*, ses réflexions sur la nature « objective » de la description robbe-grillétienne ne mettent pas moins en évidence le fait que l'élaboration de l'univers fictionnel chez le chef de file du Nouveau Roman passe par une réflexion sur la *mimésis*, notamment par la quête d'un nouveau réalisme basé sur des représentations ayant prétendument un plus grand degré d'adéquation à l'objet.

D'ailleurs, en reprenant la lecture barthésienne à son compte, sur un registre « manifestaire »<sup>55</sup>, Robbe-Grillet intègre la question de la description « objective » de l'objet dans un contexte de « nouveau réalisme ».

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face

<sup>54</sup>Roland Barthes, « Littérature littérale », *op. cit.*, p. 65.

<sup>55</sup>Voir Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*

de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science.<sup>56</sup>

C'est donc en cherchant autant que possible l'objectivité — en dépouillant le monde de tout surplus d'affabulation, d'explication, de jugement de valeur, au profit de sa seule présence singulière — que l'on peut atteindre le réel. Enfin, si l'on considère les présupposés philosophiques qui visent à justifier ces descriptions détaillées à outrance, on s'aperçoit qu'ils sont fondés sur une épistémologie de l'incertitude, qui est bien l'expression d'une volonté d'objectivité<sup>57</sup>. Ainsi, les formes du réalisme traditionnel — esthétique incarnée, selon Robbe-Grillet, par Balzac — n'est plus compatible avec l'expérience d'incertitude de la connaissance au XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi il condamne, à la suite de Sartre et Barthes, toute prétention d'expliquer le monde en connectant les événements de façon logique et causale, et c'est pourquoi le texte descriptif doit également éviter les significations et se limiter aux surfaces. Les sens qui prétendent expliquer le monde sont toujours en excès face à la présence des choses.

Si la lecture barthésienne de Robbe-Grillet semble aujourd'hui — en fait, depuis la sortie de l'étude de B. Morrissette, en 1963 — réductrice et équivoque, dans les années 1950 elle s'est imposée progressivement auprès de la critique et du public pour créer l'idée que la description hyperdétaillée robbe-grillétienne est une représentation objective donnant à voir des images ayant force de vérité. En tout cas, les textes de Barthes restent encore parmi les études les plus intéressantes sur les premiers romans de Robbe-Grillet, mais à condition que l'on reconnaisse que Barthes a bien voulu dire ce qu'il a dit, et qu'on prenne acte des ambiguïtés contenues dans les mots qu'il a choisis. À la fin, par ces volte-face autour du terme « objectif », Barthes touche du doigt la tension d'une œuvre qui, dans sa recherche de l'objectivité maximale, fait du même coup ressortir une subjectivité irréductible, en deçà de tout effort volontaire de la conscience, ce qui contribue à redéfinir la représentation du rapport sujet-objet dans le roman. Ni objectivité complète ni subjectivité totale, mais la tension entre les deux — le problème même de l'intentionnalité phénoménologique. C'est du moins notre position personnelle dans ce débat ; nous la précisons au fil du prochain chapitre, dans lequel il sera question de la nature manifestement imaginaire de la représentation chez Robbe-Grillet ainsi que chez Butor.

---

<sup>56</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>57</sup> Voir Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*

# Chapitre 2

## Effets d'irréel

La critique poétique et épistémologique de la *mimèsis* réaliste traditionnelle débouche chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet sur un monde romanesque qui se dénonce comme imaginaire. Celui-ci subit l'action de ce que l'on pourrait nommer des « effets d'irréel », c'est-à-dire des marques thématiques ou textuelles qui, à l'opposé d'un « effet de réel », signalent explicitement la nature onirique, fabulatrice ou artificielle des représentations. Par là, l'univers fictionnel se trouve soumis à un mouvement de déconstruction et reconstruction sémantique.

### 2.1 Oscillations du cadre psychologique

#### 2.1.1 L'onirisme butorien

La dimension imaginaire de l'objet chez Michel Butor et chez Alain Robbe-Grillet se manifeste tout d'abord par le traitement du cadre d'appréhension psychologique. Si les descriptions détaillées produisent l'effet d'une adéquation rigoureuse, voire objective, au réel, il faut néanmoins se rappeler que l'univers fictionnel ainsi formé se veut encore tributaire d'un rapport d'intentionnalité phénoménologique vis-à-vis d'une conscience. Autrement dit, il est fonction d'un regard, d'une focalisation, d'une perspective d'observation subjective homodiégétique. Chez les deux nouveaux romanciers cet acte d'appréhension du monde subit sans cesse des variations quant à la temporalité, la nature psychologique de la perception et même le niveau de conscience des héros narrateurs. Ces variations fonctionnent comme des « effets d'irréel » et engendrent une instabilité sémantique qui affecte la détermination de l'existence des objets et de leurs attributs. On y distingue sans cesse l'entrecroisement de deux niveaux d'action, celui des scènes actuelles et celui des scènes imaginées. L'espace constitue chez les deux écrivains une topographie de l'imaginaire, où les situations se renversent indéfiniment, comme la surface d'un ruban de Möbius<sup>1</sup>.

Chez Michel Butor, cette instabilité est obtenue par un jeu avec les perspectives de la focalisation narrative et les strates chronologiques. Dans *L'Emploi du temps*, la distinction

---

<sup>1</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 61.

entre l'acte d'énonciation et l'histoire racontée s'accompagne d'oppositions d'ordre spatial, temporel et psychologique, qui exercent un impact sur la détermination du niveau d'existence des objets. D'une part, nous avons le monde actuel, celui qui sert de cadre à la représentation de la situation narrative, défini par l'espace clos de la chambre de Jacques Revel : son temps est le présent, sa chronologie est celle de la linéarité du journal intime. D'autre part, nous avons les événements qu'il raconte, dans leur multiplicité de temps et lieux, et qui n'apparaissent qu'au travers de ses souvenirs ou anticipations mentales : en d'autres termes, les espaces extérieurs, le paysage urbain de Bleston, les éléments qui le composent, ne nous sont connus qu'à travers la médiation, explicitement affichée, de la conscience du narrateur. C'est dès lors un monde soumis à l'investissement de son imaginaire.

On se demande dans quelle mesure ils ont une existence effective ou, au contraire, relèvent plutôt d'une déformation ou d'une illusion fantasmatique : « Mes yeux se fatiguaient dans cet effort, de telle sorte que bientôt les lignes de plomb se sont mises à trembler et à fondre, le sang rouge à couler comme une teinture épaisse depuis les blessures d'Abel jusqu'à la tunique rouge de Caïn dans le registre d'au-dessous, dans l'entrevue avec le Très-Haut, l'imposition du signe par la foudre sur le front. » (ET 258) En tout cas, l'image que le narrateur se fait du monde qui l'entoure, la ville, les paysages, les objets, varie au fil du roman en parallèle à l'évolution de sa perspective, de ses recherches, de ses expériences, de ses fluctuations affectives. Vers la fin du récit, ayant constaté l'échec de ses aventures, Revel erre triste dans un décor lugubre, déliquescents, en déchéance, qui fait écho à son état d'âme : « Puis sous l'averse, en longeant les grandes usines, muettes sous les grandes cheminées sans fumées, longeant les grandes portes de grillage ou de tôle peinte fermées, je suis arrivé jusqu'aux allées boueuses d'Easter Park, parmi les massifs de fleurs fanées perdant leurs pétales pourrissants et leurs feuilles recroquevillées. » (ET 377) Dans son désarroi, il s'adresse directement à un Bleston personnifié : « [...] je suis descendu par Tower Street et White Street, traversant la place de la Nouvelle-Cathédrale puis longeant Willow Park, lentement, à pied, aux aguets, épiait toutes tes paroles, Bleston, se murmurant à mon passage dans l'ombre qui s'épaississait. » (ET 378) Le point de vue oscille entre l'intérieur et l'extérieur de la conscience, entre la perception directe et les contenus mentaux. La disjonction temporelle entre narration et événements narrés va de pair avec une instabilité psychologique.

De même, dans *La Modification*, le récit bascule constamment entre la perception actuelle du monde présent et l'évasion vers l'imaginaire, les souvenirs, les rêveries, les scènes hypothétiques. Cette distinction psychologique s'accompagne également d'une opposition spatio-temporelle. Le monde immédiat, le compartiment de train, est encore une fois caractérisé par la clôture, l'exiguïté, mais aussi par un mouvement continu et unidirectionnel, métaphore de la durée linéaire à laquelle il est soumis. En revanche, le décor qui sert de cadre à l'aventure sentimentale de Léon Delmont — Rome, Paris, leurs espaces ouverts, multiples, vastes, les scènes situées dans le passé, dans l'avenir, dans le conditionnel — constitue en fait un monde déployé dans la conscience du héros, dont l'existence est somme

toute réfractée par ses passions. C'est ainsi que les représentations de Rome se modifient parallèlement à l'évolution de la compréhension que le héros possède de sa situation dans le monde : Léon s'aperçoit à quel point son amour pour la ville et son amour pour Cécile sont indissociablement dépendants l'un de l'autre, et à quel point donc ils déforment sa perception du monde.

La sollicitation de l'imaginaire chez Butor n'est pas sans provoquer un certain vertige, car l'espace du dedans — la chambre de Revel, le compartiment de train — s'avère être à l'extérieur de la conscience, tandis que le dehors — Bleston, Paris, Rome — sont des images qui n'existent qu'à l'intérieur de la conscience. En d'autres termes, en se projetant vers l'extérieur immédiat, la conscience se trouve en fait enfermée dans un monde clos, exigü, monotone, alors que c'est par une plongée dans l'intérieur imaginaire qu'elle s'évade vers un monde ouvert, vaste, riche de possibilités. En pénétrant le dedans on accède au dehors ; présent, passé et avenir se superposent ; les niveaux de conscience se confondent et c'est par le biais de l'imaginaire qu'on découvre la réalité. Le récit de Butor non seulement bascule du dedans au dehors, mais les brouille de façon paradoxale, exposant une porosité entre le réel et l'imaginaire. On aboutit à un monde fictionnel placé avec plus ou moins d'intensité sous le signe de l'onirisme.

Le rêve est un thème qui apparaît sous diverses formes dans les romans de Butor. Aux premières pages de *L'Emploi du temps* et de *La Modification*, l'arrivée de Jacques Revel à Bleston et le début du voyage de Léon Delmont sont métaphoriquement traités comme l'entrée des héros dans un cadre spatio-temporel onirique.

Lorsque son train arrive à Hamilton Station, à une heure « incongrue », en pleine nuit, Jacques Revel sort peu à peu de sa somnolence, et pourtant on dirait qu'au lieu de se réveiller, il ne fait que s'enfoncer dans le rêve. Les bruits cessent autour de lui, les gouttes de pluie à la vitre réfléchissent la lumière comme une « myriade de petits miroirs », et dehors le train est enveloppé de « vapeurs brunes » (ET 9). C'est comme si, en arrivant en Angleterre, il était en train de pénétrer dans un univers féérique. Jusqu'alors, Revel s'estimait encore capable de saisir le monde, mais ensuite tout bascule dans l'incertitude : « [...] je pourrais retrouver avec une exactitude absolue la place qu'occupait mon unique lourde valise dans le filet, et celle où je l'ai laissée tomber, entre les banquettes, au travers de la porte. C'est qu'alors l'eau de mon regard n'était pas encore obscurcie ; depuis, chacun des jours y a jeté sa pincé de cendres. » (ET 10)

La station se vide. La poignée de sa valise se découde. Revel respire un air « amer, acide, charbonneux », air qui l'« asphyxie » de « vapeurs surnoises », qui le plonge dans un « terrible engourdissement », dans un « genre de folie », dans un « obscurcissement » de soi-même (ET 11). Tout à coup il est radicalement séparé de tout ce qui lui était familier et qui constituait pour ainsi dire son monde réel. Aussitôt, la ville lui apparaît à la manière d'un rêve, comme lieu de perte, d'errance et d'étrangeté. Revel s'engage dans la nuit pluvieuse, s'égaré dans les rues désertes, tourne autour d'établissements fermés, confond les bâtiments, entend des mots qu'il ne comprend pas. Le monde, les objets sont entourés d'un halo, d'un aspect incertain. Il finit par trouver une salle d'attente de troisième

classe à New Station où il attendra le jour. Il s'endort : son séjour à Bleston, qui ne cessera d'être marqué par la « léthargie » (ET 262), par la « somnolence » (ET 261), commence par une plongée dans le sommeil. En effet, Revel... rêve<sup>2</sup>. Est-ce une coïncidence si la référence à l'onirisme est suggérée par le nom même du héros ?

Jacques Revel arrive très tard dans la nuit, Léon Delmont, lui, part très tôt le matin. Son esprit est encore entre l'état de veille et le sommeil.

Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux qui se clairsèment et grisonnent [...] sont un peu hérissés et tout votre corps à l'intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, est comme baigné, dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gazeuse pleine d'animalcules en suspension. (M 7-8)

Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes, votre tête à la redresser [...]. (M 12).

Autour de Léon le temps se dilate, l'espace et les objets se décomposent en une multiplicité de fragments, tout se passe au ralenti. Le train se met en marche, quitte la gare, abandonne peu à peu Paris, pénètre une « masse des bois », « une véritable forêt », « partout le même spectacle de futaie broussailleuse et terne qui va s'épaississant », « le voyage est vraiment commencé » (M 15). Au-delà de Fontainebleau-Avon, le bercement du train déclenche les rêveries et divagations du héros, les premières étant d'ailleurs portées sur ses souvenirs du matin même, le réveil à l'aube, l'habillage, le petit-déjeuner préparé par Henriette, le départ (M 15-18). Tout le début du roman coïncide paradoxalement avec la plongée psychologique dans un univers onirique.

Ces préludes à *L'Emploi du temps* et à *La Modification* suggèrent une corrélation symbolique entre le roman, le voyage et le rêve. On se demande dans quelle mesure le récit de voyage provient de l'expérience vécue ou du songe. Mais chez Butor la dimension onirique peut aussi dépasser la condition de simple suggestion métaphorique pour faire basculer l'univers fictionnel directement dans le rêve. On trouve à ce titre des exemples intéressants dans *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps*.

Dans ce dernier, Jacques Revel fait à deux reprises le récit de ses cauchemars. Dans l'un d'eux, vers la fin avril, il fait une crise pendant laquelle il met le feu au plan de Bleston (ET 261-267). Comme dans une sorte de vertige baroque, la narration est élevée à la puissance deux, voire trois ou quatre, puisqu'en somme, le monde et les événements apparaissent au travers d'un délire, qui à son tour apparaît au travers d'un rêve, qui à son tour apparaît au travers d'un souvenir, qui à son tour est rendu par écrit dans son journal. Réfracté par l'imaginaire de l'imaginaire de l'imaginaire, le monde fictionnel possède ainsi une présence et une réalité très incertaine.

Si dans *L'Emploi du temps*, les passages oniriques sont atténués par la médiation d'un récit rétrospectif, dans *Passage de Milan*, en revanche, la narration prétend traduire l'imédiateté de la conscience, si bien que le récit est directement saisi par le rêve. Pendant

<sup>2</sup>Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor, op. cit.*, p. 81.

que la soirée d'Angèle Vertigues perce la nuit, quelques voisins dorment. Le récit se caractérise par les déplacements spatiaux dans l'immeuble — d'étage en étage, de pièce en pièce — mais parfois aussi par des plongées dans la conscience des personnages — par exemple, la séquence de monologues intérieurs du chapitre VI —, ce qui inclut désormais des incursions dans l'inconscient. Le point de vue narratif balance ainsi de l'onirisme à la réalité, de la réalité à l'onirisme. C'est ce qui se passe le long des chapitres VII et VIII, c'est-à-dire entre 1h et 3h du matin, quand les rêves de Jean et Alexis Ralon envahissent le récit. D'abord celui de Jean (PM 204), auquel succède bientôt celui d'Alexis (PM 211), tous les deux se faisant écho, dans une sorte de polyphonie onirique, grâce à la reprise d'un thème commun : le voyage dans l'au-delà inspiré du *Livre de morts* de l'Égypte antique. Le rêve fonctionne dans ce cas comme un présage des événements funestes qui vont bientôt se produire.

La barque du soleil passa près d'un marais brûlant, où de grands oiseaux chantaient avec des paroles ; ils avaient un visage semblable à celui des hommes, et des bras séparés de leurs ailes avec de véritables mains, dont ils frappaient les paumes pour scander leurs strophes, chacun sur une sorte d'île fraîche au milieu des laves ; et toute l'incandescence liquide, seule source de lumière, le jour pour l'immense archipel inaccessible, rajeunissait sa puissance. (PM 217-218)

Parfois les deux récits oniriques se confondent, sans qu'on puisse dire exactement si tel passage narre le rêve de Jean ou celui d'Alexis. À la question « qui parle ? », Butor substitue cette autre : « qui rêve ? » Comme si la parole onirique, parole de l'inconscient, parole d'un autre monde, était en fait une parole collective ou bien une parole anonyme. D'autres récits oniriques s'ensuivent : Charlotte Tenant rêve d'un paysage ensoleillé à l'île de Rhodes (PM 239), Louis Lécuyer rêve d'un étrange mariage avec Angèle Vertigues (PM 262-264). Enfin, rêve et réalité se rejoignent dans la scène culminante du roman, la mort d'Angèle. Non seulement la réalité confirme les présages du rêve, mais les événements mêmes, survenus en pleine nuit, semblent prendre un aspect onirique. L'absurde accident, le comportement d'Henri Déletang, l'intervention du couple Martin et Lucie de Vere, l'apparition inattendue de Samuel Léonard, les cris de désespoir de Lydie Vertigues, les soupçons qui pèsent sur Louis Lécuyer et le départ forcé du jeune garçon : pour chacun de ces personnages il s'agit d'un véritable cauchemar dénué de sens. Le rêve et état de veille, ainsi que, par contamination métaphorique, la vie et la mort, voient dès lors leurs oppositions s'estomper, et se mettent à établir de mystérieuses communications. En somme, dans *Passage de Milan*, les événements paraissent se situer progressivement dans une frontière floue entre le réel et l'imaginaire.

Placé sous le signe de l'onirisme, que ce soit métaphoriquement ou explicitement, l'univers butorien se trouve constamment caractérisé par l'incertitude, aussi bien quant à son niveau d'existence que quant à l'aspect des représentations. Comme l'affirme J. Roudaut<sup>3</sup>, chez Butor toute description littérale se double d'une expression imaginative : la réalité ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi ce dont on se souvient, ce

<sup>3</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 81-82.

qu'on rêve, ce qu'on regrette, ce qu'on espère. Ou comme le fait remarquer Butor lui-même dans une interview à *Tel Quel* : « Une description du monde qui ne tiendrait pas compte du fait que nous rêvons ne serait qu'un rêve. »<sup>4</sup> Si la réalité bascule dans le fantastique, c'est parce qu'elle dépasse nécessairement le cadre d'un réalisme strictement matériel et rationaliste. C'est paradoxalement la production d'une série d'« effets d'irréel » qui rend possible l'avènement d'un nouveau réalisme.

### 2.1.2 L'onirisme robbe-grillétien

Nous pouvons en dire autant des mondes fictionnels robbe-grilléliens. « Plus que les modifications réelles du décor, ou même que les zones floues — si nombreuses pourtant qu'elles l'empêchaient de saisir la plupart des images — il lui fallait craindre les représentations précises, mais fausses, qui pouvaient avoir çà et là pris la place de la terre et des pierres de jadis. » (V 26) Ces propos du *Voyeur*, concernant les possibles défaillances de la mémoire que Mathias conservait de son île natale, synthétisent la tension essentielle des mondes fictionnels chez Robbe-Grillet. La description, orientée selon toutes les apparences par une attitude de quête d'objectivité, est pourtant imprégnée de subjectivité, et même d'une dimension explicitement imaginaire : oscillations quant au statut de la perception, méprises de l'esprit, défaillances de la mémoire, etc. D'ailleurs, les descriptions les plus minutieuses ne sont pas forcément les moins déformées, car à de nombreuses occasions les signes d'intervention de la subjectivité sont dissimulés ou même tout à fait omis dans le texte. Chez Robbe-Grillet le traitement de l'appréhension psychologique donne lieu à une tension permanente entre objectivité et subjectivité.

La dimension imaginaire de l'univers robbe-grillétien doit beaucoup à un agencement narratif et à une atmosphère thématique chargés d'onirisme. À l'instar de Butor, Robbe-Grillet exploite cette thématique par une association métaphorique entre le voyage et le rêve, notamment dans *Les Gommages* et *Le Voyeur*<sup>5</sup>.

D'emblée l'heure matinale à laquelle l'action démarre dans les deux romans place la conscience des héros à la frontière entre l'état de veille et le sommeil. Dans *Les Gommages*, à six heures du matin, avant même l'ouverture du Café des Alliés, Wallas est déjà en route pour son enquête. Dans *Le Voyeur*, Mathias doit se lever beaucoup plus tôt que d'habitude afin de prendre à sept heures le bateau qui l'emmènera dans l'île. « Tu dors? », interpelle à plusieurs reprises une voix indéterminée (V 58, 77). En somme, on ne sait pas si les deux héros sont effectivement debout ou si tout le roman n'est qu'un rêve.

De plus, la caractérisation du décor, situé en dehors de l'espace-temps habituel, ne fait qu'accentuer la dimension onirique des deux romans. Les deux voyageurs se retrouvent dans des lieux sans nom, en pays indéterminé, aux rues quasiment désertes. L'île du *Voyeur* est en outre coupée du reste du monde par une traversée maritime de trois heures. Les leitmotifs

<sup>4</sup>Michel Butor, « Réponses à "Tel Quel" », *op. cit.*, p. 182.

<sup>5</sup>En fait, R.-M. Allemand montre que l'onirisme exerce déjà un rôle primordial dans *Un Régicide*, le premier roman écrit par Robbe-Grillet en 1949 et publié quelque trente ans plus tard. Cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, chapitre premier, « *Un régicide* (1949) ».

robbe-grillétiens se déploient : l'espace se convertit en labyrinthe, devient lieu d'errance et engendre un sentiment d'étrangeté et d'angoisse retenue. Et pourtant, comme dans de nombreux rêves, ces mondes étranges sont en même temps, et paradoxalement, familiers, car il s'agit des villes natales des personnages. Le voyage constitue donc symboliquement un retour à l'enfance, à l'âge de l'*infans*, c'est-à-dire celui « qui ne parle pas », qui est encore dépourvu de *logos*, de raison, de pleine conscience, donc retour à un territoire onirique.

Le temps en suspens suggère aussi une atmosphère fantasmatique. Dans *Les Gommès*, Wallas s'aperçoit que sa montre — à l'exemple de la pendule de Dupont — s'est arrêtée à l'heure du crime. Elle ne se remettra en marche qu'à la fin du roman, une fois que l'assassinat de Dupont sera effectivement consommé. L'action de Wallas se déroule dans une temporalité onirique : une fois au bout de sa journée, il n'a guère avancé dans ses enquêtes, si bien qu'à la fin du roman les choses sont à peu près dans leur état de commencement<sup>6</sup>. De son côté, le commis voyageur du *Voyeur*, vendeur de bracelets-montres, est ironiquement en décalage permanent : la durée prévue de son séjour est insuffisante pour écouler toute sa marchandise, il ne trouve pas d'alibi pour boucher le trou de son emploi du temps, il rate le bateau et doit rester trois jours de plus dans l'île — le temps semble se régler sur des lois impossibles à appréhender de façon logique.

Contribue encore à ce sentiment d'onirisme un agencement narratif qui, sans être dépourvu de cohérence propre, donne toutefois l'impression d'a-causalité<sup>7</sup>, comme dans un rêve, au moyen d'un récit fragmenté, d'un assemblage apparemment immotivé de scènes, de séquences qui enfreignent le principe de non-contradiction, de répétitions de situations et dialogues, etc. En somme, tout l'univers fictionnel bascule métaphoriquement dans onirisme.

Dans *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe* l'appréhension du monde fictionnel sombre dans l'irrationnel. Dans le premier les soupçons du mari atteignent leur paroxysme dans des scènes de rêve ou d'hallucination ; dans le second, à la fin du récit on se demande si tout le récit n'est qu'un grand délire du soldat blessé. C'est-à-dire que la dimension onirique déborde directement sur le traitement psychologique du monde à travers la focalisation narrative. C'est là une des particularités de son écriture : Robbe-Grillet procède à des variations constantes, et fréquemment dissimulées, du mode, de la perspective et du plan de la narration, ce qui met à l'épreuve toute distinction précise quant à l'état de conscience des personnages et quant au degré de réalité des objets décrits. La perception actuelle du monde se confond avec les rêveries des personnages, ou même avec une sorte de rêve éveillé ou d'hallucination.

Dans *Les Gommès*, le récit oscille à plusieurs reprises entre la perception immédiate et les images mentales de Wallas ou Garinati, dans un moment de rêverie ou d'absence de l'esprit. Cela sera également le cas pour certains personnages secondaires comme le patron, M<sup>me</sup> Bax, le commissaire Laurent et l'ivrogne. « Les choses ont encore perdu un peu de leur consistance. [...] Et aussitôt tout s'est rempli d'ouate. » (G 38) Ces transitions de

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 54-55.

<sup>7</sup>Surtout dans *La Jalousie*. Voir Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 122-127.

niveau de conscience restent normalement repérables grâce à un mot introductif ou à des sauts typographiques de paragraphe plus espacés. Dans l'extrait suivant Wallas s'imagine comment Fabius, son responsable, aurait procédé à sa place s'il était incombé de sa mission. On ne découvre qu'à la fin qu'il s'agit d'une scène imaginaire, mais cette différence de statut ne manque pas d'être signalée :

Fabius, ayant refermé la porte du jardin, inspecte les alentours ; mais il n'en laisse rien paraître : il est un paisible agent d'assurances qui sort de chez un client et regarde le ciel à droite et à gauche, pour savoir d'où vient le vent... Tout de suite il remarque un personnage louche qui l'épie derrière ses rideaux, à la croisée d'un second étage. Aussitôt il détourne les yeux, pour éviter de donner l'éveil, et se dirige d'un pas neutre vers le boulevard. [...]

Wallas sourit à cette pensée. (G 108-109)

Mais chez Robbe-Grillet il n'est pas toujours facile de discerner entre les niveaux de conscience. Souvent l'usage de temps verbaux identiques — principalement le présent de l'indicatif — dans toutes les séquences narratives rendent difficile la distinction entre le monde perçu et le monde imaginé<sup>8</sup>. C'est précisément ce qui arrive dans *Le Voyeur*, où Robbe-Grillet radicalise les oscillations psychologiques. La structure du récit est entièrement échafaudée sur un réseau de scènes en aller-retour par lesquelles Mathias non seulement regarde ce qui se passe autour de lui, mais aussi, successivement, se perd dans ses rêveries, se rappelle les souvenirs d'enfance, projette dans son esprit les ventes de bracelet-montre... Ou bien se remémore les événements de la journée à la recherche d'un alibi lui permettant de combler le trou de son emploi du temps, pendant lequel il a peut-être assassiné Jacqueline Leduc. Les scènes du roman se rapportent tour à tour à des événements actuels, à des souvenirs, à des hypothèses dans l'avenir. Robbe-Grillet multiplie aussi les décrochements subits d'un plan de conscience à l'autre sans aucune indication de transition préalable, ce qui met à mal toute détermination précise du statut d'existence du monde décrit — c'est-à-dire toute distinction entre l'univers fictionnel immédiatement perçu et les images contenues dans l'esprit du protagoniste. « Tout semble se passer dans l'imagination de Mathias, dont l'actualité se substitue à la linéarité des mesures classiques. »<sup>9</sup> C'est ainsi que « le lecteur se trouve [...] plongé dans une présentification absolue dont le caractère infini est symbolisé par le retour fréquent de la figure mathématique correspondante : un huit couché [...] »<sup>10</sup>. Dans cet extrait ci-dessous, la scène alterne brusquement entre le paysage au bord de la mer et les rêveries sado-érotiques du protagoniste.

Une vaguelette vint frapper le roc, en contre-bas, à quelques mètres de Mathias. Ses yeux commençaient à lui faire mail. Il se détourna de l'eau, vers le haut du rivage, où un étroit « chemin de douaniers » longeait la côte en direction du sud. L'éclat du jour y avait la même aveuglante intensité. Il ferma tout à fait les yeux. De l'autre côté, derrière le parapet de la digue, les façades sans relief s'alignaient le long du quai, jusqu'à la place triangulaire et son monument

<sup>8</sup>Cf. Gérard Genette, « Vertige fixé », in : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 69-90.

<sup>9</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 64.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 64.

encerclé d'une grille. En deçà, se répète la succession des devantures : la quincaillerie, la boucherie, le café « A l'Espérance ». C'est là qu'il a bu son absinthe, au comptoir, pour le prix de trois couronnes sept.

Il est au premier étage, debout dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc. La fille est assise au bord du lit défait, ses pieds nus foulant la laine du tapis. Auprès d'elle, les draperies rouges bouleversées pendent jusqu'au sol. [...]

Mathias aperçoit alors, s'encadrant dans la grande glace ovale au-dessus de la coiffeuse, l'homme, qui se tient dans la partie gauche de la pièce. [...]

Le bout des doigts se promène sur la peau nue, à la naissance du cou et le long de la nuque baissée que dégage entièrement la coiffure ; puis la main glisse sous l'oreille, pour effleurer de la même façon la bouche et le visage, qu'elle oblige ensuite à se relever, offrant enfin les yeux, grands et sombres, entre les longs cils courbes de poupée.

Une vague plus forte frappa contre le roc, avec un brut de gifle ; de la gerbe d'écume qui jaillit, quelques gouttes entraînées par le vent tombèrent tout près de Mathias. (V 76-78)

On se demande si le monde perçu par ce narrateur et le désordre temporel qui en découle ne sont pas l'effet hallucinatoire d'un esprit pathologique, ou le produit de la mauvaise foi d'un assassin. L'exhaustivité descriptive même devient dès lors suspecte, apparaissant comme le symptôme d'un état psychique trouble, d'une volonté de cacher un manque, d'éviter une contradiction. Sous cet angle, les objets fonctionnent comme signe de l'activité psychique du personnage, si bien que « la description la plus apparemment objective exprime en fait une mise en scène qui se joue dans le théâtre fantasmagorique de l'être »<sup>11</sup>. Cela veut dire que le monde romanesque relève non exactement d'un « être-là » autonome, mais d'un monde investi par les fantasmes du protagoniste, sans qu'on puisse faire la part entre ce qui est propre aux objets perçus et ce qui est illusion créée par son imagination. La représentation se trouve en état de constante indétermination, toujours en déconstruction et reconstruction. Dans le passage suivant, Mathias confond pour un bref instant l'objet et son ombre, comme dans une hallucination :

Tandis qu'il passait le long de la haute grille de fer entourant la statue — cercle de barreaux rectilignes, verticaux et équidistants — il vit surgir à ses pieds, sur le trottoir aux larges dalles rectangulaires qui complétait l'ensemble, l'ombre de la paysanne de pierre. Elle était déformée par la projection, méconnaissable, mais bien marquée : très foncée par rapport au reste de la surface poussiéreuse et si nette de contours qu'il éprouva la sensation de buter contre un corps solide. Il fit un mouvement instinctif pour éviter l'obstacle.

Il n'avait pas encore eu le temps d'amorcer le crochet nécessaire que déjà il souriait de sa méprise. Il posa le pied en plein milieu du corps. (V 44)

Dans *La Jalousie* le récit est agencé de façon similaire<sup>12</sup>. L'enchaînement des scènes obéit au défilement des images dans l'esprit du narrateur, mais cette fois-ci les marques de

---

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 71.

<sup>12</sup>L'analyse de B. Morrissette est sur ce point exemplaire. Cf. Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., chapitre IV, « Le paroxysme du "je-néant" : *La Jalousie* (1957) ».

transition de la focalisation et du niveau de conscience sont tout à fait absentes. La multiplicité des temps de la diégèse est réduite à l'usage hégémonique du présent de l'indicatif, les repères temporels sont limités aux déictiques — notamment l'adverbe « maintenant » —, et la séparation entre le dedans et le dehors de la conscience est aplatée par le mode narratif du « je-néant »<sup>13</sup>. Le narrateur passe sans crier gare de la perception extérieure aux images intérieures, grâce à des associations visuelles, auditives, etc. On a l'impression d'assister à une séquence discontinue de scènes se succédant en fondu enchaîné. Cela produit un brouillage quasi-absolu du degré de réalité des scènes : éléments imaginaires et éléments actuels se confondent dans un plan unique, a-chronologique, de pleine présence. De la page 99 à la 122 on a diverses variantes des scènes du chant du chauffeur indigène, du pont de rondin, de l'apéritif sur la terrasse. Nous en donnons juste quelques lignes qui illustrent la discontinuité des séquences :

[...] A... se dresse derrière l'embrasure béante de la fenêtre.  
Elle est debout. [...] A... écoute le chant indigène, lointain mais net encore, qui parvient jusqu'à la terrasse.  
De l'autre côté de la porte du couloir, sous la fenêtre symétrique, une de celles du bureau, Franck est assis dans son fauteuil.  
A..., qui est allée chercher elle-même les boissons, dépose le plateau chargé sur la table basse. Elle débouche le cognac et en verse dans les trois verres alignés.  
(J 105)

En outre, comme le fait remarquer B. Morrissette, l'image de l'objet est directement affectée par l'imaginaire du narrateur. Aux prises avec sa jalousie, il finit par déformer le monde, en deçà de sa volonté. C'est ainsi que les objets non seulement reviennent sans cesse dans l'esprit du narrateur comme des images obsédantes, mais de plus ils se modifient à chaque apparition. D'ailleurs, le titre même du roman suggère l'idée d'une déformation du monde, puisque le mot « jalousie » désigne à la fois un sentiment et un système de volet composé de lames orientables qui permet de voir sans être vu ; dans les deux cas la jalousie altère l'image de ce qu'on observe<sup>14</sup>. Dans le passage qui suit, nous avons une métaphore emblématique de la déformation du monde par l'esprit ; le narrateur scrute le jardin à travers les carreaux de la fenêtre :

Il vaudrait mieux rentrer la camionnette sous le hangar, à l'ombre, puisque personne ne doit l'utiliser au début de l'après-midi. Le verre grossier de la vitre entame la carrosserie, à la base, derrière la roue avant, d'une large échancrure arrondie. Bien au-dessous, isolé par la masse principale par une zone de terre caillouteuse, un demi-disque en tôle peinte est réfracté à plus de cinquante centimètres de son emplacement réel. Ce morceau aberrant peut du reste se déplacer à volonté, changer de forme en même temps que de dimensions : il grandit de droite à gauche, s'amenuise dans le sens inverse, devient croissant vers le bas, cercle complet lorsqu'il prend de la hauteur, ou bien se frange (mais c'est là une position de très faible étendue, presque instantanée) de deux auréoles concentriques. Enfin, pour de plus grands écarts, il se fond dans la surface mère, ou disparaît, d'une contraction brusque. (J 95-96)

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Voir Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 74-75.

En lisant cet extrait nous ne pouvons nous empêcher de penser à la célèbre métaphore sartrienne sur la nature du langage : à la fois transparent et opaque, comme une vitre<sup>15</sup>. La vitre semble fonctionner comme un symbole de l'opacité de la subjectivité : le simple fait de regarder — même si c'est un pur regard dépourvu de jugements ou commentaires — entraîne déjà nécessairement une déformation du réel. Le narrateur, assailli par ses fantasmes amoureux, à tel point que B. Morrissette le diagnostique comme « un cas classique de troubles psycho-sexuels »<sup>16</sup>, ne cesse donc pas de conférer une allure irréaliste aux objets qu'il voit. Le soin et la méticulosité de ce personnage pour décrire le décor, sa tentative de mettre en ordre les bananiers, peut s'interpréter comme le résultat d'une déformation purement imaginaire. Comme dirait le personnage de Franck à propos des crises de son épouse : « C'est mental, surtout, ces choses-là. » (J 26, 54) D'autre part, il faut dire que c'est uniquement à travers cet univers transfiguré que le sentiment de jalousie nous est rendu. Autrement dit, les états psychologiques sont portés par les objets, la conscience est projetée sur les choses matérielles et les espaces<sup>17</sup>, ce qui donne le sentiment que la conscience se manifeste de façon immédiate. Il n'y a pas de séparation précise entre contenant et contenu, ils se renvoient l'un à l'autre indéfiniment.

L'objet fantasmé est aussi celui des structures combinatoires. G. Genette notait dans les années 1960 que l'univers robbe-grilletien est structuré selon un réseau de similitudes et de différences. « Après une scène d'un roman de Robbe-Grillet, le lecteur attend légitimement, selon l'ordre classique du récit, une autre scène contiguë dans le temps ou l'espace ; ce que lui offre Robbe-Grillet, c'est la même scène légèrement modifiée, ou une autre scène analogue. »<sup>18</sup> La confusion entre scènes actuelles et scènes mentales, ainsi que leur répétition continue, instaurent des rapports troublants d'analogies et distinctions entre épisodes, personnages et objets. Dès lors, l'agencement combinatoire des éléments de l'univers fictionnel se trouve basé non sur les principes rationnels de non-contradiction et de l'identité des indiscernables, mais sur la logique du fantasme où le *même* et l'*autre* se confondent : reflets, jeux de miroirs, foisonnements, indéterminations, contradictions et dédoublements des objets.

Comme l'affirme J. Alter, Robbe-Grillet « proclame sa licence non seulement de créer des mondes imaginaires, mais aussi d'essaimer les contradictions, d'y inclure le non-sens, de récuser les lois du monde réel »<sup>19</sup>. Il s'établit un jeu de ressemblances ou de différences, par où l'altérité suggère l'identité ou l'identité mime une altérité. « Chaque roman de Robbe-Grillet possède donc une structure *thématique*, c'est-à-dire qu'il s'organise comme une suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental ou, comme disent les linguistes, du *paradigme*. »<sup>20</sup> À la rigueur, dans ces

<sup>15</sup>Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 19.

<sup>16</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>17</sup>Cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, chapitre 4, « *La Jalousie* (1957) ». Selon R.-M. Allemand le narrateur de *La Jalousie* exprime une phénoménologie de la perception digne d'un Merleau-Ponty.

<sup>18</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup>Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>20</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 84.

relations de structure entre les éléments, « ce n'est donc pas la ressemblance qui prime, mais bel et bien le seul écart différentiel qui les relie et les sépare tout à la fois. »<sup>21</sup> C'est ce qui plus tard donne lieu à la théorie ricardolienne des « thèmes générateurs ». Il s'agit certes d'un échafaudage structurel thématique, mais qui ne se limite pas au seul souci de systématisation ; les séries différentielles, influencées par la sémiotique et le structuralisme, sont aussi soumises à un investissement de l'ordre de l'*imaginaire*.

Dans *Le Voyeur*, par exemple, les fantasmes sado-érotiques de Mathias sont à la base des correspondances analogiques qui s'établissent entre les divers objets en forme de « huit » : la cordelette, les judas pratiqués dans les portes des maisons, les roues de la bicyclette, le tracé du chemin de l'île, l'anneau accroché à la digue. Les mêmes fantasmes expliquent le réseau de similitudes entre les objets qui suggèrent l'image des violences sexuelles et du meurtre possiblement commis par Mathias : l'affiche de cinéma, la grenouille écrasée sur la route, la photo de la fillette adossée à l'arbre, etc.

L'« intrigue » de *Dans le labyrinthe* tient également à la manière dont les éléments se combinent et se transforment au fil des pages sous l'effet de la conscience débilisée du soldat. Les rues, immeubles, couloirs, portes et fenêtres se multiplient à l'identique, comme dans un dédale de miroirs. Les objets — capote militaire, boîtes, billes, réverbères — et les personnages — soldat, enfant, femme — se dédoublent. Le héros erre déboussolé, confondant la gauche et la droite, le dessus et le dessous, le dedans et le dehors, repassent à plusieurs reprises par les mêmes lieux, et à la fin n'ayant avancé que pour mieux revenir au point de départ. Ces jeux de miroir, de différence et répétition, apportent donc une touche onirique au décor, ils trahissent l'investissement de l'imaginaire subjectif, ils fonctionnent comme des « effets d'irréel ».

Ces agencements combinatoires interviennent également au niveau des signifiants, notamment de l'axe paradigmatique du signe ou de ses unités sublexicales — préfixes, suffixes, syllabes, phonèmes. Cela ne fait que potentialiser la confusion entre les objets et la dimension fantastique du décor. Il ne faut sans doute pas trop exagérer la portée de ces procédés<sup>22</sup>, mais le jeu lexical constitue tout de même un aspect important de l'écriture chez Robbe-Grillet<sup>23</sup>. Lorsque le soldat amnésique de *Dans le labyrinthe* s'enquiert de l'adresse à laquelle il doit livrer son paquet, le nom de la rue change au fil des pages par un flot d'associations scripturales et sémantiques : Galabier, Matadier, Montoret, Montaret, Montalet, Boulard, Boucharret, Bouchard, Bouvard, Vanizier, Vantardier, Brulard, Mallart, Malabar, Malardier, Montoire, Moutardier. De même, dans *Le Voyeur*<sup>24</sup> une série de mots s'associent phonétiquement, dans un réseau sémantique lié aux obsessions sado-érotiques du protagoniste : cordelette, corps, mouette, bicyclette, fillette, ficelle, Violette,

<sup>21</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 84.

<sup>22</sup>J. Ricardou pousse très loin ce genre d'analyses, en interprétant l'œuvre de Robbe-Grillet à la lumière de Raymond Roussel comme étant composée de purs jeux anagrammatiques et textuels. Cf. par exemple Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble, op. cit.*

<sup>23</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 153-155.

<sup>24</sup>Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble, op. cit.*, ainsi que Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 67.

viol, etc. Les réseaux d'analogies des signifiants entraînent ainsi des nouvelles connexions et brouillages imaginaires des objets. Les correspondances sont à vrai dire illimitées ; tout objet est à la fois lui-même et un autre ; ce sont les dédoublements, multiplications, analogies et réflexions qui produisent l'espace labyrinthique, où « se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de l'identité »<sup>25</sup>.

Ce qui semble présupposé dans ces appels à l'imaginaire chez Robbe-Grillet, c'est l'idée que le réel ne peut rentrer dans les catégories du sens qu'au prix de graves déformations réductrices<sup>26</sup>. Dès lors, la tentative de rendre compte avec précision et justesse des phénomènes et choses particulières, en dehors de toute abstraction ou généralisation effectuée par l'intellect, débouche paradoxalement sur la multiplication de ces « effets d'irréel », qui confèrent au monde romanesque un aspect onirique et forme un labyrinthe d'ambiguïtés. Ajoutons que l'investissement de la subjectivité dans le roman ne passe pas par l'analyse psychologique, par un récit psychologisant, par l'étude directe de la vie intérieure, mais se fait en creux par l'intermédiaire d'une conscience projetée vers l'extérieur. Nous y reviendrons dans la seconde partie de cette thèse.

## 2.2 Les coulisses de la fiction

### 2.2.1 La reprise des codes génériques

On s'est servi souvent — et jusqu'au ressassement — du célèbre chiasme de Jean Ricardou pour définir le Nouveau Roman comme étant « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »<sup>27</sup>. Cette formule synthétise la radicalisation du parti pris formaliste qui a caractérisé la mouvance néo-romanesque à partir des années 1960, mais illustre aussi le fait que dans le Nouveau Roman en général l'écriture tend à se dénoncer explicitement en tant qu'écriture, à se trahir en tant qu'œuvre d'art, à se montrer comme artifice. On retrouve chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet de nombreuses marques de fictionalité par lesquelles le roman se présente explicitement comme produit de l'imagination, de la fabrication technique, du jeu de faire semblant. Ces marques fonctionnent elles aussi comme des « effets d'irréel », par lesquels les niveaux d'existence du monde décrit et des événements narrés sont constamment brouillés. Nous avons là, dans le prolongement du traitement de l'appréhension psychologique, un autre moyen par lequel les univers fictionnels sont mis sous le domaine de l'imaginaire.

Presque tous les romans de Michel Butor et Alain Robbe-Grillet sont basés sur la reprise détournée, et parodique, des conventions thématiques et sémiotiques de mise en intrigue qui caractérisent les sous-genres romanesques ou paralittéraires.

Michel Butor déjoue dans *La Modification* le schéma du triangle amoureux du roman bourgeois ; dans *Passage de Milan* il renverse le roman policier sens dessus dessous ; et même

<sup>25</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 89.

<sup>26</sup>Voir Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*

<sup>27</sup>Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 111.

dans *Degrés* on peut discerner la reprise, sous l'inspiration rabelaisienne, des modèles du roman pédagogique. *L'Emploi du temps* se présente à chaque chapitre comme la reprise d'un modèle différent : « L'entrée » exploite le schéma du récit de voyage, « Les deux sœurs », celui du roman sentimental, « L'accident », celui du roman policier, « L'adieu » revient encore au roman sentimental sur un registre pathétique, l'ensemble du roman reprenant la forme du journal intime.

De son côté, Robbe-Grillet revendique ouvertement l'idée de « reprise » comme moteur d'écriture<sup>28</sup>. En s'appuyant sur la définition philosophique qu'en donne Kierkegaard, Robbe-Grillet rappelle que la « reprise », différemment de la répétition, revient sur le passé non pour le reproduire à l'identique, dans un passéisme tourné vers l'arrière, mais pour en faire quelque chose de nouveau, dans une projection vers l'avant. Pour Robbe-Grillet, la « reprise » se caractérise donc par une démarche de reconstruction du récit, grâce à la transfiguration et le réagencement combinatoire de certains codes, thèmes et images fondamentaux. « La reprise n'est pas une redite mais une remise en jeu. »<sup>29</sup> C'est ainsi que *Les Gommages* constituent déjà la reprise parodique du modèle de l'intrigue policière : il y a bien un assassinat, un détective, une enquête, des témoins et des pièces à conviction, néanmoins le crime n'a pas eu lieu tel qu'on le croit, les témoignages sont contradictoires voire mensongers, les preuves sont ambiguës, l'enquête tourne en rond et finalement l'agent spécial deviendra lui-même l'assassin, lors d'un dénouement qui n'en est pas vraiment un<sup>30</sup>. « Je voulais raconter une histoire qui se détruisait elle-même au fur et à mesure »<sup>31</sup>, dit Robbe-Grillet. Toute la suite de son œuvre sera plus ou moins calquée sur le détournement de modèles romanesques. *Le Voyeur*, en plus de l'intrigue policière, exploite aussi la fiction sado-érotique ; *La Jalousie* reprend à la fois le roman sentimental psychologique et le roman colonial exotique ; *Dans le labyrinthe* s'appuie sur le récit de guerre. *La Maison de rendez-vous* constitue une parodie à la fois de roman érotique, roman policier et récit d'espionnage. *Projet pour une révolution à New York* a pour contre-modèle la littérature engagée en général, mais tout en y greffant des images issues de la paralittérature ainsi que des productions audiovisuelles populaires : le récit érotique, les histoires de gangsters, les scènes de films d'horreur.

On pourrait mentionner encore d'autres modèles narratifs et thématiques sous-jacents aux romans de Butor et Robbe-Grillet — on reviendra dans le chapitre 3 sur l'intertexte des récits mythologiques. Mais ce qu'il nous importe de montrer ici, c'est comment finalement le processus de reprise scripturale prend le pas sur le propre thème repris. En effet, les sous-genres romanesques et paralittéraires possèdent des formules bien codifiées, bien

<sup>28</sup>Cf. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>29</sup>Sjef Houppermans, « Reprises des Reprises. De Kierkegaard à Robbe-Grillet », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 322. *La Reprise*, c'est aussi le titre de l'avant-dernier roman de Robbe-Grillet, paru en 2001. À propos des divers sens de la notion de « reprise » dans ce roman, et donc dans l'œuvre de Robbe-Grillet, nous renvoyons à l'article de S. Houppermans.

<sup>30</sup>Cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>31</sup>Propos recueillis dans Madeleine Chapsal, « Le jeune roman », *L'Express*, 12 janvier 1961, cité par *ibid.*, p. 52.

reconnaissables, qui créent un arrière-fond normatif sur lequel la transgression et la déformation du code pourront être perçues par contraste<sup>32</sup>. Par conséquent, en désamorçant leurs structures, en refusant les téléologies narratives préconçues et en frustrant les attentes du lecteur, c'est le code même qui est exhibé.

La reprise des codes génériques opère ainsi une exhibition des codes du vraisemblable romanesque. Les romans codifiés par ces modèles représentent le monde selon des conventions stéréotypées. Ce que l'on a l'habitude de prendre naïvement pour un miroir du réel n'est en fait que le produit d'un art, d'un artifice de fabrication technique, d'un acte d'invention, par conséquent une construction imaginaire. La simple subversion parodique se présente comme un « effet d'irréel », un signe de fiction par lequel le roman assume son caractère feint<sup>33</sup>. Comme l'observe B. Valette, en affichant sa dimension explicitement fabulatrice, le Nouveau Roman met en évidence le fait que « le réel est déjà un décor » : « la fiction n'est pas la reproduction d'une réalité censément antérieure et extérieure au roman. Elle est la production d'une réalité... fictive qui ne pourrait passer pour une copie du réel que dans la mesure où elle utilise les signes déjà codés dans l'imaginaire d'une société donnée. »<sup>34</sup> Comme l'ont souligné de nombreux critiques, le Nouveau Roman reste très lié à une esthétique de la déception, de la contestation de tout récit par le récit lui-même.

Du même coup, la reprise s'affiche explicitement comme processus même d'écriture, ou mieux de réécriture, à l'intérieur du roman. Il ne s'agit pas uniquement de parodier les sous-genres romanesques, mais de disséminer des « effet d'irréel » sous forme de métadiscours, afin que le roman exhibe sa propre fictionalité. À contre-courant du réalisme traditionnel, il s'agit de produire un texte qui se présente explicitement comme texte, artifice, fiction — donc, comme imaginaire. Ou pour nous servir de cette métaphore barthésienne, l'œuvre avance masquée tout en montrant son masque du doigt<sup>35</sup>.

### 2.2.2 Artifices

Robbe-Grillet exploite le thème du romanesque en tant que simulation, fausseté, artifice, pris dans une dialectique du vrai et du faux. L'« effet d'irréel » onirique se double ainsi d'un « effet d'irréel » fictionnel, cette fois-ci artifice conscient. Les personnages robbe-grillétiens se mettent constamment à simuler et à dissimuler, c'est-à-dire à inventer des histoires ou jouer une comédie, que ce soit sous la forme d'une reconstitution hypothétique des événements, d'un jeu de faire-semblant ou de mensonges, produisant parfois des versions tout à fait contradictoires.

*Les Gommès*, par exemple, avance par la mise en scène des affabulations de Wallas, Garinati, Laurent, et même de personnages secondaires comme M<sup>me</sup> Bax ou les fonctionnaires du bureau de poste. Ils ne se plient à aucun devoir de vérité. Chacun y produit sa propre fiction, avance ses hypothèses, auxquelles se mêlent des versions plus ou moins suspectes et

<sup>32</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>33</sup>Comme l'indique *Le Robert*, « fiction » dérive du latin  *fingere* , « feindre ».

<sup>34</sup>Bernard Valette, « Robbe-Grillet : révolutions du Nouveau Roman », *op. cit.*, p. 397.

<sup>35</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 30.

de petits mensonges. Dans *Le Voyeur*, Mathias passe sa journée à fabriquer des histoires, des alibis, des mensonges. Comme Robbe-Grillet lui-même le signale, « le lecteur du *Voyeur* [...] est à chaque instant dans cette position horriblement inconfortable de lire un texte où on lui cache quelque chose »<sup>36</sup>. Et « c'est elle [cette dissimulation] qui est pour moi le réel, l'objet même de l'écriture »<sup>37</sup>, ajoute-t-il. Nous retrouvons l'idée du mensonge comme romanesque et du romanesque comme mensonge. Idem pour *La Jalousie* : d'une part, les soupçons du mari jaloux l'amènent à fabriquer tout un scénario romanesque à propos des aventures de A... et Franck ; d'autre part, peut-être que les excuses et explications de A... et Franck sont elles aussi de purs mensonges. Quant à *Dans le labyrinthe*, on se demande si le soldat n'est pas en réalité un espion et si son amnésie n'est pas un double jeu. En tout cas, on trouve dans ce roman au moins deux personnages mensongers : un infirme qui n'en est pas vraiment un, ainsi que un faux médecin.

C'est comme si le récit mettait en scène sa propre élaboration par le biais de personnages qui fabriquent des fictions. Les discours cherchent à s'imposer comme vérité tout en se trahissant en tant que pure invention. D'ailleurs, chez Robbe-Grillet il faut se méfier même du narrateur. Dans *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, le récit est assuré par diverses voix qui cherchent à s'emparer de la narration, et auxquelles on ne peut prêter aucun crédit : il est impossible de dire si les divers narrateurs mentent ou disent la vérité, tout le roman se place sous l'égide de la simulation, de l'invention, de l'affabulation. Toute distinction même entre authentique et inauthentique, entre vérité et mensonge, semble perdre son sens<sup>38</sup>. Le thème de la simulation fonctionne comme marque de fictionalité, comme signe par lequel le roman s'assume en tant qu'acte d'affabulation discursive, en tant qu'invention, artifice, mensonge<sup>39</sup>. On met ainsi alternativement l'accent sur le contenu et le code, le signifié et le signifiant, l'image et le langage qui le produit.

Il est intéressant de noter comment la mise en scène de la simulation narrative se reflète sur la construction de l'univers fictionnel. Évidemment, les hésitations sur la crédibilité du récit entraînent un doute sur le degré d'existence ou de réalité des éléments du décor. Tout comme pour l'affabulation onirique, on ne sait pas si les objets décrits existent de manière actuelle dans le monde fictionnel ou seulement dans l'esprit des personnages. En outre, les objets eux-mêmes semblent acquérir, par contamination de type métaphorique et métonymique, un caractère factice, faux, artificiel. Garinati, après avoir tiré sur Dupont : « Le coup de revolver a fait un si drôle de bruit ; irréel, truqué. C'est la première fois qu'il se servait d'un "silencieux". Plouc ! Comme un pistolet à air comprimé ; pas de quoi effrayer une mouche. » (G 38) C'est comme si la simulation narrative déteignait sur le décor et rendait faux les objets qui figurent dans roman.

Dans *Les Gommages*, le paysage à la fenêtre de l'appartement de Bona est d'une apparence de vérité tellement excessive qu'il prend un aspect artificiel. Nous citons :

<sup>36</sup>Entretien dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 151.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 151.

<sup>38</sup>Voir Thi Tu Huy Nguyen, « La vérité comme non-authentique », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 341-353.

<sup>39</sup>Robbe-Grillet exploite ce thème également au cinéma ; voir par exemple *L'Homme qui ment* (1968).

Il regarde, devant soi, les petites taches laissées par les pluies sur la poussière des carreaux et, au-delà, par-dessus l'immense verrière bleue des ateliers qui occupent l'autre côté de la rue, les constructions irrégulières des faubourgs, moutonnant vers un horizon grisâtre hérissé de cheminées et de pylônes.

En temps ordinaire, ce paysage paraît de profondeur très modeste et plutôt dépourvu d'attrait, mais ce matin le ciel gris-jaune des jours de neige lui confère des dimensions inhabituelles. Certains contours s'accusent, d'autres s'estompent ; çà et là des espaces se creusent, des masses insoupçonnées surgissent ; l'ensemble s'organise en une série de plans découpés, où le relief, soudain mis en lumière, semble du même coup *perdre son naturel* — et peut-être *sa réalité* — comme si cette netteté trop grande n'était possible qu'*en peinture*. Les distances en sont tellement affectées qu'elles en deviennent à peu près méconnaissables, sans que l'on puisse dire exactement dans quel sens elles se sont transformées : étirées, ou bien réduites — ou les deux à la fois — à moins qu'elles n'aient acquis une qualité nouvelle ne relevant plus de la géométrie... Ainsi parfois en advient-il de cités perdues, pétrifiées pour des siècles par quelque cataclysme — ou seulement pour quelques secondes avant l'écroulement, un clignement comme d'hésitation entre la vie et ce qui déjà porte un autre nom : après, avant, l'éternité. (G 101, nous soulignons.)

C'est justement en raison de l'excès de détails et de précision que le paysage bascule dans le faux, dans le simulé, dans l'artificiel, et apparaît en tant que simple représentation. On dirait ici un arrière-plan de studio de cinéma. Comparé à une peinture, il se présente dès lors explicitement comme produit d'une création ou fabrication artistique. Du même coup aussi, le monde romanesque oscille entre la représentation d'un prétendu monde réel et l'ouverture à un monde imaginaire, fabuleux, irréel, régi par de nouvelles lois de temps et d'espace, en d'autres termes, le monde de la fiction instauré par l'œuvre d'art. L'objet se trahit lui-même comme fictionnalité.

On retrouve dans *Le Voyeur* deux exemples emblématiques de ce caractère factice des représentations. Le premier c'est la mouette que Mathias avait dessinée autrefois, quand il était enfant : « Il dessinait sur un papier très lisse, avec un crayon à mine dure, taillé très fin. En appuyant à peine, afin de ne pas laisser de marque sur les pages suivantes du cahier, il obtenait un trait net et bien noir, qu'il n'avait jamais besoin d'effacer tant il prenait de précautions pour reproduire avec fidélité son modèle. (V 19-20) » Deux pages plus loin, il se rend compte que le dessin n'était pas parfait malgré l'extrême précision de ses traits :

Il dessine. Il dessine une grosse mouette, blanche et grise, de l'espèce communément appelée goéland. L'oiseau est de profil, la tête dirigée vers la droite. On reconnaît la commissure sinueuse du bec et sa pointe recourbée, le détail des plumes sur la queue, ainsi que sur le bord de l'aile, et jusqu'à l'imbrication des écailles le long de la patte. On a l'impression, cependant, qu'il lui manquait quelque chose.

Quelque chose manquait au dessin, il était difficile de préciser quoi. Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas — ou bien qui manquait. (V 22)

Or, ce « quelque chose » est justement sa réalité actuelle. Ce qui nous est décrit c'est l'acte même de production du dessin, c'est-à-dire que l'objet se présente comme fabrication.

Et malgré sa précision extrême, la représentation ne peut jamais être la vraie chose concrète. En même temps, elle ne revendique pas à l'être, mais se satisfait d'être représentation, car c'est en s'assumant comme imaginaire que l'objet jouira d'un statut de réalité. Le texte nous donne ainsi des « représentations précises, mais fausses » (V 26) : voilà la représentation robbe-grillétienne prise dans une tension entre objectivité et subjectivité.

Dans l'extrait suivant, la description de la serviette de Mathias illustre encore plus directement l'hésitation entre le vrai et le faux dans la thématique des objets :

Pour donner à ses cinq doigts une contenance, il y accrocha la poignée de la petite mallette qu'il avait jusque-là dans la main gauche. C'était un objet de modèle courant, mais *dont la fabrication solide inspirait confiance* : en « fibre » très dure, d'un brun tirant sur le rouge avec des coins renforcés de couleur plus sombre — entre le tête-de-nègre et le chocolat. La poignée, articulée sur deux boucles en métal, était faite d'une matière plus souple qui devait *imiter le cuir*. La serrure, les deux charnières et les trois gros rivets apparents dans chacun des huit angles, *paraissaient en cuivre* comme la monture de la poignée, *mais une légère usure* des quatre rivets de la face inférieure *révélaient leur véritable nature : du métal blanc à peine cuivré* ; il en allait évidemment de même pour les vingt autres rivets — et sans doute aussi pour le reste des ferrures.

L'intérieur était tapissé d'une garniture en cretonne imprimée, dont *le dessin ne ressemblait qu'à première vue* à ceux que l'on a l'habitude de trouver sur les tissus de ce genre, même dans des bagages de femme ou de jeune fille : au lieu de bouquets ou de petites fleurs, le sujet décoratif parsemant le fond consistait en de minuscules poupées, comme on pourrait en voir sur des rideaux pour chambre d'enfants. Mais, si l'on ne regardait pas de très près, on ne distinguait rien : *seulement des taches* de couleurs vives pointillant une toile crème — *qui étaient aussi bien des bouquets de fleurs*. (V 23, nous soulignons.)

En dépit de la solidité de la mallette, susceptible d'« inspirer confiance », les matériaux dont elle est faite sont en fait des imitations : faux cuir, faux cuivre et quelque imitation de fibre, comme le suggère l'usage des guillemets. Les motifs intérieurs sont aussi des imitations et constituent une sorte de trompe-l'œil où la figure se modifie en fonction de la perspective du regard. La mallette de Mathias est un objet inauthentique qui matérialise ou métaphorise la tension et le brouillage qui existe chez Robbe-Grillet entre la nature et l'artifice, l'original et la représentation, le réel et l'imaginaire instauré par l'art et la fiction.

Le motif du trompe-l'œil est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Son principe — une peinture qui grâce à des artifices de perspective et de couleur produit l'illusion d'un relief — synthétise à lui seul la tension entre nature et artifice. Dans *La Maison de rendez-vous* ainsi que dans *Projet pour ne révolution à New York*, l'espace se présente explicitement comme un décor faux, comme un décor de cinéma ou de théâtre, où les objets ne sont que des images aplaties. L'écriture robbe-grillétienne se présente ainsi comme une illusion qui *se désigne* comme illusion. La facticité des objets met ainsi en doute le statut d'existence et de crédibilité de l'univers fictionnel : au lieu de revendiquer une quelconque valeur de vérité et de réalité, le décor se trahit comme mensonge, comme jeu de faire semblant, comme espace de représentation artistique.

Le brouillage entre nature et artifice se prolongera chez Robbe-Grillet par le recours systématique à la mise en abyme. En dénonçant la propre fictionalité de l'œuvre, ce procédé fonctionne comme un métadiscours qui désigne plus ou moins explicitement les codes sémiotiques de l'art, de la littérature, du langage. Le monde romanesque apparaît tantôt comme illusion de réalité, tantôt comme artifice de la fiction, ce qui engendre des situations pour ainsi dire quichottesques ou bovaryennes, avec des métalepses et revirements paradoxaux. Ce qu'on croit d'abord « réel » s'avère être factice et vice-versa.

La mise en abyme est déclinée tout au long de l'œuvre robbe-grillétienne sous des formes très nombreuses et variées. Dans *Les Gommès*, certains indices suggèrent métaphoriquement que le roman raconte non exactement l'histoire d'une enquête policière sur un meurtre qui n'a pas eu lieu, mais *la représentation théâtrale* de l'histoire d'une enquête policière sur un meurtre qui n'a pas eu lieu. L'épigraphe de Sophocle contribue à placer le roman sous l'égide d'une représentation tragique. À l'incipit du roman, on dirait que le patron range la salle du « Café des Alliés » pour la présentation d'un spectacle :

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

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

[...]

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique *personnage* présent *en scène* n'a pas encore recouvré son *existence propre*. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de *faux marbre* où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le *décor*.

Quand tout est prêt, la *lumière s'allume...* (G 11, nous soulignons.)

Les gestes machinaux du patron semblent répétés comme ceux d'un acteur. « De très anciennes lois » — celles du théâtre antique ? — en « règlent » chaque « détail ». Le « personnage » reste juste un « personnage », c'est-à-dire un masque extérieur dépourvu d'« existence propre ». D'un paragraphe à l'autre, la salle de café se convertit en scène de théâtre, par la mobilisation d'un champ lexical propre aux arts scéniques : les « tables de faux marbre » trahissent non un espace réel mais bel et bien un lieu de représentation, un « décor » ; enfin, « la lumière s'allume » pour le début du spectacle. En effet, à plusieurs reprises tout au long du roman, les personnages des *Gommès* semblent jouer la comédie, les événements sont désignés explicitement par le terme « scène » (G 122, 238) et semblent prendre des allures de représentation théâtrale. On a l'impression d'assister à un théâtre intérieur : une pièce en cinq actes, avec unité de temps et de lieu, version tragi-comique moderne d'*Œdipe Roi*, ou reprise du thème renaissant et baroque du *theatrum mundi*.

À son tour, *La Jalousie* réserve à la mise en abyme un rôle plus explicite. Le « roman africain » que lisent A... et Franck possède une série de coïncidences avec le cadre spatio-temporel et les événements du roman porteur : « l'action se déroule en Afrique » (J 26), les personnages souffrent des « crises de paludisme » (J 54), l'héroïne « ne supporte pas le climat tropical (comme Christiane) » (J 26), le mari se conduit de façon étrange (J 26), enfin il y a la thématique commune de l'intrigue sentimentale (J 26, 83). Franck et A..., dans une mise en scène de débat critique, sont tout à fait pris dans l'illusion mimétique, en discutant des événements du livre comme s'il s'agissait de la réalité.

Jamais ils n'ont émis au sujet du roman le moindre jugement de valeur, parlant au contraire des lieux, des événements, des personnages, comme s'il se fût agi de choses réelles : un endroit dont ils se souviendraient (situé d'ailleurs en Afrique), des gens qu'ils auraient connus, ou dont on leur aurait raconté l'histoire. Les discussions, entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit. En revanche il leur arrive souvent de reprocher aux héros eux-mêmes certains actes, ou certains traits de caractère, comme ils le feraient pour des amis communs. (J 82)

Le débat se transforme bientôt en jeu de production fictionnelle et ils se transportent complètement dans un monde imaginaire de faire semblant :

Ils déplorent aussi quelquefois les hasards de l'intrigue, disant que « ce n'est pas de chance », et ils construisent alors un autre déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse, « si ça n'était pas arrivé ». D'autres bifurcations possibles se présentent, en cours de route, qui conduisent toutes à des fins différentes. Les variantes sont très nombreuses ; les variantes des variantes encore plus. Ils semblent même les multiplier à plaisir, échangeant des sourires, s'excitant au jeu, sans doute un peu grisés par cette prolifération... (J 83)

Enfin ils reviennent à eux, à leur réalité, mais non sans laisser dans l'air les traces d'une confusion entre les plans réel et fictionnel — ou plus précisément entre le plan diégétique premier de *La Jalousie* et le plan diégétique second, enchâssé, du roman africain.

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

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

Il y aurait donc une différence irréductible entre les domaines de la fiction et de la réalité. Pourtant le mot « réalité » se réfère ici à des événements qui se déroulent dans une... fiction. Et qui plus est, une fiction à l'intérieur d'une autre fiction. Ce que le narrateur désigne par « réalité », c'est donc la fiction de la fiction. Tout ce passage sur le roman africain formule ainsi par une sorte de vertige baroque l'ambiguïté fondamentale de la fiction, située entre réel et imaginaire. Mais aussi le statut pour le moins problématique de cela même qu'on appelle la réalité, composée d'un réel tout aussi perméable à l'imaginaire. Finalement, la sentence « on ne change rien à la réalité » ne s'accorde pas avec ce qui la précède : non

seulement les événements de la fiction auraient pu se passer autrement sans que personne ne puisse les prévoir, mais en outre la réalité elle-même n'est pas si à l'abri des changements. Ce qui est suggéré ici, c'est l'existence d'un niveau de communication, voire de permutation, entre la fiction et la réalité. D'ailleurs, le jeu devient encore plus vertigineux en raison du fait que de nombreux éléments de *La Jalousie* s'inspirent — comme nous l'avons déjà fait remarquer — d'épisodes de la vie réelle de Robbe-Grillet<sup>40</sup>.

Ce court-circuitage entre le plan fictionnel premier et le plan fictionnel enchâssé ne peut en tout cas que mettre la puce à l'oreille du lecteur et contribuer à perturber le jeu mimétique. La mise en abyme du roman dans le roman fonctionne comme une marque de fictionalité. En montrant le roman africain en tant qu'affabulation romanesque, on rappelle au lecteur qu'en fin de compte *La Jalousie*, elle aussi, n'est que le produit d'une affabulation romanesque. Le roman se trahit en tant qu'illusion littéraire, production fictionnelle, travail scriptural. Après tout, Franck, A... et les autres, ne sont que des personnages de roman et le décor qui les entoure n'est qu'un monde fictionnel. Les codes sémiotiques du langage et de la *mimèsis* littéraire s'exhibent ainsi dans un jeu d'opacité et de transparence, comme dans la description des objets perçus à travers la vitre, que nous avons déjà évoquée.

À son tour, *Dans le labyrinthe* insiste sur sa nature fictionnelle dès le paratexte : dans l'avant-propos, Robbe-Grillet avertit que le récit qui suit est une fiction et non un témoignage (DL 7). Mais ce roman raconte avant tout l'écriture d'un roman : la mise en abyme y prend une allure vertigineuse, grâce à la multiplication et l'imbrication paradoxale des plans et perspectives diégétiques<sup>41</sup>. Un personnage mystérieux semble rédiger un texte pour retracer l'histoire d'un soldat amnésique errant dans une ville inconnue. Le récit progresse tout en se désignant explicitement comme un travail d'écriture, où le narrateur restitue les événements, ou plutôt invente l'histoire, en cherchant son chemin comme dans un labyrinthe, à travers des séries d'hypothèses, allers et retours, récapitulations, passages faux et vrais à partir des éléments du décor — le tableau, le poignard-baïonnette, la boîte, le café, l'immeuble. Ainsi l'intrigue s'avère être dérivée de l'imagination d'un narrateur intra-diégétique.

L'image du labyrinthe devient à la fois thème et forme même du livre. Lorsque ce narrateur bute sur une impasse, il cherche un nouveau chemin, il repasse souvent aux mêmes endroits en venant de chemins différents. Le texte est ponctué par les « non » qui indiquent les hypothèses non valables, comme des obstacles à la création, qui obligent de revenir en arrière pour reprendre le fil de l'écriture jusqu'à ce que le narrateur, peu à peu, trouve la bonne voie (DL 143). Au bout du roman, le narrateur quitte la chambre, comme s'il avait trouvé l'issue du labyrinthe scriptural : « [...] et, après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le portemanteau, puis, la porte d'entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l'escalier en

<sup>40</sup>Voir par exemple Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 251.

<sup>41</sup>Nous nous appuyons ici sur analyses de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 149-180.

spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi. » (DL 220-221)

Cependant, les deux niveaux diégétiques du roman, celui de la mise en scène de l'acte de narration — ou d'écriture — ainsi que celui de l'histoire narrée, appartiennent paradoxalement au même monde. Leur distinction se traduit métaphoriquement par une opposition entre le dedans et le dehors, symbole de l'opposition entre fiction et réalité. Le récit, dans une sorte de métalepse permanente à double sens, oscille entre le lieu de l'écriture, la chambre, et le lieu des événements, la ville. Mais puisque les deux plans sont en continuité spatiale et s'emboîtent selon un rapport aporétique<sup>42</sup>, il est impossible de dire quel est en fin de compte le niveau diégétique premier et quel est le niveau diégétique second. La chambre du narrateur se trouve en fait dans l'univers fictionnel même que ce dernier est en train de créer, soit au dernier étage de l'immeuble où pénètre le soldat. Les deux plans diégétiques fusionnent et constituent somme toute un seul et même univers, symboliquement mélangé de réel et imaginaire. D'où les métalepses de toute sorte : la boîte et son contenu se transportent du dedans au dehors et du dehors au dedans, et le narrateur du récit s'avère être le docteur qui soigne le soldat.

Ce statut ambigu est encore relayé par la mise en abyme instaurée par la gravure « La défaite de Reichenfels ». Ce tableau constitue un point central du labyrinthe scriptural et un passage obligé qui rythme les étapes du récit<sup>43</sup>. Le sujet du tableau consiste en une duplication intérieure de la scène se déroulant dans le café même dans lequel il est accroché. Le récit bascule constamment de l'intérieur à l'extérieur de la gravure et vice-versa, comme si le narrateur essayait de lier les scènes à partir de ce point central. Finalement, on ne sait pas si c'est l'univers du récit qui contient le dessin ou si c'est l'inverse. Nous sommes encore une fois devant une mise en abyme de type aporétique<sup>44</sup>, c'est-à-dire que la réduplication intérieure contient l'œuvre même dans laquelle elle s'insère.

La capote militaire est boutonnée jusqu'au col, où se trouve inscrit le numéro matricule, de chaque côté, sur un losange d'étoffe rapporté. Le calot est posé droit sur le crâne, dont il cache entièrement les cheveux, coupés très ras comme on peut en juger d'après les tempes. L'homme est assis, raide, les mains posées à plat sur la table que recouvre une toile cirée à carreaux blancs et rouges.

Il a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle.

Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, à quelques mètres devant soi, là où se dresse l'enfant, immobile et rigide lui aussi, debout, les bras le long du corps. Mais c'est comme si le soldat ne voyait pas l'enfant — ni l'enfant ni rien d'autre. Il a l'air de s'être endormi de fatigue, assis contre la table, les yeux grands ouverts.

C'est l'enfant qui prononce les premières paroles. Il dit : « Tu dors ? » (DL 29-30)

<sup>42</sup>Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.

<sup>43</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 161.

<sup>44</sup>Cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, op. cit.*

Tout à coup le tableau s'anime et la description d'un monde fictionnel second devient narration d'un monde fictionnel premier. Il est dès lors difficile d'accorder un mode d'existence précis à l'espace et aux objets qui se trouvent tantôt d'un côté tantôt de l'autre. En dénonçant lui-même son caractère fictionnel, *Dans le labyrinthe* se présente comme un livre sur le faire littéraire, une œuvre qui se crée en cours d'écriture : « le roman se fait devant nous »<sup>45</sup>. Robbe-Grillet insiste sur le caractère artificiel et illusoire de la création. Le lecteur lui-même est invité à réfléchir sur les liens entre l'espace intérieur de la fiction qu'il lit et l'espace extérieur de la réalité qui l'entoure.

On retrouve un emploi similaire de la mise en abyme encore dans les deux romans suivants de Robbe-Grillet. Dans *La Maison de rendez-vous* il y a un constant effet baroque de théâtralisation intérieure. Les passages s'enchaînent sans transition entre le niveau premier de narration et le niveau second de représentation dramatique. Ou bien, les représentations dramatiques mettent en scène des épisodes qui contiennent des représentations dramatiques qui mettent en scène des épisodes qui contiennent des représentations...<sup>46</sup> et ainsi de suite, dans une circularité indéfinie. La représentation fictive n'est plus le reflet ou la révélation d'une partie cachée de la réalité, mais le théâtre est la réalité même. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le roman se met en abyme par des séries de métadiscours qui trahissent les représentations comme artifice. Ce procédé fonctionne ici comme un simulacre, une représentation de la représentation, un espace fictionnel au deuxième degré, qui engendre un brouillage entre les divers plans diégétiques. Les médias utilisés pour créer un univers diégétique enchâssé sont nombreux — roman dans le roman, enregistrement sonore, affiche publicitaire, etc. — et il est souvent impossible de distinguer ce qui ressort du récit premier et ce qui provient d'une représentation seconde.

Toutes ces stratégies s'insèrent bien entendu dans le cadre d'une prise de position auto-référentielle, laquelle a suscité dans les années 1960-1970, sous l'influence de Jean Ricardou et de *Tel Quel*, des attitudes extrêmes de la part de Robbe-Grillet : « La phase ne représente rien d'autre qu'elle-même [...] et, si elle fait semblant de parler du monde extérieur, c'est seulement un alibi qu'elle se donne, car elle ne peut parler que d'elle-même, de sa structure, de son mouvement propre, de sa propre tension. »<sup>47</sup> On aboutit à l'idée que le langage ne doit fonctionner que comme métalangage, que le texte ne doit fonctionner que comme métatexte, renvoyant à d'autres textes dans une pure intertextualité, et que la relation entre le texte et le hors-texte n'est qu'une illusion<sup>48</sup>. D'où ces procédés qui jouent le rôle d'« effets d'irréel » mobilisés pour afficher la nature sémiotique du roman, pour dire que le récit est exclusivement composé de signes. Le roman fait fi de tout besoin de crédibilité, de toute aspiration à montrer la réalité, à sortir vers le monde extérieur. Au contraire, il dénonce le jeu de l'illusion romanesque, donc se présente explicitement en tant que création littéraire, travail d'écriture, œuvre d'art, c'est-à-dire en tant qu'artifice.

<sup>45</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 180.

<sup>46</sup>Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, op. cit., p. 81.

<sup>47</sup>Propos recueillis dans Jean Mitry, « Propos de cinéastes », *Revue d'esthétique*, vol. XX, n<sup>os</sup> 2-3, avril-septembre 1967, cité par Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 158.

<sup>48</sup>Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., Nous y reviendrons.

### 2.2.3 L'instabilité sémantique du monde

Si Robbe-Grillet s'appuie sur le thème de la simulation, de son côté Michel Butor affiche la dimension imaginaire de ses univers romanesques en exploitant la capacité du décor à prendre part à des mécanismes de signification. Comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre premier, certains objets de l'univers fictionnel butorien sont sollicités par un travail d'élaboration sémantique où, au-delà de leur pure matérialité immanente, ils sont une médiation vers des sens qui les dépassent. En se comportant comme signe révélateur d'un certain état ou fragment du monde fictionnel, l'objet acquiert un poids imaginaire qui déforme son environnement et intervient dans l'interprétation que le narrateur se fait de sa situation — et donc dans l'interprétation que le lecteur se fait du roman. Comme l'affirme G. Raillard à propos du Vitrail du Meurtrier dans *L'Emploi du Temps*, l'objet fonctionne volontiers chez Butor comme signe organisateur de l'aventure<sup>49</sup>, ce qui fait aussi qu'il se trahit comme indice de fictionalité du roman.

À cet effet, Butor accorde une importance particulière aux œuvres d'art. Dans *Répertoire II*, il écrit : « Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les œuvres d'art ont toujours joué un rôle particulièrement important, que ce soit peinture ou roman, et par conséquent le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir. »<sup>50</sup> Pourquoi cette prédilection pour la mise en scène d'une « œuvre dans l'œuvre » ? Sans doute parce que dotées de dimensions esthétique, mimétique et symbolique, les œuvres d'art constituent par excellence l'exemple de l'objet porteur de sens, susceptible d'être investi de significations, capable de fournir des éclaircissements sur un certain aspect du monde fictionnel. Comme le rappelle L. Dällenbach, les œuvres ne sont pas des objets muets, comme des faits bruts, mais des signes, à la fois signifiant et signifié, représentation et interprétation du monde<sup>51</sup>.

Il faut préciser que Butor met l'accent moins sur le sens lui-même que sur la démarche de fabrication de sens. En effet, les relations d'analogie entre l'œuvre d'art et le monde fictionnel sont loin d'être transparentes ; elles n'émergent qu'au prix d'un travail permanent d'exégèse. Ajoutons que ce travail herméneutique est tout à fait instable : étant donné que la situation de l'observateur évolue et que les objets peuvent établir un nombre illimité de liens au sein de la culture, les interprétations et les sens produits se multiplient et se déplacent sans cesse en fonction des contextes et perspectives d'appréhension. Cela veut dire que les œuvres d'art donnent lieu à des actes de signification fragmentaires, pluriels et mouvants, qui n'épuisent jamais la découverte de nouvelles strates sémantiques. Ils peuvent donc former des liens de correspondance de plus en plus vastes.

Ce qui découle de ce travail d'interprétation, c'est que les œuvres intérieures se révèlent en tant qu'objets réfléchissants créant autour d'eux un champ de déformation imaginaire du monde. En d'autres termes, l'œuvre d'art mise en scène dans l'univers diégétique suggère

<sup>49</sup> Georges Raillard, « Le butor étoilé ATTENTION. Heptaèdre », in : *Butor. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la dir. de Georges Raillard, Paris : U.G.E., 1974, p. 419.

<sup>50</sup> Michel Butor, *Répertoire II*, Paris : Minuit, 1964, p. 49.

<sup>51</sup> Voir Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, op. cit.

des rapports d'analogie avec le monde fictionnel qui la contient, et s'impose aux héros comme possible clef pour l'explication de leur situation dans le roman. L'objet devient une mise en abyme du monde fictionnel. C'est l'activité mimétique même qui est métaphorisée et problématisée au moyen de ce procédé, mais selon une voie à double sens : l'œuvre d'art est un reflet de la vie autant que la vie est un reflet de l'œuvre d'art.

En somme, l'objet chez Butor peut donner lieu à l'investissement permanent d'une fonction herméneutique et fabulatrice de l'imagination. Davantage, la thématique de l'œuvre dans l'œuvre ainsi que la mise en abyme, dans la mesure où elles exhibent les mécanismes d'élaboration sémantique qui caractérisent le roman même, se convertissent en signes internes de fictionalité, par lesquels le roman trahit sa condition d'œuvre d'art, d'artifice technique, de fabrication imaginaire. D'ailleurs cette fonction sémantique de l'objet se complète par la représentation en abyme de l'acte même de production de l'œuvre. Dans un passage bien connu du « Roman comme recherche », Butor synthétise le problème en ces termes :

J'appelle « symbolisme » d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons.

[...]

Mais, puisque dans la création romanesque, et dans cette recreation qu'est la lecture attentive, nous expérimentons un système complexe de relations de signification très variées, si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la forme qu'il emploie est suffisamment intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité.<sup>52</sup>

L'objet tend à reproduire à l'intérieur de l'œuvre le mécanisme de signification de l'œuvre même. Parmi les objets qui composent le décor de *Passage de Milan*, le tableau de Martin de Vere semble jouer un rôle symbolique fondamental. Il possède avec le roman porteur une série d'analogies qui lui confèrent le statut de symbole en abyme de la structure du récit. La peinture consiste en 12 carrés de couleurs indécises sur fond gris, sorte de grille qui fait écho à la structure compartimentée de l'espace romanesque délimité par l'immeuble, mais aussi à la disposition des douze chapitres du roman, correspondant aux douze heures de la nuit pendant lesquelles se déroulent les événements. Tableau et roman se mettent à entretenir d'étranges rapports : comme dans une sorte d'interaction magique, l'un devient présage de l'autre, ou même davantage, le niveau fictionnel second de l'œuvre d'art paraît intervenir dans le niveau fictionnel premier du monde romanesque, en infléchissant le déroulement de l'histoire. C'est comme si, en peignant son tableau, Martin de Vere instaurait la réalité du monde même dans lequel il vit, comme si cette représentation de la création artistique était une allégorie de la situation même de la création littéraire, comme si le peintre métaphorisait l'écrivain qui donne naissance à un monde, à son propre monde, lors de l'acte de création romanesque.

<sup>52</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 12.

Le roman met en abyme de façon symbolique l'acte de sa propre fabrication. Les conséquences sont complexes. Le tableau de Martin de Vere devient une marque de fictionalité dans *Passage de Milan*, un signe grâce auquel l'univers romanesque cesse de prétendre montrer la réalité pour se présenter explicitement comme produit d'une création artistique. Dans le même temps, il s'agit d'une œuvre de l'imaginaire fonctionnant comme symbole du monde, se substituant au monde et produisant des effets sur la réalité. C'est-à-dire que le roman donne à voir un univers où la réalité est déjà elle-même une construction imprégnée d'imaginaire grâce à l'influence de l'univers artistique et littéraire. Enfin, le rapport qui s'établit entre l'œuvre intérieure et le monde romanesque semble reproduire la relation entre le roman et le monde réel du lecteur : rapport complexe d'interaction entre le monde de la fiction et le monde de cette réalité imbibée d'imaginaire. En bref, dans *Passage de Milan* la fiction évolue dans une confusion entre les frontières de la réalité et de la fiction. Par son nom même, Martin de Vere — *verus, veritas*, allusion à l'idée de vérité, mais aussi « verre », vocable ce qui renvoie encore aux idées d'opacité et transparence du langage — est celui capable de transformer la fiction en réalité et qui du coup problématise l'opposition entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, la réalité et la fiction.

*L'Emploi du temps* développe de façon encore plus détaillée le processus de construction sémantique par lequel les objets balisent le récit de Jacques Revel. Trois œuvres d'art, *Le Meurtre de Bleston*, le Vitrail du Meurtrier et les Tapisseries de Thésée, sont au centre d'une triple activité de lecture, interprétation et écriture qui placent le monde romanesque sous le signe d'une tension entre réalité et affabulation.

Éprouvant un sentiment de solitude et d'exclusion dans son pays d'accueil, Jacques Revel décide de s'acheter un exemplaire du roman policier *Le Meurtre de Bleston*, œuvre qu'il estime, en raison de son titre ambigu, pouvoir l'aider à comprendre la nouvelle société dans laquelle il vit. Jacques Revel s'identifie au détective Barnaby Morton et transforme son séjour à Bleston en une enquête. Ayant le roman policier pour guide, il se met à explorer les lieux, bâtiments et monuments susceptibles de le renseigner sur la vraie nature de la ville. Le roman le conduira à examiner la Vieille Cathédrale et le Vitrail du Meurtrier ainsi que les dix-huit panneaux de tapisserie racontant les aventures de Thésée. Ces œuvres fonctionnent comme des hiéroglyphes : elles entraînent un laborieux travail de déchiffrement par approches successives et progressives, comportant différentes entrées, trajets de lecture et interprétations. Dans son effort pour se ressaisir, Jacques Revel part d'un vécu qu'il projette dans l'œuvre ; celle-ci en réponse lui fournit une certaine interprétation ; le monde de Revel vacille sous le poids de l'imaginaire.

Les sens véhiculés par les œuvres d'art sont successivement repris dans des rapports de parallélisme ou d'équivalence avec sa vie quotidienne : il croit que la ville possède une nature malveillante caractérisée par la violence, la discrimination et le fratricide ; il se met à soupçonner que l'accident dont George Burton a été victime était en réalité une action criminelle ; il s' imagine enfin au centre d'une trame amoureuse similaire à celle racontée par le mythe de Thésée. En somme, des analogies se tissent et le monde n'apparaît que sous forme d'intrigues influencées par la médiation des œuvres. Même d'autres objets triviaux

mais qui se trouvent placés dans l'orbite sémantique des œuvres d'art s'investissent aussi d'une dimension imaginaire : les restaurants asiatiques, la Morris noir de Richard Tenn, la carte et le guide de Bleston acheté à Rose, etc. sont sollicités pour contribuer à échafauder le scénario de Revel.

Les œuvres d'art fonctionnent ainsi comme foyers d'irradiation, centres générateurs, qui prolifèrent et couvrent le roman de leurs réseaux diversifiés. Mises en circulation elles nouent des relations latérales, se fécondent mutuellement. L'univers romanesque se met à s'organiser de façon structurale, comme dans un jeu combinatoire d'analogies et différences : les éléments du décor se dédoublent — deux cathédrales, trois gares, neuf parcs, trois restaurants asiatiques, la foire itinérante, plusieurs exemplaires du roman policier, deux plans de la ville, les trois voitures, etc. — en produisant un effet de foisonnement, de dédoublement et de confusion baroque, mais en engendrant aussi des réseaux de correspondances et significations diverses. Il y a un déploiement et un télescopage des éléments de l'univers fictionnel, une intégration progressive des connotations, qui résonnent les unes dans les autres, une multiplication des pouvoirs imaginaires. La ville, espace à la fois de perte et d'éveil, s'érige en un vaste réseau où les objets s'entrelacent pour produire de multiples interprétations. « Les relations fonctionnelles qui sont l'essentiel de l'œuvre littéraire (et de notre situation dans le monde) sont mouvantes : toute image, toute phrase est une plaque tournante donnant sur tant de voies ! »<sup>53</sup>

La détermination des objets, de leurs propriétés, de leur fonction, de leur sens, se modifie en fonction des agencements structurels qui leur sont donnés par le narrateur, selon les rapports d'intentionnalité de sa conscience vis-à-vis du monde. *L'Emploi du temps* avance ainsi en parallèle aux fluctuations du point de vue du héros. Le sens se stabilise temporairement, jusqu'à ce qu'une nouvelle situation demande une nouvelle exégèse, auquel cas Revel change son projet et se lance dans de nouvelles recherches. Comme le note L. Dällenbach, en modifiant sans cesse son point de vue, Revel « entraîne l'objet interrogé dans une perpétuelle mutation. C'est dire aussi que cette mutation, au niveau du récit, s'exprime précisément par l'utilisation d'œuvres plurielles qui, seules, structurellement, supportent d'apparaître dans un éclairage toujours renouvelé. »<sup>54</sup> En fin de compte, ce que le narrateur prend pour de la réalité n'est qu'interprétation, construction sémantique. Cette configuration est achevée par la mise en abyme de l'acte d'écriture : le roman est la mise en scène non d'une prétendue réalité, mais de l'acte de production romanesque par lequel l'écrivain recrée une réalité. Le monde fictionnel de *L'Emploi du temps* se manifeste ainsi de façon explicite comme le produit d'un travail d'élaboration fictionnel.

Dans *La Modification*, roman qui a pour sujet « le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris » (M 231), les objets et notamment les œuvres d'art exercent un rôle fondamental dans l'évolution de la compréhension qu'a Léon Delmont de sa situation sentimentale. Les capitales française et italienne sont pour lui beaucoup plus que des espaces urbains purement matériels : ce sont des espaces abritant des objets culturels et

<sup>53</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 28.

<sup>54</sup>Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, op. cit., p. 15.

symboliques qui renvoient à son récit personnel, chacun représentant métaphoriquement une force opposée. Rome, associé à Cécile, symbolise le plaisir, la spontanéité, la transgression et le rajeunissement ; Paris, la ville d'Henriette, représente le poids castrateur des normes et des traditions. Néanmoins, au fur et à mesure que Léon apprend à interpréter les éléments des deux espaces urbains, les deux femmes et les deux villes se confondent progressivement dans son esprit. Léon prend conscience de la nature protéiforme de Rome : citée à la fois antique, païenne, civilisatrice, chrétienne, classique, baroque, vaticane, mussolinienne, moderne. L'incantation se brise, la ville montre sa nature double : l'une, c'est la cité de Vénus, de l'authenticité, du triomphe de l'éternelle jeunesse, de la poésie, de l'amour, des promenades autour du temple de la déesse de l'amour ; l'autre, c'est la ville du clergé, du pape, de la chapelle Sixtine, de la cité cancer du Vatican, de la négation, de la victoire de l'hypocrisie, de la censure et du fanatisme<sup>55</sup>. Enfin, Rome et Paris se mettent à fusionner symboliquement, certains points d'intersection — le Panthéon, le Vatican, la mémoire des Empires — constituant des traces de Rome à Paris et des traces de Paris à Rome. Finalement, son rapport aux deux femmes se transforme aussi : Léon se persuade que son amour sera gâché dès que Cécile sera près de lui à Paris.

En bref, Léon reconstruit sans cesse le sens du monde à partir de l'influence symbolique, signifiante, et affective que les villes de Rome et Paris exercent sur lui. Encore une fois, le monde romanesque, au lieu de se présenter comme simple représentation d'une réalité, se trahit explicitement comme lieu d'investissement sémantique, dans un rapport d'intentionnalité. *La Modification* affiche sa nature imaginaire et fictionnelle. D'ailleurs, on se demande si le livre que Léon Delmont décide d'écrire à la fin de son voyage — le « livre futur et nécessaire » (M 286) — n'est pas, par une mise en abyme paradoxale, le livre même que nous venons de lire, *La Modification*. L'aventure de Léon Delmont se manifeste tout à coup comme affabulation romanesque.

Essayons de saisir également l'exemple de *Degrés*. Ici, la présence des objets en tant que puissance sémantique et marque de fictionalité se fait par le biais d'une critique de la culture. L'exhibition de la nature imaginaire des représentations concerne désormais non seulement le romanesque, mais aussi le discours historiographique et l'enseignement. L'entreprise de Pierre Vernier le conduit à examiner les œuvres qui servent de fondement au savoir humaniste occidental, à procéder à un choix et assemblage de citations, et à mettre en lumière la vision du monde qu'elles diffusent. Les objets que Butor sollicite pour cela sont fondamentalement des livres. Car un livre, c'est aussi avant tout un objet, qui place la réalité dans une autre dimension, qui déboîte d'autres espaces :

Un roman c'est d'abord un objet, un livre, ce « volume » sur notre bibliothèque, une table, que nous déplaçons pour le poser sur notre lit ; lorsque nous l'ouvrons, que nos yeux se promènent sur les pages, se prennent à leur piège, la pièce où nous sommes se met à « laisser place » à un autre lieu, hantée par le décor de ce qui est décrit, narré.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>56</sup> Michel Butor, « "Philosophie de l'ameublement" », *op. cit.*, p. 69.

Chaque livre — notamment les manuels scolaires — se compose d'un assemblage d'autres livres, qui à leur tour consistent déjà en un assemblage d'autres livres, et ainsi de suite, chaque œuvre constituant un miroir ouvert sur le monde et en réfléchissant un fragment. Ou si l'on veut, ils composent un vaste réseau intertextuel dialogique, pour exprimer le phénomène en termes bakhtiniens<sup>57</sup>. Discours romanesque, historiographique, scientifique et pédagogique se confondent dans cette exploration. Il s'ensuit de cet assemblage un regard critique sur la culture occidentale, qui se présente dès lors comme une construction située entre le réel et l'imaginaire, ou selon les mots de L. Dällenbach, « un type de projection visant à faire passer la réalité dans un discours dont on nous enveloppe dès l'enfance sans que nous cherchions à en éprouver la vérité »<sup>58</sup>. Dans *Degrés*, toute la culture est absorbée par une entreprise de fabrication fictionnelle qui d'ailleurs, à l'exemple des autres romans de Butor, s'exhibe explicitement en tant que fictionnelle au moyen de la mise en abyme de la figure de l'écrivain et de l'acte d'écriture. Encore une fois, il ne s'agit pas de revendiquer une crédibilité de vérité pour le discours romanesque, mais au contraire de lui donner des marques qui affirment sa nature fictionnelle, sa dimension imaginaire.

En somme, les « effets d'irréel » se manifestent chez Butor par des procédés qui perturbent la stabilité sémantique du monde. L'univers fictionnel apparaît non comme un *en-soi* transparent à la conscience et au langage, mais comme le résultat de processus de déconstruction et reconstructions des sens. Le roman chez Butor devient *roman sur le roman*, ou en d'autres termes il devient une œuvre baroque, à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre<sup>59</sup>, à la fois illusion et exhibition de l'illusion :

Je suis fasciné par le baroque, bien que les œuvres baroques m'aient d'abord rebuté... Je suis sensible à l'illusionnisme de cet art : il peut fasciner un romancier, c'est-à-dire un homme qui veut décrire la réalité par le moyen de fictions. Les éléments d'illusionnisme opposés, dans l'art baroque, à d'autres éléments qui ne sont pas d'illusionnisme illustrent les problèmes qui se posent tous les jours à moi.<sup>60</sup>

## 2.3 Imaginaire individuel, imaginaire collectif

Ces effets d'irréel constituent sans aucun doute un tribut de Michel Butor et Robbe-Grillet envers le surréalisme, mouvement pour lesquels ils ont souvent manifesté leur plus vive admiration<sup>61</sup>. Le monde romanesque se saisit au sein d'une tension entre un souci d'adéquation et d'exactitude d'une part, et un fort degré de déformation d'autre part. Les incertitudes du traitement psychologique ainsi que le vertige provoqué par l'exhibition

<sup>57</sup>Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

<sup>58</sup>Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, op. cit., p. 40-41.

<sup>59</sup>La définition est de Jean Rousset, citée par *ibid.*, p. 112.

<sup>60</sup>Entretien dans Georges Raillard, *Butor*, op. cit., p. 280.

<sup>61</sup>À propos de l'influence du surréalisme sur Robbe-Grillet, voir par exemple Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit. ; Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit. ; Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit. Pour ce qui est de Michel Butor, voir Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit. ; François Aubral, *Michel Butor*, op. cit. ; ainsi que Mireille Calle, *Les Métamorphoses Butor*, op. cit.

de la fictionalité suggèrent que ce que l'on appelle la réalité passe par l'intervention de l'imaginaire. Les ambiguïtés et les dissimulations du rapport du texte à un possible hors-texte se prolongent et aboutissent à la production d'un monde dont les liens avec un contexte historique d'ordre social sont sapés au profit d'un investissement affectif d'ordre individuel. Autrement dit, le monde romanesque subit une déshistoricisation au profit d'une individualisation ou personnalisation du sens.

Robbe-Grillet, notamment, revendique pour l'objet un statut fondamentalement individualisé. Cela est défini dans une certaine mesure par la focalisation narrative : « Il ne peut s'agir que du monde tel que l'orienté mon point de vue ; je n'en connaîtrai jamais d'autres. La subjectivité relative de mon regard ne sert précisément qu'à définir ma situation dans le monde. »<sup>62</sup> Mais cela passe aussi par une attitude de valorisation des significations individuelles. S'il lui arrive de dissimuler la dimension sociohistorique du monde — mais y parvient-il effectivement ? —, en revanche il reconnaît pleinement les objets comme sources possibles d'un sens, d'une vérité et d'une liberté individuels. On retombe dans une sorte de solipsisme : valorisation de l'imaginaire individuel, hallucinatoire ou créateur, perçu comme le vrai réel, au détriment de la réalité extérieure ou des représentations intersubjectives, perçues comme inaccessibles ou bien comme produit d'un leurre idéologique. En d'autres termes, l'imaginaire brut est haussé à la condition de réalité alors que le réel est qualifié d'illusion<sup>63</sup>. Une position qu'il soutient en faisant appel à des sources intellectuelles aussi diverses que Jacques Lacan<sup>64</sup>, René Descartes<sup>65</sup> et la phénoménologie :

Il y a, dans l'écriture du Nouveau Roman, quelque chose qu'on n'a pas signalé : la présence réelle, l'incarnation. En somme, une visée qu'on pourrait appeler réaliste ; mais le mot réalisme n'est pas possible puisqu'il désigne traditionnellement une idéologie du sens : pour être réaliste une chose doit signifier, elle n'a le droit d'être là que pour une raison précise. La visée du Nouveau Roman est d'ordre davantage phénoménologique.

[...]

Les objets phénoménologiques n'existent qu'en tant qu'ils sont vus. Le mot de phénoménologie a été prononcé très tôt à propos du Nouveau Roman, et particulièrement de mes livres, sans doute à cause de Jean Hippolyte ; mais

<sup>62</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 66.

<sup>63</sup> Voir à cet égard les préfaces que Robbe-Grillet écrit pour ses ciné-romans. Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Minuit, 1961 ainsi que Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris : Minuit, 1974.

<sup>64</sup> « Quand j'écrivais *Le Voyeur*, j'ai eu l'occasion de faire un voyage dans les îles bretonnes et de regarder de vraies mouettes. Tout d'un coup, elles m'ont semblé fictives. Les seules réelles étaient celles que j'étais en train d'écrire, elles seules étaient présentes, denses. Comme si l'expérience vécue alimentait l'imaginaire, mais au même titre et en même temps que quantité d'autres choses, et que c'est l'imaginaire au moment où il est en train de se constituer comme texte qui devient le réel. Ce dur, cet opaque que définit Lacan quand il dit : "Le réel, c'est contre quoi je bute." » (Propos recueillis dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 147.)

<sup>65</sup> « Dans la troisième de ses *Méditations métaphysiques*, Descartes écrit : "si j'ai rêvé une chose avec assez de force, je ne peux pas savoir au réveil si elle est vraie ou non." Phrase admirable, parce qu'elle est le contraire même de l'esprit cartésien, où le rêve et la réalité sont deux choses tout à fait distinctes. Descartes, lui, fait remarquer que c'est peut-être différent, mais qu'il ne peut les percevoir que comme la même chose, s'il a rêvé avec assez de force. » (Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 70.)

prononcé par des gens qui, contrairement à Hippolyte, ne savent pas ce que c'était. Les critiques qui, à l'époque du *Voyeur* ou de *La Jalousie*, utilisaient ce mot semblent penser que le phénomène est une chose en soi. Or Husserl montre bien que le phénomène est au contraire une chose sur laquelle se projette une conscience.<sup>66</sup>

L'appel à la phénoménologie, en particulier, lui permet donc de revendiquer tantôt la présence purement extérieure et indifférente de l'« être-là » des objets, tantôt la liberté de l'imaginaire individuel. D'un monde objectif — et après tout inatteignable — on passe à une « subjectivité totale »<sup>67</sup> — le monde n'est que ce que nous croyons qu'il est. Chacun peut désormais interpréter le texte et le monde comme bon lui semble, déconstruire et reconstruire l'objet, produire ses propres sens, raconter sa propre histoire, faire son propre avenir personnel et unique.

Il s'agit pourtant là, comme le signale H. Meretoja, d'une interprétation robbe-grillétienne de la phénoménologie<sup>68</sup>. Pour Robbe-Grillet le réel est après tout inaccessible à la subjectivité, car il n'est qu'un flux fragmentaire, chaotique et dynamique qui résiste au sens humain, aux tentatives d'imposer un ordre signifiant plein. En revanche, les phénoménologues — notamment Husserl — soulignent précisément que la réalité nous est toujours donnée dans un certain sens, donc que nous percevons toujours quelque chose en tant que quelque chose ; interpréter et manifester s'insèrent dans un horizon de signification, de telle sorte que tout processus conscient signifie quelque chose<sup>69</sup>. Pour la phénoménologie, le monde se présente également sous l'aspect d'un flux d'Héraclite, mais l'enjeu central consiste ici à montrer comment le sujet — intentionnalité productrice de sens — organise ses perceptions pour conférer au monde une cohérence spatio-temporelle. Robbe-Grillet par contre problématise la capacité du sujet à appréhender le monde en considérant la subjectivité surtout comme une série de perceptions sans connexion entre elles<sup>70</sup>. Pour Robbe-Grillet, toute tentative d'appréhender le flux chaotique et instable de l'expérience immédiate, en projetant sur lui un ordre narratif, finit par le fausser<sup>71</sup>. En d'autres termes, le réel se montre tellement singulier qu'il est impossible de le faire entrer dans les catégories

<sup>66</sup>Propos recueillis dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 149.

<sup>67</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 117.

<sup>68</sup>Cf. Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*, , à qui nous empruntons les points de discussion qui suivent.

<sup>69</sup>Voir *ibid.*, p. 334 : « [...] Robbe-Grillet appears to have been often too unproblematically taken to be a phenomenological novelist. Whereas he suggests that the novel is to describe how things in the world are simply “là avant d'être quelque chose” [...], phenomenologists from Husserl and Heidegger to Merleau-Ponty and Sartre stress that reality is always given to us in some sense—interpreted and opened up from a certain horizon of meaning: we always perceive something as something (*etwas als etwas*), and hence “each conscious process [...] ‘means’ something or other”. »

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 335 : « Also in the phenomenological tradition, the world is given to us as a “Heraclitian flux”, as Husserl puts it, but there the central concern is to show how the subject—conceived of as “sense-producing intentionality”—constitutes from the flow of perceptions a spatio-temporally coherent world. Robbe-Grillet, in contrast, problematizes the subject's capacity to apprehend the world, and regards the subject primarily as a series of disconnected perceptions. »

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 335 : « For him [Robbe-Grillet] lived experience too, in its immediacy, is part of the non-narrative, chaotic flux of becoming onto which we project narrative order that tends to freeze or stabilize—and thereby to falsify—this unstable flux. »

du sens, sauf au prix d'un réductionnisme suspect<sup>72</sup>. Il faut toutefois préciser que la critique de Robbe-Grillet est adressée non à la déformation imaginaire du réel en elle-même, mais aux significations conventionnelles issues de l'imaginaire humain qui s'imposent à la société avec force de vérité universelle, c'est-à-dire comme n'étant pas historiquement et politiquement situées. On est donc dans une perspective épistémologique d'objectivation de la subjectivité.

D'où la tendance à produire un monde fictionnel considéré dans sa seule présence singulière ou dans le cadre d'un imaginaire individuel — dans tous les cas en dehors des codes sociaux de signification. Le réel ne résidera que dans la reproduction brute de la singularité du monde et des flux de conscience de l'individu, par le défilement d'images mentales de toute sorte, perceptions, souvenirs, hallucinations. Un objet qui par ailleurs, sous cet aspect, comme le signalait déjà G. Genette, s'avère être moins le résultat d'une représentation phénoménologique que celle d'une philosophie empiriste : une image onirique qui supprime toute marque d'onirisme<sup>73</sup>.

Notre position dans le débat à propos de la prétendue objectivité robbe-grillétienne sera donc plutôt proche de celle de Genette<sup>74</sup> : la représentation du monde chez Robbe-Grillet n'est ni objective ni subjective, mais à la fois objective et subjective ; la seule vérité fiable est celle de l'immanence de nos données sensibles ; la seule objectivité possible est celle de l'expérience de la subjectivité du personnage. Il revendique ainsi paradoxalement la légitimité de l'imaginaire individuel en même temps qu'il tâche de chasser tout surplus d'imaginaire d'ordre collectif ou social. En d'autres termes, il y a à la fois dévalorisation de l'imaginaire cristallisé dans les représentations de la société, perçu comme sclérose et oppression, et valorisation de l'imaginaire singulier et instable de l'individu, perçu comme

<sup>72</sup>Cf. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris : Minuit, 1984, p. 208-209.

<sup>73</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 80-82. C'est aussi la conclusion à laquelle arrive l'article de H. Meretoja : « Indeed, from the viewpoint of phenomenology, the conception of meaning and reality endorsed by Robbe-Grillet can be seen to have an empiricist-positivistic dimension. The privilege he accords, throughout his œuvre, to descriptions of visual properties of the material reality perceived by an anonymous subject suggests that what is given in supposedly immediate sense perception is somehow more real than experience shaped by narrative sense-making in which meaningful connections are synthetically drawn between successive events. » (Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*, p. 334.)

<sup>74</sup>G. Genette affirme que le roman de Robbe-Grillet est le produit d'un conflit entre subjectivité et objectivité ; il se caractérise ainsi par une psychologie impossible. « Réaliste et subjective dans son projet et sa genèse, cette œuvre s'achève en un spectacle rigoureusement objectif et, en raison de son objectivité même, totalement irréel. » (Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 82.) D'autres critiques soulignent cette ambivalence. B. Morrissette affirme à propos de *Dans le labyrinthe* que le texte est une « surface mitoyenne » — Morrissette emprunte cette expression à Jacques-Bernard Brunius — entre l'objectif et le subjectif, c'est-à-dire entre « ce que voit et imagine le soldat », et « ce que pense et invente le narrateur » (Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 171). J. Alter soutient qu'« au niveau de la description, c'est donc une véritable tension qui se produit entre la vision objective et la vision subjective, entre des significations rationnelles et des significations affectives, entre le décor neutre et des foyers de contamination » (Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, *op. cit.*, p. 100). D'ailleurs, Robbe-Grillet aussi — sous le pseudonyme de F. J. Matthews — déclare que ce qui l'intéresse, c'est « de créer une littérature conflictuelle », « de tensions non résolues » : il ne se préoccupe « ni d'objectivité ni de subjectivité, mais bien de créer un conflit de chaque instant entre une objectivité absolue et une subjectivité totale » (Franklin J. Matthews [pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet], « Un écrivain non réconcilié », *op. cit.*, p. 169).

expression de liberté créatrice et sémantique. Robbe-Grillet s'oppose à toute forme de médiation sociale du sens, au profit d'une libre subjectivité individuelle. C'est pour cette raison que l'objet robbe-grillétien aboutit à des « représentations précises, mais fausses » (V 26), la fausseté même devenant en fait une vérité individuelle légitime. Ce n'est pas par hasard que sa critique du sens portera à partir de *La Maison de rendez-vous* sur la déconstruction et reconstruction des « mythes contemporains ».

Dans une démarche, nous semble-t-il, plus fidèle à la phénoménologie — sans doute en raison de sa formation philosophique —, Butor donne à voir une conscience qui tente de réorganiser le matériau empirique en lui donnant du sens, selon un processus instable et dynamique d'appréhension et d'attribution sémantique. Butor n'annule pas le sens, il le problématise, en exhibant l'intervention de la subjectivité — les rapports d'intentionnalité — ainsi que l'opacité du langage dans la représentation du monde. La confusion entre les degrés de conscience des personnages ou entre les niveaux diégétiques du roman n'est pas poussée aussi loin que chez Robbe-Grillet.

L'appel à l'imaginaire chez Butor paraît se situer dans une zone de conflit entre l'individuel et le collectif. Ses œuvres ne nient pas la dimension sociohistorique, l'existence d'un monde extérieur à la conscience et d'un hors-texte par rapport au roman. D'ailleurs, il met l'accent sur le décalage à la rigueur insurmontable entre le réel et la perception<sup>75</sup>. D'où le fait que Butor ne refuse pas la mise en ordre narrative, seulement il remet en question les conditions de possibilité de mise en intrigue. Au lieu de livrer les perceptions des personnages au seul état brut, Butor donne à voir des objets agencés en réseaux sémantiques structurels, ce qui met en évidence le fait que les représentations sont des constructions de sens. C'est en fonction de leur imaginaire, à la fois individuel et collectif, que les personnages racontent leur histoire, élaborent leurs interprétations de la réalité, accordent au monde un sens. « Avant d'avoir connu Cécile, vous n'aviez point cet amour pour Rome » (M 60).

Il est indéniable que la dimension imaginaire psychologique ainsi que l'exhibition des codes fictionnels confèrent au roman une ambivalence fondamentale. La littérature s'avère être prise dans une tension entre la quête d'un nouveau réalisme — dans une interrogation du réel, du hors-texte, du social — et le dogme autotélique — par lequel le repli vers l'imaginaire personnel et vers les codes sémiotiques deviennent une fin en soi. Dans notre troisième partie, on essaiera d'approfondir ces rapports troubles vis-à-vis des discours et images sociohistoriques hors-texte. Cependant, il est possible de constater dès maintenant que la critique de la *mimésis* s'accorde aussi à un projet de démythification des représentations collectives, à un processus de dénaturalisation des discours politiquement chargés, à une dénonciation des codes qui légitiment un ordre social. Car à côté de la réalité et de la fiction il y a encore un troisième domaine : le mythe. Un mécanisme par lequel la transfiguration imaginaire du réel gagne force de vérité, ou par lequel les représentations historiquement constituées s'imposent comme détermination de la nature : voilà un des

---

<sup>75</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 81.

traits caractéristiques du mythe. La problématisation à la fois poétique et épistémologique de la *mimésis* littéraire amène Michel Butor et Alain Robbe-Grillet à aborder également le problème du discours et des représentations mythologiques.

# Chapitre 3

## L'appel au mythologique

### 3.1 Le discours mythologique

#### 3.1.1 Un discours au statut ambigu

« Mythe » vient du grec *muthos* qui veut dire « récit », « fable » et, plus en amont, « parole »<sup>1</sup>. Le mythe est donc tout d'abord un type de récit. On le définit habituellement comme la mise en scène d'événements merveilleux accomplis par des dieux ou des êtres extraordinaires et qui expliquent symboliquement les phénomènes de la nature, l'ordre social ou les conduites humaines. Au sens restreint, le mythe se conçoit principalement comme « récit des origines » : il recule à un temps primordial pour raconter la création du monde et l'apparition des hommes, les liens avec la nature, la constitution de l'organisation sociale, l'apparition d'inégalités, etc.<sup>2</sup> Mais on trouve des traits propres au mythe également dans des récits situés dans un temps historique, portant sur des faits et personnes dont l'existence semble attestée par l'historiographie ; ils se situent pour ainsi dire dans une zone floue et indécise entre l'histoire et l'affabulation fictionnelle. Sur un autre plan, il n'est pas rare que le récit mythique soit mobilisé comme stratégie rhétorique ou pédagogique servant à l'exposition imagée, voire idéalisée, d'une théorie ou d'une doctrine — que l'on pense aux paraboles bibliques ou à l'allégorie de la caverne chez Platon. Des genres narratifs tels que la légende, la parabole, la fable, le conte, et même l'épopée sont souvent considérés comme des mythes ou des formes apparentées au mythe.

Par-delà les différences formelles et thématiques, un des traits qui semble caractériser le mythe, c'est le fait d'envelopper des effets de croyance au sein du groupe et de participer à l'instauration d'institutions sociales. En ce sens, il se conçoit moins comme un type de récit que comme un discours, c'est-à-dire comme une réalisation complexe de la langue dans un contexte déterminé, donc comme un concept « de part en part, historique »<sup>3</sup>. Cette perspective nous rapproche de l'acception étymologique du *muthos* comme *parole* et

---

<sup>1</sup>Eric Bordas, « Mythe », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 503.

<sup>2</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<sup>3</sup>Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 162.

déplace le problème de sa forme narrative vers son statut discursif, notamment sa situation historique, ses cadres de production et de réception, son niveau de crédibilité et d'efficacité, les actions et les fins auxquelles il s'associe<sup>4</sup>.

En tant que récit anonyme, sans source originale repérable, normalement établi et transmis par une tradition, le mythe se passe de toute justification et de tout souci de fidélité au réel. Il se veut un exposé vrai, peu importe si les faits s'écartent de l'expérience sensible. Il est accueilli et reconnu ainsi par les sociétés qui les racontent bien que sa crédibilité ne soit fondée que sur l'adhésion et l'autorité de ceux qui le transmettent — seul un observateur extérieur à la communauté est capable de recevoir le récit mythique comme une création imaginaire. Parallèlement, le mythe exerce une fonction d'instauration : en racontant comment les choses sont nées au début des temps, le mythe joue un rôle majeur dans la formation de l'horizon ontologique et moral de la communauté dans le présent historique. D'où le rapport étroit, souvent souligné par l'anthropologie, entre le mythe et le rite : le mythe fonde le rite en établissant des paradigmes d'action<sup>5</sup>, puis le rite répète l'acte créateur du mythe et le perpétue comme modèle pour la communauté.

En dehors de tout débat sur le mythe en anthropologie ou en histoire des religions, ce qui retient notre attention ici c'est, comme l'affirme P. Ricœur, le récit mythique en tant que *discours* élevant « une prétention au sens et à la vérité »<sup>6</sup>. Sous cet angle, il fait preuve d'un statut particulièrement ambigu, situé entre affabulation et croyance à la vérité, entre l'imaginaire et le réel.

Le problème remonte à la confrontation entre le discours mythique et le discours rationnel dans l'Antiquité. La tradition opposait *muthos*, le mythe, à *logos*, la raison. L'avènement de nouveaux critères de vérité coïncide avec celui de nouvelles pratiques discursives : chercher la *raison* d'être des choses, ce n'est plus raconter des histoires à partir d'un lieu d'autorité, mais se lancer dans un discours logique et argumenté, qui doit passer au crible du débat public. Le triomphe du *logos* est celui d'un nouveau type de discours, de nouvelles techniques de production de la vérité, avec leurs cadres spécifiques et susceptibles d'être codifiées et enseignées<sup>7</sup>. Le mythe a tout au plus une valeur allégorique.

Ce mépris rationaliste du discours mythologique revient tout au long de l'histoire de la pensée occidentale, depuis Platon jusqu'au positivisme qui fonde les sciences modernes<sup>8</sup>. Les ethnologues du XIX<sup>e</sup> siècle voyaient les mythes des sociétés dites primitives comme des explications du monde issues d'une pensée prélogique, résultantes d'une analyse confuse de la réalité<sup>9</sup>. Néanmoins, la démarcation de frontières entre le faux et le vrai fondées sur

<sup>4</sup>Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil, 2009, p. 46-47 ; voir aussi Jean-François Chassay et Bérengère Parmentier, « Discours », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 188-190.

<sup>5</sup>Paul Ricœur, « Mythe - L'Interprétation philosophique », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<sup>6</sup>*Ibid.*

<sup>7</sup>Cf. Francis Wolff, « Trois techniques de vérité dans la Grèce classique. Aristote et l'argumentation », in : *Hermès* 15 (1995), p. 41-71, article qui retrace partiellement l'histoire de cette codification et commente la façon dont elle s'est développée chez Aristote

<sup>8</sup>N'oublions pas que dans l'usage familier, le mot « mythe » veut dire aussi « invention », « affabulation » ou « mensonge », d'où par exemple l'adjectif dérivé « mythomane ». Cf. *Le Robert*.

<sup>9</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », *op. cit.*

une opposition entre mythe et raison n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés. La pensée grecque elle-même a du mal à se débarrasser du *muthos*, comme l'indique le recours au mythe de la caverne chez un philosophe rationaliste de l'envergure de Platon. Les Grecs, confrontés à la difficulté de déterminer de façon précise le statut de vérité des discours mythologique et rationnel, ont essayé de procéder à une « synthèse consistant à dire que les mythes utilisent le fictif comme détournement, afin de mieux exprimer certaines vérités »<sup>10</sup>. Ainsi, selon P. Ricoeur, ce n'est pas parce que le mythe constitue une modalité préscientifique de recherche des causes qu'il faut le chasser purement et simplement. Il rappelle que certains philosophes — Kant, Bergson, Heidegger — se sont souvent demandé si l'aspect imaginaire du mythe, par sa valeur prémonitoire et exploratoire, ne renvoie pas à quelque dimension intuitive de la connaissance qui résiste à l'analyse logique du discours rationnel<sup>11</sup>. En outre, on se demande dans d'autres champs du savoir si l'affabulation du discours mythologique n'est pas l'expression de structures fondamentales de l'esprit, voire de la nature biologique de l'homme — en témoignent les théories psychanalytiques de Freud et de Jung, ou les travaux de R. Caillois<sup>12</sup>.

Mais au-delà de cette fonction explicative, le mythe au quotidien se trouve lié à des modalités de croyance encore plus complexes. L'ethnologie a depuis longtemps constaté que, pour rudimentaire que soit le niveau technique d'une société, et pour flagrante que soit l'aspect fabuleux de ses mythes à un observateur extérieur, ses membres ne cessent pas pour autant d'être de plain-pied avec le réel qui les entoure ; ils ne font preuve d'aucune insuffisance intellectuelle, d'aucune confusion mentale entre les rêves et la réalité, ni entre les choses et les mots<sup>13</sup>. D'autre part, la fabrication de mythes est attestée dans toutes les sociétés humaines, des plus simples aux plus complexes. Dans la civilisation industrielle, les énoncés rationnels coexistent bel et bien — et s'entrecroisent même — avec d'autres types d'énoncés qui relèvent du mythologique. On pourrait mentionner à cet égard non seulement les discours religieux, qui tiennent encore une place importante en Occident, mais aussi certaines paroles typiques des sociétés modernes, comme l'idée politique de progrès ou même certains énoncés scientifiques dès qu'ils constituent un tout clos et homogène et instaurent des modes de représentation et de comportement<sup>14</sup>. P. Ricoeur synthétise ainsi le problème :

L'enjeu n'est pas seulement le statut du mythe, mais celui de la vérité elle-même à laquelle on se propose de le mesurer [...]. C'est ainsi que, dans le débat sur le mythe, la question même de la vérité est en suspens.

Telle est l'antinomie : d'un certain point de vue, *muthos* et *logos* s'opposent ; d'un autre point de vue, ils se rejoignent, selon la vieille étymologie qui identifie

<sup>10</sup>Jacques Boulogne, « Le mythe pour les anciens Grecs », *Uranie. Mythes et littératures*, n° 1, 1991, Mythes et Création, p. 18-19, cité par Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris : PUF, 2012, p. 17.

<sup>11</sup>Paul Ricoeur, « Mythe - L'Interprétation philosophique », *op. cit.*

<sup>12</sup>Pour Caillois le mythe garde le souvenir d'un acte déterminé biologiquement. Cf. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1938.

<sup>13</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », *op. cit.* ; voir aussi Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris : Seuil, 1983.

<sup>14</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », *op. cit.*

*muthos* et parole.<sup>15</sup>

### 3.1.2 La mythologie à la lumière de la sémiologie

Le problème du statut discursif du mythe trouve sa place dans le cadre des sciences sémiologiques. Dans les années 1950 le structuralisme affirme que « le mythe est langage »<sup>16</sup>. Cela veut dire spécifiquement qu'on peut dégager des mythes des structures comparables à celle que Saussure a mise en évidence pour le langage. En étudiant la mythologie selon sa logique propre, Lévi-Strauss note, à partir de la confrontation de plusieurs mythes de différentes cultures, qu'ils possèdent des structures de fonctionnement communes et qu'ils sont déterminés plutôt les uns par les autres que par leur contexte. Il conçoit alors la mythologie comme un système formel, synchronique et autonome, de relations entre des unités minimales de composition des mythes. À l'exemple de ce qui se produit avec les unités phonétiques du langage, ces unités minimales du mythe s'organisent en fonction de deux axes : l'un paradigmatique, de sélection d'éléments concurrents selon un jeu de similitudes et d'oppositions, l'autre syntagmatique, de combinaison par contiguïté, sous certaines contraintes logiques.

Sous cet angle, la mythologie se définit surtout par sa texture syntaxique. Les sens des mythes se dégagent non de la représentation qu'ils donnent du monde, mais des agencements qu'ils établissent et de la situation relative des éléments dans l'ensemble du système. En critiquant l'approche structuraliste, P. Ricœur affirme que l'analyse structurale résout le débat concernant le degré de vérité du mythe en éludant les questions du mythe comme explication ou représentation de la réalité. Le mythe exerce une fonction de régulation sociale et psychologique dans la mesure où la structure formelle mythologique fait écho à une série d'autres structures sociales, selon des rapports d'homologie — par exemple, structures de parenté, de classes sociales, etc. « Le mythe n'est pas à comprendre, mais à décoder »<sup>17</sup>. Ni vrai ni faux, ou à la fois vrai et faux, le mythe a pour fonction primordiale de fonder les valeurs et l'ordre de la communauté en fournissant « un modèle logique pour résoudre une contradiction »<sup>18</sup>. P. Ricœur note enfin que la dimension sémantique reste présupposée dans l'étude structurale des mythes. Il propose dès lors, en complément de la perspective structurale, un modèle métaphorique d'analyse du mythe, dans le cadre d'une théorie linguistique considérant le langage dans ses mécanismes de signification.

L'approche de Ricœur s'appuie sur les études de R. Jakobson à propos des mécanismes sémantiques du langage<sup>19</sup>. D'après le linguiste russe, deux opérations président au fonctionnement du langage et donc à l'actualisation de la langue en parole : la sélection d'unités linguistiques simultanées dans un répertoire paradigmatique, et leur combinaison succes-

<sup>15</sup>Paul Ricœur, « Mythe - L'Interprétation philosophique », *op. cit.*

<sup>16</sup>Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958, p. 232.

<sup>17</sup>Paul Ricœur, « Mythe - L'Interprétation philosophique », *op. cit.*

<sup>18</sup>Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>19</sup>Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », in : *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris : Minuit, 1963, p. 43-67.

sive dans un axe syntagmatique. Ces deux processus, Jakobson les envisage comme « deux lignes sémantiques » permettant « le développement d'un discours », et propose de les nommer « procès métaphorique » et « procès métonymique » respectivement. Car « ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie »<sup>20</sup>.

Alors que le procès métonymique pose le principe de toutes les concaténations syntaxiques, le procès métaphorique jette les bases des concaténations sémantiques. Or, Ricœur rappelle que le procès métaphorique est à l'œuvre non seulement dans la sélection des signes d'une phrase, mais aussi dans le déploiement des sens de chaque signe. En vertu de la nature polysémique du langage, la sélection des signes laisse ouverte la possibilité de sélection des sens et des significations : selon l'énoncé et son contexte, il peut y avoir détermination ou hésitation entre les diverses acceptions d'un mot, ou bien invention de nouvelles acceptions — c'est la métaphore à proprement parler. C'est pourquoi Ricœur affirme que la métaphore est « bien plus qu'un procédé rhétorique ; il y a une "métaphorique" fondamentale qui préside à la constitution des champs sémantiques »<sup>21</sup>.

Employer ou interpréter un mot, c'est s'arrêter sur une partie de sa signification, sans pour autant abolir les autres significations possibles ; ceux-ci flottent autour du mot et restent toujours susceptibles d'émerger en fonction du contexte et de la lecture. Cela apparaît, bien entendu, avec une intensité accrue dans la poésie, où « toutes les dimensions de signification jouent ensemble dans une sorte de polyphonie sémantique »<sup>22</sup> ; mais c'est aussi, selon Ricœur, ce qui survient dans le mythe. Le « mythème », unité minimale de l'analyse structurale, enveloppe non seulement un fait de structure, mais aussi un fait de signification, par conséquent les énonciations du discours mythique peuvent également faire l'objet d'une interprétation métaphorique. Plus encore :

Un procès métaphorique est déjà impliqué dans le discernement des paquets de relations auxquels renvoie l'analyse en mythèmes ; on peut donc supposer que le côté de la structure et le côté de la métaphore sont aussi étroitement liés dans l'énonciation mythique que le sont, en tout langage, selon Jakobson, le procès métonymique et le procès métaphorique.<sup>23</sup>

Dans un autre champ d'investigation et travaillant avec un corpus sensiblement différent, le R. Barthes sémiologue — ou mythologue — adopte pourtant une perspective similaire pour rendre raison du discours mythologique. « Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : le mythe est une parole. »<sup>24</sup> Barthes analyse le mythe contemporain, c'est-à-dire, les représentations collectives qui émanent des énoncés anonymes et images en circulation dans la société française des années 1950, issus de la presse, de la publicité, des objets de grande consommation, des produits de la culture de masse. Ce ne sont pas de grands récits constitués, mais des discours variés et fragmentés. Ils conservent pourtant une

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 61.

<sup>21</sup>Paul Ricœur, « Mythe - L'Interprétation philosophique », *op. cit.*

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup>Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, p. 181.

nature « mythique », dans la mesure où ils produisent des effets de croyance qui font passer pour naturel ce qui n'est que culturel, idéologique, historique ; ils forment une mythologie de la vie quotidienne de l'après-guerre.

Le mythe, pour Barthes, est ce qui se présente toujours comme « allant de soi ». Dans *Mythologies*<sup>25</sup>, il expose les grandes lignes des mécanismes sémiologiques, structurels sémantiques, qui sous-tendent l'élaboration de cette « parole mythique » contemporaine. Selon lui, la mythologie est l'effet d'un phénomène de signification, en d'autres termes, elle est un langage second qui se superpose au langage premier qui prétend dire le monde. Elle s'approprie les énoncés et représentations — un texte, une idée, une image, mais aussi un objet, un événement, une situation — en les convertissant en signes ; ensuite, elle transforme ces signes en signifiants au second degré, en les investissant d'un nouveau signifié. D'un point de vue sémiologique, ce qui caractérise la parole mythique, c'est donc un processus parasitaire de signification, la fabrication d'un signe second connoté à partir d'un signe premier dénoté.

Or, dans la mesure où il est un signe à la puissance deux, le mythe possède un régime de signification fondamentalement ambigu. Puisqu'il peut se présenter tantôt comme sens second, connoté, tantôt comme sens premier, dénoté, le mythe finit par cacher sa condition de produit d'une signification fabriquée. Autrement dit, on oublie qu'il est déjà au départ un phénomène sémantique historiquement situé. On se met à le percevoir comme produit d'une signification naturelle, susceptible de fournir une matière première directe à des processus de significations nouveaux. Par conséquent, les sens seconds, eux aussi, se dissimulent en tant que constructions historiquement situées pour apparaître comme les produits d'un rapport de signification fixé par la nature.

Le mythe ne s'analyse pas selon Barthes en termes de vrai et faux, mais au moyen d'un processus de « déshistoricisation ». Il est un concept historique tendant à se naturaliser : il « transforme l'histoire en nature »<sup>26</sup> ou en d'autres termes il est « lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique »<sup>27</sup>. Ce que Barthes cherche à décrire ainsi, c'est la mythologie comme parole fondatrice d'une modalité de signification de la réalité, d'un système d'idées, représentations et valeurs. En un mot : la mythologie comme source d'idéologie. Il n'y a démythification qu'à condition de remettre l'accent sur le signe premier au détriment du concept second ; dès lors, celui-ci cesse d'adhérer à celui-là, la signification parasitaire est défaite et le mythe apparaît comme imposture, fabulation, alibi idéologique.

La notion barthésienne de « mythe », appliquée au contemporain, n'est pas sans susciter des réserves. Barthes lui-même notait, quinze ans après avoir écrit *Mythologies*, qu'à l'époque « le mot gardait une valeur ouvertement métaphorique »<sup>28</sup>. En effet, entre les mythes contemporains et les récits mythiques anciens, ou ceux des sociétés archaïques, il y

<sup>25</sup> *Ibid.*, notamment p. 179-233.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>28</sup> Roland Barthes, « La Mythologie aujourd'hui », in : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 81.

a manifestement des différences d'ordre formel — quant aux types de discours, textes ou images en circulation — et institutionnel — quant aux cadres d'élaboration, sacralisation, transmission et adhésion au sein de la communauté. Il ne s'agit plus de grands récits sacrés transmis par une tradition, mais d'énoncés et images multiples et discontinues, diffusés notamment grâce à la prolifération des moyens technologiques de communication. Cela dit, cette différence semble s'expliquer moins par la disparition du mythe que sa transformation en parallèle à celle de la société. Les ethnographes signalent que le mythe est un phénomène universel, même s'ils ne sont jamais perçus comme tels par les groupes qui y adhèrent, et que même la civilisation occidentale moderne ne se prive pas de fabriquer des mythes ou des équivalents<sup>29</sup>. Seulement, il est normal qu'en fonction des cadres culturels il assume des formes spécifiques<sup>30</sup>. Tout énoncé, quel que soit son genre ou catégorie, peut se cristalliser en discours mythologique, des « récits dont l'intérêt réside dans la cohérence qu'on y suppose et le crédit qu'on leur accorde »<sup>31</sup>. Ainsi, le mythe contemporain serait l'expression possible du discours mythologique dans une société marquée par un haut niveau de développement technique et économique, par une certaine organisation politique, par une configuration sociale hétérogène, ainsi que par la coexistence d'innombrables types de discours.

Enfin, ce qui paraît justifier l'emploi du mot « mythe » chez Barthes, et qui autorise le rapprochement entre *mythes anciens*, ou *archaïques*, et *mythes contemporains*, ce sont les mécanismes sémiologiques qui les caractérisent en tant que discours ou en tant que « parole » — terme que Barthes préfère. Il y a peut-être disparition du mythe comme grand récit traditionnel, mais dans le « corpus de phrases » qui constitue la mythologie contemporaine, « il reste, d'autant plus insidieux, le mythique »<sup>32</sup>.

#### 3.1.3 Les frontières du mythe

Ces ambiguïtés du statut discursif se prolongent dans la tension spécifique du mythe avec les discours narratifs de type factuel et fictionnel. Les problèmes de structure et de signification, puisqu'ils montrent que les liens entre les mots et les choses bougent sans cesse, nous amènent donc à un problème de représentation et de réception. Et par conséquent, aussi, à un problème de détermination des frontières des régimes narratifs.

Si le mythe s'écarte de tout discours historiographique à prétention scientifique, en revanche, dans la mesure où il reçoit l'adhésion d'une société, il acquiert une forme de légitimité qui trahit des relations mutuelles avec l'histoire.

Le mythe n'existe que par son incarnation dans l'histoire des hommes, mais cette histoire ne prend sens qu'en se construisant par rapport à ses mythes, en particulier les mythes fondateurs. [...] Le mythe est consubstantiel à l'histoire,

---

<sup>29</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », *op. cit.*

<sup>30</sup>« Depuis une vingtaine d'années Marcel Detienne, Paul Veyne, Claude Calame parmi d'autres ne cessent de le répéter : il n'y a pas, il ne peut y avoir d'ontologie du mythe. » (Véronique Gély, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », in : *Revue de littérature comparée* 3.311 [2004], p. 331.)

<sup>31</sup>Pierre Smith, « Mythe - Approche ethnosociologique », *op. cit.*

<sup>32</sup>Roland Barthes, « La Mythologie aujourd'hui », *op. cit.*, p. 81.

et réciproquement : l'imaginaire d'une société, c'est précisément la façon dont ces différentes instances s'organisent.<sup>33</sup>

Réciproquement, le discours historiographique peut alimenter la fabrication de nouveaux mythes. On peut se demander à quel point les faits historiques ainsi que les biographies des grands hommes ne subissent pas l'effet d'un processus de mythification, liés à l'instrumentalisation idéologique, à l'imposition d'une version officielle de l'Histoire par l'État, ou aux sélections et simplifications effectuées par l'institution scolaire. De même, dans quelle mesure l'histoire ne se convertit-elle pas en fable, légende, mythe, par le biais de l'intervention d'un travail littéraire ?

En effet, les frontières entre le mythe et la fiction ne sont pas moins problématiques. Plusieurs auteurs signalent que le passage du mythe à la littérature enveloppe un processus de dégradation de ses effets de croyance et de ses fonctions institutionnelles officielles. Selon T. Pavel, tant qu'ils conservent leur dimension sacrée, les mythes circonscrivent un territoire de vérités exemplaires, qui souvent bénéficient au sein de la communauté de davantage de crédit que le monde sensible éphémère<sup>34</sup>. Néanmoins le discours mythique côtoie sans cesse la fiction, et lorsque les conditions historiques entraînent la dégradation progressive de sa crédibilité, il retombe petit à petit dans le régime fictionnel<sup>35</sup>. Ainsi, selon R. Trousson, dans les œuvres de l'Antiquité « le mythe a déjà perdu sa fonction étimologique et religieuse, même si la structure du mythe continue à se manifester sous la structure narrative »<sup>36</sup>. Selon P. Veyne, l'expression littéraire de la mythologie gréco-romaine se produit dans des périodes tardives, où le sentiment de croyance se trouve affaibli, si bien que les mythes ne suscitent plus de révérence sacrée, mais s'ouvrent déjà à l'imaginaire créateur des auteurs, à un jeu de mise en scène<sup>37</sup>. Le manque d'adhésion qui caractérise le passage du mythologique au littéraire semble résider précisément dans la mise à distance des énoncés, des voix, des thèmes, des styles. Ce processus multiplie, brouille et ironise les perspectives du récit ; le mythe se dilue<sup>38</sup>.

Cependant, l'aspect proprement mythique du récit ne disparaît pas tout à fait dans la métamorphose littéraire, seulement il est investi d'ambiguïtés. Lorsque l'écrivain fait revivre le mythe dans la littérature, celui-ci est perçu comme réinvention scripturale, mais aussi comme pérennité de sens. Il ne faut pas oublier que souvent un mythe ne nous est connu que grâce à sa fixation et transmission à travers un texte littéraire.

<sup>33</sup>Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 39.

<sup>34</sup>Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 99-100.

<sup>35</sup>Cela montre selon T. Pavel que la fiction possède une dimension institutionnelle qui évolue dans l'histoire. Voir *ibid.*, p. 103-105. G. Genette synthétise la question en affirmant que le mythe, récit situé sur une frontière indécise et mouvante de la fiction, nous autorise à parler de fictionalité conditionnelle. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de : Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 113.

<sup>36</sup>Raymond Trousson, « Mythes, domaines et méthodes », in : *Mythes, Images, Représentations : Actes du XIV<sup>e</sup> congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, sous la dir. de Jean-Marie Grassin, Limoges / Paris : Trames / Didier érudition, 1981, p. 177, cité par Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 38-39.

<sup>37</sup>Voir Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, op. cit.

<sup>38</sup>On l'a dit, le grec *muthos* veut dire « récit », « fable », « parole », chez Aristote ce mot est lié précisément à l'idée de fiction, en prenant le sens de « mise en intrigue ». Cf. Aristote, *Poétique*, op. cit. ; ainsi que Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, op. cit.

D'autre part, le discours littéraire peut apparaître aussi comme manifestation d'une pensée mythique, dans l'éventuelle mesure où il engendre une mythification de la société ou donne naissance à des mythes littéraires — Don Juan et Faust, par exemple. De ce rapport à double sens, il s'ensuit que, à l'exemple de l'histoire, la littérature vit du mythe tout autant qu'elle fait vivre le mythe. En somme :

reste la question de savoir si chaque mythe s'enracine dans un « archétype » ou une « idée » préexistants, ou bien si, comme les autres fictions, ces récits, images, scénarios que nous appelons des « mythes » [...] sont le produit de l'imagination d'un auteur et de sa culture, sur lequel viendraient se cristalliser, dans chaque société et dans chaque époque, un réseau de significations.<sup>39</sup>

En raison de son statut discursif particulièrement incertain, le récit mythologique ne peut entretenir avec les récits fictionnel et factuel que des rapports instables et mouvants. Plus que ces derniers, il met en évidence la tension entre réel et imaginaire — on serait tenté de dire, entre objectivité et subjectivité, dans un rapport d'intentionnalité — qui hante toute modalité de discours narratif.

#### 3.1.4 Le mythe et la critique du réalisme traditionnel

Ces digressions nous semblaient nécessaires pour dire que l'appel à la mythologie chez Michel Butor et chez Alain Robbe-Grillet répond aux besoins de leur critique poétique et épistémologique de la *mimèsis* romanesque.

Il est vrai que revenir sur les récits mythologiques, c'est toujours en quelque sorte se positionner vis-à-vis d'une double tradition : celle de la reprise littéraire des mythes et celle des mythes eux-mêmes. La liste des œuvres littéraires influencées par le mythologique est très étendue<sup>40</sup>, et leur démarche consiste habituellement à solliciter les mythes anciens pour donner un sens à des enjeux du présent. Pour ce faire, on adapte et réinvente les mythes au besoin, en les prenant tantôt comme modèle, tantôt comme repoussoir, en en faisant un usage tantôt sérieux, tantôt parodique, mais dans tous les cas en procédant à un acte de réappropriation et réactualisation qui mobilise l'autorité symbolique du mythe. Le mythe transposé dans un environnement littéraire apparaît ainsi comme le lieu d'une rencontre de deux discours, l'un construit sur la longue durée, l'autre ancré dans le temps présent. Ce qu'on cherche là, dans une certaine mesure, c'est retrouver la fonction originale même du mythe, à savoir, instaurer un horizon d'interprétation du monde et de pratiques.

Dans le même temps, le recours au mythe confère à la littérature un mouvement de réélaboration permanente du récit. En effet, le mythe est, à la base, récit oral, parole hésitante, inachevée, susceptible de variantes. Pour l'oralité, les notions de texte original et d'auteur n'ont pas de sens, puisqu'on ne peut pas attester l'existence d'un récit premier mais seulement des versions. Repris par l'écriture, le mythe apporte donc la liberté dynamique

<sup>39</sup>Véronique Gély, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *op. cit.*, p. 336.

<sup>40</sup>Voir par exemple Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 1969.

de l'oralité, et fait du littéraire le lieu de récits toujours ouverts, susceptibles de nouveaux prolongements et réappropriations. La littérature réalise à la fois la conservation des modes de représentation mythiques et la création de nouvelles représentations, le maintien des croyances et la dérision des croyances mythiques. Le mythe en littérature fait l'objet d'une répétition, certes, mais aussi d'une réinvention, ou si l'on veut, le mythe rentre dans la littérature par le biais du dialogisme bakhtinien, c'est-à-dire, en comportant toujours un certain aspect distancé et parodique<sup>41</sup>. C'est un rapport à la fois de tradition et rupture.

Il y a bien de tout cela dans l'intertexte mythologique de Butor et de Robbe-Grillet. Cependant, la singularité de leur démarche semble résider dans le fait que ce travail de réécriture, ou de reprise, intègre le mythe à leurs réflexions sur le statut poétique et épistémologique de la *mimèsis* romanesque. D'une part, il y a affirmation du mythe, donc son retour comme source d'explication de situations actuelles, ce qui n'est pas sans renvoyer à une tradition littéraire d'érudition et de révérence de la culture classique. D'autre part, il y a négation du mythe, donc déception, refus, voire dérision du sens qu'il pourrait donner au monde actuel, ce qui, inversement, revient en quelque sorte à renier le modèle littéraire classique. Or, ce double mouvement indique pourtant que l'enjeu ici est, encore une fois, non exactement le sens que le récit mythique peut donner aux événements, mais plutôt les mécanismes de signification qui sous-tendent le discours mythologique et qui en font une médiation du réel. En d'autres termes, il y a à la fois affirmation et négation non seulement du récit mythique comme explication du présent, mais du discours ou de la parole mythologique comme instance de signification du réel. Il s'agit d'une critique de la représentation par le dévoilement de la nature arbitraire, ou conventionnelle, des sens et des valeurs du mythe.

Par son ambivalence fondamentale, le discours mythologique contribue donc à une démarche de déconstruction et reconstruction de la signification du roman. Ce qui reste pré-supposé, c'est l'idée que la littérature engendre le mythe autant que le mythe engendre la littérature, puisque tous les deux peuvent fonctionner comme des signes culturels tendant à se naturaliser. Les frontières entre ces deux domaines discursifs s'estompent. Déconstruire et reconstruire le mythe c'est déconstruire et reconstruire l'illusion réaliste de la représentation romanesque. Par conséquent, c'est la construction même de la réalité à travers les productions culturelles discursives qui se trouve touchée. L'appel au mythe vient ainsi perturber l'effet de croyance à la vérité de représentations qui sont en fait culturellement et historiquement situées. Le mythe chez Butor et Robbe-Grillet est dans un rapport de tension permanente avec le fictionnel et le factuel.

---

<sup>41</sup>Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

## 3.2 Reprises du mythe chez Robbe-Grillet

### 3.2.1 Une réécriture d'*Œdipe Roi*?

C'est B. Morrissette qui a le premier relevé de façon systématique les allusions au mythe d'Œdipe dans *Les Gommès*<sup>42</sup>. La liste inclut, par exemple, des détritrus flottant dans le canal et qui suggèrent la forme d'un « animal fabuleux », avec un « corps de lion » et « des ailes d'aigle » (G 37), le Sphinx; les rideaux d'un immeuble ayant pour motif Œdipe enfant, « sous un arbre deux bergers en costume antique font boire le lait d'une brebis à un petit enfant nu » (G 50); la « rue de Corinthe » (G 75) ainsi que la « Rue Bergère » (G 225), référence aux sauveurs et à la patrie des parents adoptifs d'Œdipe; le « Char de l'État » sculpté par V. Daulis évoquant le char de Laïus (G 85); le dessin des « ruines de Thèbes » à la devanture de la papeterie Victor Hugo (G 131-132, 177); la marque de gomme qui, d'après les indices du roman, porterait le nom même du héros grec (G 132); la devinette de l'ivrogne, parodie de l'énigme du Sphinx : « Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir ? » (G 234). Il faut mentionner encore les pieds de Wallas à la fin du roman, « enflés à force d'avoir marché » (G 259), référence à l'étymologie du nom Œdipe, « pieds enflés ». On trouve aussi des rapports d'homologie entre les personnages. Wallas et Œdipe enquêtent sur un crime dont le meurtrier n'est autre qu'eux-mêmes. De plus, à l'exemple du prince mythique, l'agent spécial des *Gommès* possède une histoire familiale obscure : il se rappelle avoir autrefois accompagné sa mère dans la ville pour chercher la trace de son père (G 238-239). Or, quelques vagues coïncidences induisent à penser que ce père inconnu est Daniel Dupont, puisque lui aussi, de son côté, semble avoir un fils naturel mystérieux (G 200-201). Le crime de Wallas serait ainsi un parricide involontaire. Enfin, le regard malicieux de Wallas envers Evelyne, la papetière de la rue Victor Hugo et ex-épouse de Dupont (G 178) suggère un désir incestueux. Au moins une fois Wallas lui-même associe le souvenir de sa mère à celui d'Evelyne (G 238).

Le mythe d'Œdipe est certes un des fils conducteurs les plus importants des *Gommès*. Il ne faut pourtant pas négliger que les allusions à la mythologie disséminées dans ce roman sont souvent chargées d'une tonalité parodique et parfois même burlesque. Il se produit un double mouvement d'affirmation et de négation : transposé à un cadre romanesque, le mythe d'Œdipe est en même temps modèle et repoussoir, admis et refusé, en tant que clé sémantique du roman<sup>43</sup>. Lorsque B. Morrissette conclut que *Les Gommès* illustrent la condition humaine à travers nos origines anciennes<sup>44</sup>, il nous semble qu'il prend les allusions au récit mythique trop au sérieux, justement sur un ton excessivement tragique, peut-être faute de disposer en 1963 de tous les éléments nécessaires pour juger de l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet. Cela n'est pas le cas de R.-M. Allemand, qui dans les années 1990

<sup>42</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 37-75.

<sup>43</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup>Voir Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet, op. cit.*, chapitre II « Œdipe ou le cercle fermé : *Les Gommès* (1953) ».

tend à mettre l'accent sur la force parodique des références mythologiques des *Gommes*<sup>45</sup>. Ainsi selon Allemand, l'appel à la parole mythologique indique que Robbe-Grillet reconnaît l'imprégnation de l'être par les discours environnants, mais tout en affirmant que ce matériau doit être transformé et non simplement reçu passivement et révérencieusement. Il rappelle d'ailleurs à juste titre que dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet se proposait justement de dépouiller la littérature de tout sens tragique. Et il souligne enfin que Morrisette avait lui-même rectifié son tir dans les années 1970 en déclarant qu'« à la rigueur *Les Gommes* serait [...] une invitation de l'homme moderne à se libérer du poids écrasant d'un mythe qui le rattache aux essences et aux archétypes d'ordre jungien. »<sup>46</sup>

Bien entendu, le lecteur du roman, plus ou moins familiarisé avec l'œuvre robbe-grillétienne, peut très bien hésiter entre les deux interprétations : celle d'une révérence au mythe en tant que clé de lecture, mais aussi celle de sa dérision. Néanmoins, une autre sorte d'ambiguïté se dégage de ce débat pour indiquer que les enjeux de la référence au mythe se situent également au niveau de la signification, de la représentation et du statut du discours mythologique.

En effet, le nom Œdipe renvoie en même temps au mythe à proprement parler, parole anonyme qui se perd dans la nuit des temps, et aux textes littéraires qui lui ont été consacrés dans l'Antiquité, notamment l'*Œdipe Roi* de Sophocle<sup>47</sup>, donc une œuvre ayant un auteur déterminé et dont l'origine est datée historiquement<sup>48</sup>. Robbe-Grillet a lui-même joué avec cette ambiguïté, en affirmant que ce n'est pas le *mythe* d'Œdipe mais le *texte* de Sophocle qui lui a servi de générateur d'écriture dans *Les Gommes*<sup>49</sup>. Certes, déjà dans l'Antiquité « la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose librement »<sup>50</sup>, qu'elle « met en question »<sup>51</sup>. Autant dire qu'*Œdipe Roi* n'est pas exactement le mythe d'Œdipe mais la pièce de Sophocle, qui adapte un mythe traditionnel aux codes esthétiques du théâtre grec, dans un nouveau cadre social, tout en y ajoutant un travail de récréation personnelle. Cependant, il faut bien admettre que Sophocle s'est inspiré du mythe, et que donc s'inspirer de Sophocle, c'est aussi s'inspirer, ne serait-ce qu'indirectement, de la même source mythologique. Comment séparer de les deux choses de manière exacte ? En effet, du côté de la réception des œuvres, il n'est

<sup>45</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*

<sup>46</sup>Bruce Morrisette, « Le roman, demain : *Projet pour une révolution à New York* », in : *Marche romane*, vol. 21, n<sup>os</sup> 1-2 (1971), cité par *ibid.*, p. 57.

<sup>47</sup>Œdipe inspire aussi une autre pièce de Sophocle, *Œdipe à Colonne*. Il figure également dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, dans *Les Phéniciennes* d'Euripide, et son mythe se trouve éparpillé dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. À Rome, il y a encore l'*Œdipe* de Sénèque. Déjà à l'Antiquité c'était un mythe largement retravaillé par la littérature.

<sup>48</sup>Dans *Les Gommes* les allusions ne se limitent pas à la tragédie antique : la dernière devinette de l'ivrogne — « Quel est l'animal qui est noir, qui vole et qui a six pattes ? » (G 262) — semble être un clin d'œil aux *Mouches* de Sartre, pièce qui s'inspire du récit d'Électre — thème mythologique également traité par Sophocle et par ailleurs repris, tout comme Œdipe, par la psychanalyse.

<sup>49</sup>Voir la « Discussion » à la suite de la communication présentée par Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*, sous la dir. de Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, Paris : U.G.E., 1972, p. 170.

<sup>50</sup>Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, in : Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I. Religions, rationalités, politique*, Paris : Seuil, 2007, p. 1083-1084.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 1084.

pas certain que le lecteur de Robbe-Grillet — de même sans doute que le spectateur de Sophocle — ait une conscience claire et nette de cette distinction entre mythe et œuvre littéraire. Il est plus raisonnable de croire que les deux registres discursifs sont le plus souvent confondus. Et qu'en fin de compte, donc, à travers les allusions à Œdipe, Robbe-Grillet reprend nécessairement à la fois un récit mythique et une œuvre dramatique.

Mais dans tous les cas, les déclarations de Robbe-Grillet montrent que sa démarche consiste à considérer l'histoire d'Œdipe — mythe ou pièce de théâtre — comme un texte, qu'il se réapproprie à son gré. Cela, dans une certaine mesure, Morrissette s'en était aperçu. Il remarque la présence en filigrane dans *Les Gommès* de certains indices formels de la tragédie classique, comme la structure d'unité de temps classique, la division de l'action en cinq chapitres, équivalent des cinq actes, les passages symbolisant le chœur tragique. Il note aussi — à la suite de Wystan Hugh Auden — les similitudes et différences entre la structure de la tragédie grecque et celle du roman policier<sup>52</sup>.

J. Ricardou affirme aussi que *Les Gommès* constituent un travail de réélaboration textuelle à partir de la tragédie de Sophocle. Il montre comment d'une œuvre à l'autre le schéma narratif se trouve subverti par une manipulation de type sémiotique :

Dans l'un et l'autre récit, la situation de départ est bien l'envers de la situation d'arrivée, mais l'opération qui permet de passer du départ à l'arrivée est inverse. Dans *Œdipe Roi* tout est consommé : les actes se sont déjà accomplis ; dans *Les Gommès*, rien n'est arrivé : les actes vont se produire. Dans *Œdipe Roi*, il y a un rapport extrinsèque entre les actes et l'enquête. Dans *Les Gommès* [...] c'est l'enquête qui provoque les actes, induit Wallas à accomplir le meurtre sur lequel il enquête. En d'autres termes l'activité d'Œdipe dévoile ce qui a eu lieu, l'activité de Wallas est une activité productrice, une opération productrice : elle engendre ce qui n'était pas. Avec Œdipe, on passe d'une erreur à une vérité (Œdipe est innocent, Œdipe est coupable), avec Wallas d'une fiction à une réalité (Dupont fait semblant d'avoir été tué, Dupont a été réellement tué).<sup>53</sup>

L'épigraphe de Sophocle, extraite d'*Œdipe Roi*, dont Robbe-Grillet fait une traduction de son propre aveu volontairement biaisée, est encore un signe de réécriture du texte tragique<sup>54</sup>. Ce passage que, par exemple, dans l'édition Folio Classique P. Mazon traduit comme ceci : « le temps, qui voit tout, malgré toi l'a découvert »<sup>55</sup> ; Robbe-Grillet le traduit ainsi : « le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi » (G 07). Au lieu de « voir », le temps « veille », au lieu de « découvrir », il « donne » : Robbe-Grillet marque par là le rôle différent que joue le temps dans l'une et l'autre œuvre. Chez Sophocle c'est un rôle enquêteur, il apporte la vérité à propos d'un événement passé, alors que dans *Les Gommès* il s'agit d'un rôle organisateur, il apporte l'événement même qui aurait dû se produire dans le passé, en venant ainsi corriger l'erreur de Garinati et remettre le monde dans son bon cours<sup>56</sup>.

<sup>52</sup>Bruce Morrissette, *Les Romains de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 55.

<sup>53</sup>Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble*, op. cit., p. 45-46.

<sup>54</sup>Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 100-101.

<sup>55</sup>Sophocle, *Tragédies complètes*, trad. par Paul Mazon, Paris : Gallimard, 1973, p. 226.

<sup>56</sup>Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 100-101.

Il faudrait pourtant insister davantage sur le fait que l'ambiguïté du régime discursif du récit d'Œdipe — à la fois mythologie et littérature — met à mal la possibilité d'une clef de lecture. Le mythe cesse de fournir la signification profonde du roman, cesse de garantir la représentation d'une prétendue réalité humaine, il cesse d'être le lieu d'une vérité du texte ; il devient simple phénomène d'intertexte. Citons Robbe-Grillet : « le complexe d'Œdipe est une nature, pas *Œdipe Roi* ; [...] *Œdipe Roi* est un texte et par conséquent doit être aussi considéré comme artificiel. Ce n'est pas Dieu qui l'a dicté. »<sup>57</sup> Il s'agit donc de combattre ce qu'il nomme « la même éternelle clef : la réponse au Sphinx, l'Homme avec une majuscule »<sup>58</sup>. Il ne s'agit pas de jouer de façon gratuite et innocente avec les contenus du récit mythique ou avec les structures du texte tragique, il s'agit de porter atteinte au statut même du mythe en tant que discours, c'est-à-dire de déconstruire sa vocation à imposer un sens. En d'autres termes, le mythe est convoqué non pour établir le sens mais pour le brouiller, pour critiquer la démarche même d'attribution sémantique, en bref, il est là pour combattre l'illusion mimétique réaliste.

À ce titre, les allusions à l'intertexte d'Œdipe — que ce soit au mythe ou à la tragédie — sont fréquemment associées à l'indétermination du degré de réalité ou de présence des représentations. Ainsi, les devinettes ne sont pas seulement des parodies de l'énigme du Sphinx, ce sont aussi des mots prononcés par un ivrogne, donc qui ont la déraison pour lieu d'énonciation. De même, l'image du Sphinx suggérée par les détritibus du canal n'est qu'un produit des rêveries de Garinati, donc ayant une existence imaginaire. Les motifs d'Œdipe enfant, ce sont juste des estampes de tissu, donc des pures représentations reproduites en série. Et l'allusion aux « ruines de Thèbes », à la devanture de la papeterie Victor Hugo, constitue à elle seule l'illustration d'une réflexion sur l'activité mimétique dans l'art :

[...] elle représente un « artiste » en train de dessiner « d'après nature ». Un mannequin, vêtu d'une salopette sous une vaste barbe « à la bohème », est en plein travail devant son chevalet ; prenant un peu de recul pour embrasser du regard à la fois son œuvre et le modèle, il met la dernière main à un paysage au crayon d'une grande finesse — qui doit être en réalité quelque copie de maître. C'est une colline où s'élèvent, au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec ; au premier plan, des fragments de colonnes gisent çà et là ; au loin, dans la vallée, apparaît une ville entière avec ses arcs de triomphe et ses palais — traités, malgré la distance et l'entassement des constructions, avec un rare souci de détail. Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour de ville, au vingtième siècle. La qualité de cette image et sa disposition habile confèrent au panorama une réalité d'autant plus frappante qu'il est la négation du dessin censé le reproduire ; et tout à coup Wallas reconnaît l'endroit : ce pavillon entouré de grands immeubles, cette grille de fer, cette haie de fusains, c'est l'hôtel particulier qui fait l'angle de la rue des Arpenteurs. (G 131)

La scène, la simulation d'un artiste bohème au travail, fait de l'ensemble de la vitrine un tableau qui met en abyme l'acte de peindre. Tout le décor repose sur les tensions

<sup>57</sup> *Idem*, « Sur le choix des générateurs », *op. cit.*, p. 171.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 158.

entre la représentation et le réel, l'artifice et la nature, la conformité et la disparité entre la copie et le modèle, avec des revirements de type baroque. Le dessin de la bâtisse en ruines est une copie et non une œuvre authentique ; le modèle n'est pas un paysage réel, mais un cliché photographique, c'est-à-dire, déjà, une reproduction artificielle ; enfin, la reproduction, malgré le souci de détail, n'a rien à voir avec le modèle, il en est la négation même, et paradoxalement c'est cela qui lui confère une impression encore plus vive de réalité. L'allusion au mythe œdipien se confond avec des procédés d'exhibition de l'art comme artifice.

Il y a encore des exemples qui mettent en doute l'existence même de similitudes entre Wallas et Œdipe. On peut douter que Wallas ne soit jamais venu dans la ville chercher son père, tout n'était peut-être qu'un souvenir d'enfance inventé ou un rêve (G 136-137), bref un produit de son imagination. D'autre part, il est probable que Dupont n'a pas d'enfant naturel, cela ayant été inventé par un inspecteur de police trop fantaisiste (G 245-246). Enfin, comme nous l'avons déjà fait remarquer, plusieurs indices semblent transformer *Les Gommès* en mise en abyme d'une représentation théâtrale, comme si Robbe-Grillet racontait non une histoire, mais la mise en scène de cette histoire. On joue tout en montrant que c'est un jeu ; toute référence à Œdipe semble s'exhiber en tant que récit mythique, onirisme, fiction dramatique ou romanesque.

En somme, les évocations du mythe se font en association avec ce qu'on a nommé au chapitre 2 des « effets d'irréel », c'est-à-dire qu'ils sont explicitement désignés comme des purs artifices — invention, feinte, jeu — ou des illusions psychologiques. Or, cela n'est pas sans produire un effet de télescopage entre discours mythologique et discours fictionnel. Ce qui est sapé, c'est donc la possibilité pour le mythe de fonctionner comme un discours de vérité, possédant des rapports de signification fixes et configurant une représentation adéquate au réel. Tout prétendu effet de croyance au mythe est désamorcé. Et par contamination, les possibles connexions intertextuelles avec la philosophie — problème de la liberté et du fatalisme — ou la psychanalyse — complexe d'Œdipe — se trouvent elles aussi mises à mal, sinon tournées en dérision, destituées de leur prétention à fonder un discours de vérité à partir du mythe d'Œdipe<sup>59</sup>. Autrement dit, le mythologique est explicitement placé dans une tension entre le réel et l'imaginaire. D'ailleurs on retrouve cette ambiguïté dans un commentaire du commissaire Laurent, personnage des *Gommès* qui qualifie le meurtre comme le « mythe de l'assassinat » (G 70), c'est-à-dire, d'après son hypothèse, un suicide déguisé, mais aussi un événement qui suscite la croyance publique.

Si chez Robbe-Grillet toutes les scènes ont le même degré de réalité, de même, toutes les modalités d'expression du discours, le littéraire, le mythologique, l'historique, le philosophique, le scientifique, se trouvent subvertis de façon ludique et, dans un certain sens,

<sup>59</sup>Pour une discussion philosophique à propos de l'intertexte œdipien des *Gommès*, voir l'étude de Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, op. cit. Pour une critique de la dimension psychanalytique de cet intertexte, voir Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, op. cit. Notons que Robbe-Grillet a plus d'une fois manifesté ses réserves à l'égard des théories psychanalytiques, auxquelles du reste il refusait le statut de science. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 45-46 ; ainsi que *idem*, « Sur le choix des générateurs », op. cit., p. 169-170.

mis en pied d'égalité dans la polyphonie romanesque. C'est la raison pour laquelle on est en droit de se demander à propos de cet intertexte œdipien : est-ce du mythe, de la réalité ou de la fiction ? À la fin, l'appel à la mythologie constitue encore une stratégie visant à exhiber les processus d'attribution sémantique, et par conséquent, à court-circuiter la détermination du sens des éléments de la diégèse. Le mythe contribue à placer l'univers romanesque dans une série de tensions — détermination et indétermination, vrai et faux, réel et imaginaire — tout en les montrant du doigt. Chez Robbe-Grillet, le mythe cesse d'être symbole, motivé, pour devenir signe, arbitraire, changeant en fonction du cadre discursif et du contexte structurel d'interprétation. Il donne lieu à des processus de « démythification » et « re-mythification » permanentes.

### 3.2.2 La subversion ludique des mythes contemporains

Les années 1960 voient chez Robbe-Grillet le triomphe du mythe en tant que support d'une problématique de la signification et de la représentation. Dans *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe* l'appel à la mythologie n'est pas absent, mais reste curieusement effacé. En revanche, à partir de *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, Robbe-Grillet se lance dans un jeu avec les stéréotypes et fantasmes collectifs qui composent le paysage mythologique de la société moderne. Certainement influencé par le R. Barthes des *Mythologies*<sup>60</sup>, le romancier manipule ce qu'il nomme des « thèmes générateurs » choisis dans la mythologie quotidienne, c'est-à-dire les énoncés et images diffusés par la société de consommation et l'industrie de la culture de masse, liées notamment à la violence, au sexe, au pouvoir.

Lorsque je lis des faits divers scandaleux ou criminels, lorsque je regarde les vitrines et les affiches qui composent la façade de toute grande ville, lorsque j'accomplis un parcours dans les couloirs du métropolitain, je me trouve assailli par une multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis, quelque chose comme l'inconscient collectif de la société, c'est-à-dire à la fois l'image qu'elle veut se donner d'elle-même et le reflet des troubles qui la hantent.<sup>61</sup>

Dans une interview de 1970, l'écrivain ajoute : « Je réinvente la mythologie de la civilisation dans laquelle je vis »<sup>62</sup>. Désormais le mythe est explicitement traité en tant que discours, faisant ainsi l'objet d'une critique de la signification et de la représentation. En effet, les mythes contemporains semblent se prêter encore mieux au jeu de déconstruction et reconstruction de la *mimèsis* romanesque. C'est paradoxalement dans cette phase, dite

<sup>60</sup>Cf. Christian Milat, « Barthes et Robbe-Grillet : convergences théoriques et influences scripturales », *op. cit.*

<sup>61</sup>Alain Robbe-Grillet, article publié dans *Le Nouvel Observateur* du 26 juin 1970, et repris en annexe à *Projet pour une révolution à New York*.

<sup>62</sup>Entretien avec Colette Canty, *Le Progrès*, 15 octobre 1970, cité par Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 56.

« formaludique » ou sémiologique<sup>63</sup>, que l'appel au mythe social, et donc au hors-texte, devient plus prégnant chez Robbe-Grillet. On a vu comment chez Barthes le mythe se caractérise par des phénomènes de signification et de représentation qui lui confèrent la puissance de « renverser la culture en nature », de produire des effets de croyance et de jouer un rôle régulateur pour la société et pour l'individu. C'est justement afin de les faire participer à des procédés de subversion de la signification et de la représentation que Robbe-Grillet mobilise les mythes contemporains.

Une remarque s'impose : on ne saurait identifier dans le texte robbe-grillétien des références à des mythes contemporains à l'état pur. D'une part, parce que ces mythes possèdent eux-mêmes des formes fragmentaires et instables, ne s'imposant socialement que de façon insidieuse. Mais aussi, d'autre part, parce que Robbe-Grillet les investit de ses fantasmes personnels, notamment des scènes d'érotisme ou de perversion sexuelle. La subversion des représentations et stéréotypes culturels lui sert donc, en même temps, d'alibi pour donner libre cours à son propre imaginaire, de la première phrase de *La Maison de rendez-vous* — « La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves » (MRV 09) — aux dernières pages de *Projet pour une révolution à New York*. Cela dit, les mythes sont toujours situés à l'intersection de l'individuel et du collectif. Ce sont des motifs traversés d'affectivité qui permettent non seulement à l'auteur, mais aussi aux lecteurs de se confronter à leurs propres fantasmes<sup>64</sup>. De plus, ces thèmes sado-érotiques ne constituent pas moins un clin d'œil ironique vis-à-vis de la psychanalyse, dont les discours sont dès lors envisagés comme des clichés de la mythologie contemporaine<sup>65</sup>. Il est par conséquent impossible de faire la part exacte entre les thèmes relevant d'un paysage mythologique collectif et ceux issu d'un imaginaire individuel. Quoi qu'il en soit, on sent bien que les énoncés et images mis en scène par Robbe-Grillet sont l'écho des voix et idées de la société moderne qui, sans former un tout cohérent et achevé, ne constituent pas moins une mythologie.

Essayons de saisir l'exemple de *Projet pour une révolution à New York*. Dans ce roman, Robbe-Grillet tourne son regard vers l'Amérique. Le seul fait de situer son œuvre à New York le met dans le sillage d'un imaginaire littéraire et intellectuel français sur les États-Unis<sup>66</sup>. Néanmoins, ce qui l'intéresse — et qui en même temps l'éloigne de cette tradition —,

<sup>63</sup>Dans laquelle se situent *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*. Pour la chronologie des étapes de l'œuvre de Robbe-Grillet, cf. *idem*, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*; voir aussi Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman, op. cit.*

<sup>64</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 148-151.

<sup>65</sup>Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>66</sup>Rappelons très sommairement quelques jalons de cet imaginaire. Le XIX<sup>e</sup> siècle en constitue sans doute un premier moment fort, avec les œuvres d'Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), et de Chateaubriand, *Atala* (1801), *Voyage en Amérique* (1827) et *Les Natchez* (1827). Au XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément dans l'entre-deux-guerres, c'est surtout Manhattan qui suscite l'admiration de Paul Morand, dans *New York* (1930), et l'épatement de Louis-Ferdinand Céline, dans l'épisode new-yorkais de *Voyage au bout de la nuit* (1932). Les États-Unis inspirent également la plume de Jean-Paul Sartre — notamment les articles publiés dans les volumes des *Situations* — et Simone de Beauvoir — *L'Amérique au jour le jour* (1947). Enfin, les nouveaux romanciers apportent leur contribution à cet imaginaire : Robbe-Grillet, mais aussi Michel Butor, *Mobile* (1960). Curieusement, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet se montrent tous les deux soucieux de représenter les États-Unis par le biais d'interrogations sur les mythologies contemporaines.

ce n'est pas la société américaine à proprement parler, mais les mythes contemporains. Ce qu'il vise, c'est donc la société américaine en tant que mythe contemporain et, plus précisément, en tant que centre producteur et diffuseur par excellence de mythes contemporains dans la modernité occidentale — même si, disons-le, cela n'en reste pas moins une représentation des USA par les yeux d'un Français. Comme toutes les cultures, les États-Unis possèdent un système de valeurs et représentations allant de pair avec des cadres institutionnels. Néanmoins, le mode de vie américain développé et diffusé dans l'après-guerre semble reposer lui-même sur le brassage permanent et vertigineux d'images, discours et représentations mythologiques. Il se caractérise par la rationalisation de la production, par la consommation de masse et par la libre circulation de l'information, où les divers aspects de la vie politique, économique, culturelle se convertissent pour ainsi dire en signes sociaux, médiatisés notamment par le journalisme, la publicité, l'industrie culturelle<sup>67</sup>. Or, en vertu de leur rang économique, politique et culturel dans le monde — surtout auprès du bloc capitaliste et plus particulièrement des nations européennes bénéficiaires du Plan Marshall —, les États-Unis possèdent alors, plus que tout autre pays, la force d'imposer leurs représentations comme des mythes contemporains, c'est-à-dire comme du culturel converti en nature. Dans cette perspective, la mythologie des États-Unis constitue même une sorte de miroir où l'on reconnaît l'origine des nouveaux mythes français contemporains<sup>68</sup>. En somme, c'est surtout parce que les USA sont devenus le centre mythologique contemporain de l'Occident qu'ils attirent l'attention de Robbe-Grillet :

La grande ville américaine est évidemment un lieu privilégié pour accomplir une telle expérience, en raison de la charge mythologique particulièrement violente qu'elle charrie, tant dans notre esprit d'Européens que dans celui des New-yorkais eux-mêmes. Ville imaginaire s'il en fût, elle représente un paroxysme jamais atteint de merveilles et de terreurs, avec son monde underground du crime, du vice, de la drogue, matérialisé par le réseau immense et délabré du métro souterrain.<sup>69</sup>

L'Amérique apparaît comme une grande machine à clichés, et la modernité *made in USA* comme une vaste entreprise mythologique. La grande ville robbe-grillétienne se transforme en théâtre (PRNY 07, 11) pour la mise en scène du spectacle des mots et images puisés dans les faits divers, la presse politique, les romans de gare, la bande dessinée, les affiches publicitaires, les émissions télévisées, etc. C'est ainsi que Robbe-Grillet montre non une représentation de New York, mais New York en tant que représentation. Il ne dresse aucun tableau géographique ou socioculturel de la ville américaine à partir de ses expériences personnelles. Et pour cause, car il la connaissait à peine au moment où il écrivait le roman : « il n'y a aucun souci de représentation, pas plus historique qu'autre chose... [...] au moment où j'ai écrit *Projet pour une révolution à New York*, je n'ai pas pris la peine de me

<sup>67</sup>Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, op. cit.

<sup>68</sup>*Ibid.*

<sup>69</sup>Nous citons encore l'article d'Alain Robbe-Grillet publié dans *Le Nouvel Observateur* du 26 juin 1970 et repris en annexe à *Projet pour une révolution à New York*.

documenter sur quoi que ce soit et par-dessus le marché, je n'avais alors habité New York que cinq jours »<sup>70</sup>. Les gratte-ciel, les larges avenues et les monuments célèbres cèdent leur place à une métropole neutre et indifférenciée, dont, du reste, on ne voit pratiquement que des intérieurs et des souterrains. D'ailleurs, la description du métro s'inspire non du réseau new yorkais mais en réalité de celui de Paris<sup>71</sup>. La ville américaine s'identifie uniquement à l'aide de quelques toponymes — Greenwich, Brooklyn, Central Park, Park Avenue, Harlem, Times Square, Columbia, Manhattan, China Town, Madison, parfois assez vagues comme ces rues nord-américaines qui portent des numéros, 42e rue, 56e rue, 57e rue — ainsi que quelques images emblématiques — les escaliers extérieurs en « Z », l'uniforme des agents de police, l'annonce du New York Times, un personnage d'origine portoricaine. Encore faut-il s'en méfier, puisque Robbe-Grillet n'hésite pas à introduire des éléments manifestement inventés, comme la station de métro « Johnson-Junction » (PRNY 135). Certaines incorrections sont même avouées dans le texte, qui se présente dès lors explicitement comme construction imaginaire :

Autre chose : vous parlez du quartier de Greenwich, ou de la station de métro Madison ; n'importe quel Américain dirait « le Village » et « Madison Avenue ». — Cette fois-là, je trouve que c'est vous qui exagérez ! D'autant plus que personne n'a jamais prétendu que le récit était fait par un Américain. (PRNY 189)

Et comme dans ses autres romans, Robbe-Grillet ne se prive pas de créer des décors labyrinthiques, qui contredisent la topographie du New York réel, voire la logique spatiale tout court. C'est le cas des interminables galeries du métro, disposées sur plusieurs étages et débouchant sur d'in vraisemblables salles obscures et mystérieuses (PRNY 28-30). Ou bien de l'appartement où JR garde Laura, espace dont l'incohérence est signalée par le narrateur :

En quelques pas songeurs, j'arrive cependant à la vaste baie, dont je soulève l'épais voile de tulle.  
Je constate alors avec étonnement que la pièce où nous étions donne sur Central Park, ce qui me paraît tout à fait impossible, étant donné la position de l'immeuble où JR vient de pénétrer quelques instants plus tôt. Il aurait donc fallu que le chemin compliqué qu'elle a effectué jusqu'à la porte de l'appartement, depuis le hall d'entrée, par ascenseurs divers et tapis roulants, l'ait fait passer sous au moins une rue. (PRNY 60)

Comme l'affirme J. Ricardou, c'est la ville américaine elle-même qui se trouve révolutionnée par toutes sortes de transformations : une révolution non à New York, mais *de* New

---

<sup>70</sup>Propos de Robbe-Grillet dans la « Discussion » à la suite de la communication de Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Michel Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile* », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, sous la dir. de Jean Ricardou, Paris : U.G.E., 1976, p. 86. La ville lui deviendra familière seulement à partir de 1972, après que Tom Bishop l'aura invité à donner des cours à l'Université de New York.

<sup>71</sup>Tom Bishop, « Géographie de Robbe-Grillet », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, sous la dir. de Jean Ricardou, Paris : U.G.E., 1976, p. 63.

York<sup>72</sup>. Au lieu de respecter la référence géographique réaliste, il s'agit de faire de la ville un « prétexte structural »<sup>73</sup>. Paradoxalement, c'est à partir du moment où Robbe-Grillet nomme le décor que celui se présente le plus manifestement comme faux ou déformé par l'imaginaire. La ville défigurée sera ainsi le lieu d'un foisonnement de micro récits, qui à leur tour sont explicitement exhibés en tant que mythes contemporains importés des discours et images diffusés à grande échelle qui hantent l'imagination collective<sup>74</sup>.

Les images sont réduites à la platitude des bandes dessinées, c'est-à-dire que leur traitement scriptural vise à perturber l'illusion réaliste et à dénoncer l'essence stéréotypée, artificielle, partant fautive de leurs représentations. Robbe-Grillet procède, dans les différentes scènes, à un télescopage de thèmes — politique et objets de consommation, drogues et psychanalyse, révolution et perversion sexuelle — qui donne aux représentations un air nettement parodique. Cela est bien évident dans l'épisode de la séance de « narco-analyse » (PRNY 35), dans la description de l'affiche publicitaire pour la « lessive Johnson » (PRNY 158-159), ou dans la référence à l'« église manichéiste unifiée » (PRNY 57). L'allure fantasmatique, hyperbolique ou caricaturale des anecdotes, personnages et répliques, trahissent aussi leur origine stéréotypée : le cambrioleur qui s'introduit chez Laura à l'aide des escaliers extérieurs en Z, le rassemblement de conspirateurs politiques dans les souterrains du métro, les expériences diaboliques pratiquées par le docteur Morgan, etc.

L'effort de démythification passe aussi par le traitement des « thèmes générateurs ». Ceux-ci sont agencés de manière à fonctionner, selon l'expression de J. Ricardou, comme une « métaphore structurale », qui permet d'organiser les scènes au fil des réseaux analogiques d'images et de mots<sup>75</sup>, ce qui n'est pas sans mettre en évidence l'artificialité du récit. L'exemple emblématique, souvent évoqué par la critique, en est la couleur rouge : disséminée tout au long du roman — du sang, un verre de cocktail, un graffiti sur le mur, etc. — elle devient un stéréotype permettant de rapprocher les motifs de la révolution, du sexe, du crime, de la mort.

Enfin, le ton plat de la narration, sorte d'euphémisation narrative employée pour raconter en précision des scènes invraisemblables, absurdes ou atroces comme s'il s'agissait d'une banalité<sup>76</sup>, confère également au texte un détachement humoristique qui neutralise le pathos des représentations collectives. En bref, divers procédés convergent dans un jeu de distanciation et dérision. Toutes les images et paroles mises en scène se confondent et s'accusent en tant que constituants d'une mythologie contemporaine.

<sup>72</sup>Voir la « Discussion », au colloque de Cerisy consacré à Robbe-Grillet, à la suite de la communication de Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Michel Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile* », *op. cit.*, p. 105.

<sup>73</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>74</sup>Voir Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Michel Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile* », *op. cit.*

<sup>75</sup>Voir Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 152, ainsi que, bien entendu, Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble*, *op. cit.*

<sup>76</sup>Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Michel Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile* », *op. cit.*, p. 77-78.

Les procédés de mise en abyme jouent encore ici un rôle important. Caractérisés par de nombreuses variétés de décrochages et métalepses, ils contribuent à déjouer les effets de signification et de croyance — leur « ce qui va de soi », comme dirait Barthes — dont s’investissent les micro-récits issus de la mythologie contemporaine. À plusieurs reprises, ce qu’on croyait au départ être une scène ordinaire du roman s’avère être en fait une fiction au second degré. Ainsi, l’épisode du cambriolage est issu d’un enregistrement sonore (PRNY 58-59), une scène d’agression se fige soudain pour se convertir en affiche publicitaire (PRNY 26-29), l’opération du docteur Morgan s’anime à partir de l’illustration d’un roman populaire que le serrurier myope prend pour de la réalité (PRNY 86-88), et toutes les aventures du *Projet pour une révolution à New York* basculent par moments, et sans crier gare, dans des récits secondaires — le roman que lit Laura, mais aussi un interrogatoire ou une sorte de rapport de police —, devenant ainsi à la fois récit enchâssant et récit enchâssé, dans une mise en abyme de type aporétique. Les digressions et commentaires humoristiques multipliés par le narrateur attirent aussi l’attention sur l’acte de l’énonciation ou de l’écriture du texte, perturbant ainsi l’illusion mimétique.

La dénonciation du mythe en arrive ainsi à contaminer la description des objets, notamment ceux qui caricaturent la société de consommation. Les vitrines des magasins constituent un lieu de représentation et de critique de la représentation, autrement dit, une sorte d’écran où les marchandises étalées, désignées en tant qu’objets symboliques, jouent la comédie d’un acte de mimétisme artistique. Ce traitement se retrouve, dans la description, hyperbolique et pleine d’humour, de la boutique de perruques et masques :

Il s’agit de masques en matière plastique souple, fabriqués avec beaucoup d’art et de réalisme [...]. Les modèles sont exécutés sur mesure à la demande des clients. Au milieu des sujets exposés en montre, il y a une grande pancarte qui imite un graffiti peinturluré à la hâte : « Si vous n’êtes pas content de vos cheveux, mettez-en d’autres. Si vous n’aimez pas votre peau, changez-en ! » Ils vendent aussi des gants de caoutchouc aéré qui remplacent totalement l’aspect des mains — forme, couleur, etc. — par une nouvelle apparence extérieure choisie sur catalogue.

Encadrant sur ses quatre côtés le slogan central, s’alignent en bon ordre les têtes d’une vingtaine de présidents des États-Unis. L’un d’eux (dont j’oublie le nom, mais qui n’est pas Lincoln) a été représenté au moment de son assassinat, avec le sang qui coule sur sa figure, d’une blessure située juste au-dessus de l’arcade sourcillière [sic] ; mais, en dépit de ce détail, l’expression du visage est celle, souriante et sereine, qui a été popularisée par d’innombrables reproductions de toute nature. Ces masques-là, même ceux qui ne sont pas troués d’une balle de revolver, ne doivent se trouver en montre que pour témoigner de l’extrême habileté de la maison (afin que les passants puissent constater le caractère vivant de la ressemblance sur des traits familiers, y compris ceux du président en exercice que l’on voit tous les jours sur les écrans de la télévision) ; ils ne sont sûrement pas d’un usage courant, pour la ville, contrairement aux types anonymes qui constituent la rangée inférieure, accompagnés chacun d’une courte notice pour en indiquer l’emploi et vanter ses mérites à la clientèle, par exemple : « Psychanalyste, cinquantaine, visage fin et intelligent ; air attentif malgré signes de fatigue, qui sont la marque de l’étude et du travail ; se porte

de préférence avec des lunettes. » Et à côté : « Homme d'affaires, quarante à quarante-cinq ans, hardi et sérieux ; la forme du nez indique la ruse en même temps que la droiture ; une bouche qui plaît, avec ou sans moustaches. » (PR-NY 52-53)

Les masques donnent lieu à une parodie du réalisme, où le haut degré de fidélité des figures contraste pourtant avec leur caractère nettement artificiel et stéréotypé. Bien que les visages des présidents soient des copies très exactes, ils ont pour modèle d'autres représentations, celles pour ainsi dire mythiques, c'est-à-dire déjà consacrées dans l'imaginaire populaire par les reproductions en série ou les images diffusées à la télévision. De même, les masques des types anonymes correspondent en fait, non à de modèles réels précis, mais à des clichés concernant l'aspect physique des individus appartenant à ces deux catégories socioprofessionnels. Même la pancarte n'est qu'une imitation. Enfin, tout s'affiche comme simulacre des mythes contemporains.

Parallèlement, les masques, perruques et accessoires fonctionnent comme des métaphores du rôle symbolique de la marchandise dans la société de consommation moderne. En effet, au-delà de leur seule matérialité, ils se présentent comme des signes culturels remplaçant la nature humaine, susceptibles de transformer par une sorte d'intervention magique la condition sociale des individus qui les portent. Ils rendent explicite le mécanisme mythologique en marche dans les objets de consommation, à savoir, le fait que ceux-ci s'investissent d'une valeur culturelle perçue comme naturelle, ce qui les permet de fonctionner comme signes de distinction sociale. La possibilité de changer de peau, de cheveux ou de visage, est ainsi la caricature extrême d'une société où l'identité sociale semble passer par l'acquisition de biens de consommation.

Par la suite, toute la devanture devient la scène d'un spectacle fantastique où les marchandises s'animent. Le mythe devient réalité ; Robbe-Grillet surenchérit sur la confusion entre artifice et nature ; à cela s'ajoute encore le télescopage des imageries politiques et révolutionnaires.

Les mains, elles, se promènent éparées à travers toute la devanture. Quelques-unes sont posées, de manière à former des éléments d'anecdote en liaison avec un autre article : une main de femme sur la bouche du vieil « artiste d'avant-garde », deux mains entrouvrant une masse de cheveux roux, une main d'homme très noire déformant un sein rose pâle, deux mains puissantes crispées autour du cou de la « starlette de cinéma ». Mais les plus nombreuses volent un peu partout dans les airs, agiles et diaphanes. Il me semble même qu'il y en a beaucoup plus, ce soir, que les autres jours. Elles se déplacent avec grâce, suspendues à des fils invisibles ; elles ouvrent les doigts, se renversent, se tournent, se referment. On dirait vraiment que ce sont des mains de jolies femmes fraîchement coupées. Plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs du sang qui s'écoule encore du poignet, tranché net sur le billot d'un coup de hache bien aiguisé.

Et les têtes décapitées, elles aussi — je ne l'avais pas remarqué tout d'abord — saignent abondamment, celles des présidents assassinés, mais toutes les autres encore plus : celle de l'avocat, celle du psychanalyste, celle du vendeur de voitures, celle de Johnson, celle de la barmaid, celle de Ben Saïd, celle du trompettiste qui joue cette semaine au « Vieux Joë » et celle de l'infirmière sophistiquée

qui reçoit les clients du docteur Morgan, dans les couloirs de correspondance de la station du chemin de fer métropolitain, par lequel je rentre ensuite jusque chez moi. (PRNY 54-55)

La société américaine et toute la modernité *made in USA* se comportent comme un théâtre de simulacres. Et pourtant, ce sont des mythes tellement incrustés dans la vie quotidienne qu'on ne sait plus distinguer entre le réel et l'imaginaire, comme en témoigne cet homme « qui n'arrive pas à se défaire de son visage d'emprunt, trop bien collé à sa vraie tête [...], et se met à déchirer par lambeaux ses oreilles, son cou, ses tempes, ses paupières, sans même s'apercevoir qu'il est en train d'arracher dans sa hâte des grands morceaux de sa propre chair ». (PRNY 61)

Enfin, un point curieux : l'appel à la mythologie contemporaine dans *Projet pour une révolution à New York* coïncide avec la mise en scène d'un objet emblématique de la modernité, jusque-là complètement absent de l'œuvre de Robbe-Grillet : la télévision. Comment expliquer cette apparition soudaine ? Certes, dans les années soixante la télé est un objet typique du paysage social américain. Néanmoins, étant donné les prises de position de Robbe-Grillet vis-à-vis de la référentialité, et notamment le fait que son New York, on l'a vu, ne répond pas à un souci de représentation, il est très improbable que la présence d'un appareil télé s'explique par la volonté de créer un décor réaliste<sup>77</sup>. Elle semble être mobilisée surtout en tant que machine servant à la fabrication de mythes contemporains. Autrement dit, elle n'est pas seulement un objet qui fonctionne comme signe culturel, elle est aussi un objet qui produit lui-même des signes culturels. Ce rôle pour ainsi dire mythologique de la télévision est suggéré notamment par la parodie d'émission documentaire sur l'Afrique qui illustre chaque apparition de la télé dans le roman :

De temps en temps la jeune femme jette un regard au petit écran, où se déroule un documentaire pour adultes sur les cérémonies religieuses de l'Afrique centrale, au cours desquelles en particulier sept jeunes filles de condition noble, appartenant à des tribus vaincues, doivent être empalées sur le sexe du dieu de la fécondité, dans l'ombre sacré des palmiers à huile chargés de leurs fruits et — ajoute la présentatrice — au rythme obsédant des tambours de guerre. Il ne semble pas, d'après la teinte uniforme des protagonistes, que les conflits qui seraient à l'origine de ces coutumes puissent être imputés à des colorations inconciliables de leur peau ; la seule différence notable est en effet que celle des prisonnières enchaînées demeure entièrement visible, puisqu'elles sont nues, tandis que celle des bourreaux et des musiciens disparaît en partie sous des masques et sous de grossiers dessins géométriques, badigeonnés à la peinture blanche. En tout cas, la télévision polychrome se révèle très efficace pour ce genre de reportage ; celui-ci a d'ailleurs pour titre « Le Rouge et le Noir ». (PRNY 79-80)

<sup>77</sup>D'ailleurs, il est peut-être plus probable que l'apparition de la télé dans ce roman soit liée plutôt au contexte sociohistorique de la France, où dans les années 1960 on assiste justement à une expansion de la télévision. Cf. Michel Winock, *Chronique des années soixante*, Paris : Seuil, 1987, p. 87-91. Après tout, la mythologie de la modernité que Robbe-Grillet projette sur New York n'est pas seulement celle des USA à proprement parler, mais aussi celle qu'il voit importée des USA vers son propre pays.

Le thème du documentaire ethnographique établit d'emblée une association métaphorique entre contenu télévisuel et croyances primitives, en suggérant donc un rapprochement entre programmation télévisée et affabulation mythologique. L'exagération des images ainsi que le mélange de références diverses — les clichés de l'exotisme, bien entendu, mais aussi les fantasmes sado-érotiques, le racisme et même le roman traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'allusion au titre de Stendhal — confèrent à l'épisode un air nettement caricatural. L'association sémantique des éléments finit par montrer la télévision comme un lieu de production et diffusion de représentations qui sont à la fois des récits de type réaliste et des mythes stéréotypés, et qui font appel aux affects et pulsions fondamentaux des téléspectateurs. La télévision devient une instance d'élaboration du mythologique, d'ailleurs, l'un des plus puissants qui soient, à en juger par le fait que les voisins de JR « étaient tous à l'écoute du même programme, le seul possible sans doute à cette heure tardive » (PRNY 81). Objet susceptible de dénoncer le mythe en tant que mythe, la télé soulève la question barthésienne des rapports entre la mythologie et le développement moderne des médias et de la publicité.

En se réappropriant les mythes stéréotypés et en les subvertissant de façon ludique, Robbe-Grillet cherche à dénoncer leur arbitraire historique et à remettre en cause leur validité. L'appel au mythe contemporain, plus encore que l'appel au mythe ancien, s'intègre ainsi pleinement dans une réflexion poétique et épistémologique sur la *mimèsis* réaliste romanesque. C'est d'un seul et même mouvement qu'il cherche à désamorcer et l'illusion du code mimétique réaliste et les effets de signification des mythes contemporains. En même temps que le roman se dénonce comme fiction, les « thèmes générateurs » mythiques sont démasqués en tant qu'images plates, factices, imaginaires. Le combat contre le sens est aussi et surtout un combat contre les effets de croyance. Dans cet aspect au moins, on voit qu'il n'y a pas d'opposition, mais plutôt continuité entre les phases phénoménologique et formaludique de l'œuvre robbe-grillétienne<sup>78</sup>. La même problématisation du sens qui motivait la quête de l'« être-là » de l'objet et la fuite vers l'imaginaire individuel, motive aussi la critique du mythologique. Ainsi, par exemple, si dans *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York* Robbe-Grillet réduit sensiblement la quantité des descriptions austères et hyperdétaillées, il demeure pourtant attaché à la même volonté de combattre les surplus d'imaginaire qui parasitent l'objet et qui font prendre la fiction et le mythe pour de la réalité. Seulement, au lieu de vouloir dépouiller l'objet de tout ajout indu de sens humain, il s'agit désormais d'assumer pleinement ce sens tout en dénonçant son caractère parasitaire et artificiel.

Concluons en rappelant que dans *Projet pour une révolution à New York* ce processus passe par la manipulation d'un imaginaire de la société américaine, donc d'un hors-texte. La critique des codes de vraisemblance du réalisme traditionnel et des effets de naturalisation du mythe contemporain constituent pour Robbe-Grillet une lutte contre l'ordre bourgeois,

---

<sup>78</sup>À propos de la division des étapes de l'œuvre de Robbe-Grillet, nous renvoyons encore à Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.* ; voir aussi Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman, op. cit.*

qui à ses yeux est désormais incarné par les États-Unis. Le parti pris esthétique dans le texte correspond donc à un parti pris éthique dans la société. Ainsi il soutient que seules des organisations ludiques offrent une possibilité d'échappatoire et de liberté. La déconstruction des mythes fait partie d'un jeu de reconstruction permanente des sens :

Ce qui est nouveau, c'est que de tels fantômes, surgis jadis mystérieusement des profondeurs abyssales, sont aujourd'hui renvoyés au grand jour à leur superficialité d'images d'Épinal, ou de bandes dessinées. Il n'y a plus là pour nous que les figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention de la partie qui se joue.

[...]

L'amour est un jeu, la poésie est un jeu, la vie doit devenir un jeu (c'est le seul espoir de nos luttes politiques) et « la révolution elle-même est un jeu », comme disaient les plus conscients des révolutionnaires de mai. La rapide récupération de leur geste par les valeurs morales, humanistes, et en définitive chrétiennes, a montré que là aussi, notre société n'était pas encore tout à fait prête à entendre une telle parole...<sup>79</sup>

## 3.3 Michel Butor et le « réalisme mythologique »

### 3.3.1 Mythes culturels et mythes personnels

L'investissement du mythe chez Michel Butor est également inséparable d'une réflexion sur les cadres d'appréhension épistémologique et poétique du monde par la conscience et par l'écriture. Le mythe joue un rôle particulièrement important dans l'élaboration d'une phénoménologie de l'univers romanesque, par laquelle les narrateurs et personnages construisent — ou plutôt déconstruisent et reconstruisent sans cesse — la signification de leur environnement et de leur situation personnelle.

Dans son célèbre article sur *La Modification*, M. Leiris emploie l'expression « réalisme mythologique » pour se référer à un récit où la vie quotidienne, l'intériorité psychologique, la production artistique et l'investissement mythologique fusionnent dans une même entreprise sémantique. La géographie, l'histoire, la peinture, le roman, le rêve, le mythe, tous ces champs sont réunis chez Butor dans un continuum de discours. Le récit tout entier se situe paradoxalement « sur le plan du mythe, sans que jamais soit faussé ce que je serais tenté de nommer son vérisme tant on y est au ras du sol »<sup>80</sup>. Cela revient à dire que le foisonnement des signes culturels, si caractéristique des univers butoriens, repose sur des interférences permanentes entre les domaines du factuel, du fictionnel et du mythique. C'est ainsi que la mythologie est omniprésente dans la représentation de Rome et plus amplement dans la mise en scène de ce qu'on pourrait appeler un réseau culturel romain.

<sup>79</sup>Extrait encore de l'article d'Alain Robbe-Grillet paru dans *Le Nouvel Observateur* du 26 juin 1970, et repris en annexe à *Projet pour une révolution à New York*.

<sup>80</sup>Michel Leiris, « Le Réalisme mythologique de Michel Butor », in : Michel Butor, *La Modification*, Paris : Minuit, 1957, p. 301. Article paru d'abord dans la revue *Critique*, février 1958.

La capitale italienne, ville réelle possédant une formation historique et une configuration géographique propres, n'échappe pourtant pas à l'investissement du mythologique. Au contraire, c'est précisément dans ce que la ville possède de plus concret, sa matérialité urbaine, ses objets, son mode de vie façonné par les siècles, que le mythe se manifeste de la manière la plus visible. Au cours de ses pérégrinations, Léon Delmont est confronté à un paysage urbain parsemé de traces du mythologique. Vestiges des cultes gréco-romains : le temple de Vénus, le temple des Vestales, temple de la Minerve Médecin, temple rond de Vesta, l'arc de Janus, sculptures et figurines de divinités, Jupiter, Mars, Quirinus. Images d'êtres merveilleux ou allégoriques : la fontaine de Trêve, la fontaine des Quatre Fleuves, la fontaine du Triton. Allusions aux dignitaires de l'Empire romain, dont la représentation se confond avec celle des dieux mythologiques : Constantin, Antonins, Flaviens, Césars, maison dorée de Néron, parc de Caelius, temple de Claude, remparts d'Aurélien. La présence des hauts lieux symboliques de la chrétienté : la Basilique de Saint-Pierre, la Chapelle Sixtine et toute la Cité du Vatican, outre quantité d'églises, Saint-Paul, Sainte-Agnès, San Giovanni, San Lorenzo, Sant'Andrea della Valle, Saint-Pierre-aux-Liens, Sainte-Marie-des-Anges, et l'étrange église Sainte-Marie-sur-la-Minerve, dont le nom témoigne d'un syncrétisme religieux. Enfin, toute la ville, quelle que soit l'époque envisagée, apparaît au héros comme un centre mythique de l'humanité : siège de l'Empire, capitale du monde chrétien, un des centres artistiques de la renaissance. Le mythe dans l'espace urbain n'est pas seulement un revêtement imaginaire qui se superpose au réel, il participe à sa construction. On dirait même qu'il a davantage de réalité que le réel brut, dans la mesure où il lui donne sens, l'anime, le rend vivant. En tout cas, par sa présence, le mythe devient un aspect tangible du monde.

Parallèlement, l'appel à la mythologie chez Butor est aussi indissociable de la représentation d'œuvres d'art intérieures ou du travail de création artistique et littéraire. Si le mythe s'inscrit au cœur de l'espace urbain de Rome, c'est grâce à tant d'artistes qui ont apporté leur contribution à l'iconographie mythologique de la ville : Bernin, Borromini, Caravage, Guido Reni, Pietro Cavallini, Michel-Ange. Néanmoins, le territoire mythologique de la ville éternelle est surtout un territoire mental construit à partir d'œuvres poétiques. La passion de Léon Delmont pour Rome est inséparable de la découverte de poèmes constitutifs de la sphère culturelle romaine et qui réservent une place d'honneur au mythe : l'*Énéide* de Virgile, son livre de chevet ; *La Divine Comédie* de Dante, qu'il possède dans sa bibliothèque ; l'opéra *Orphée* de Monteverdi<sup>81</sup>, thème qui revient dans son esprit pendant ses promenades.

Au moyen de ces allusions, Butor manifestement établit un rapport d'équivalence, ou du moins de perméabilité, entre les domaines du mythologique et du fictionnel. Les mythes, ou fragments de mythes, repris dans ces grandes œuvres littéraires ne sont plus des récits sacrés, mais se trouvent métamorphosés selon des cadres d'organisation esthétique spécifiques, des règles strictes de versification, de rythme, de composition et d'agencement

<sup>81</sup>En collaboration avec le librettiste Alessandro Striggio. Cet opéra est lui-même inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide et des *Géorgiques* de Virgile. Pour Butor la poésie et la musique sont intimement liées.

narratif. Ils sont également soumis à un travail de réinvention individuelle, possédant dès lors une instance auctoriale déclarée. D'autre part, le littéraire apparaît aussi comme source de mythification. En effet, les poèmes cités par Butor ne font pas que retransmettre les mythes, ils sont aussi producteurs de mythes. Ainsi, dans l'*Énéide* Virgile retrace l'ancstralité mythique du peuple romain et dans *La Divine Comédie* Dante contribue à enraceriner une imagerie mythique de l'au-delà chrétien. Retravaillée par l'art poétique, la mythologie apparaît explicitement comme un matériau hybride, cette fois-ci, en assumant pleinement son caractère imaginaire, fabuleux, fictionnel.

Au-delà de ces réseaux d'allusions thématiques, la mythologie participe de façon encore plus fondamentale à la structuration narrative et sémantique de *La Modification*. Les bribes de mythes éparpillées dans le décor extérieur se mettent à résonner dans l'intériorité psychologique de Léon, notamment dans les scènes où le rêve s'empare de sa conscience. Deux thèmes majeurs émergent et s'enchaînent : la descente aux Enfers et l'apparition du Grand Veneur.

Ce dernier, personnage à la fois légendaire et fantasmagorique, fait surface à plusieurs reprises, plus précisément à chaque fois que le souvenir de la forêt de Fontainebleau revient à l'esprit de Léon. Peu à peu, les apostrophes réitérées du fantôme sortent du cadre d'une simple allusion à la légende d'Henri IV pour devenir des questions adressées au héros : « m'entendez-vous ? », « êtes-vous fou ? », « qui êtes-vous ? », « où êtes-vous, que faites-vous, que voulez-vous ? » (M 113-114, 183, 204). Le thème mythologique se trouve dès lors transposé à un nouveau contexte, le dilemme existentiel de Léon, auquel il vient apporter de nouvelles significations, donc un nouvel éclairage.

Le récit bascule dans un long passage où la réalité, l'onirisme et la mythologie s'entrecoupent. La conscience du héros se dédouble, la narration passe de la seconde à la troisième personne, et le récit introspectif s'engouffre dans un moment de paroxysme qui s'avère jouer un rôle décisif à la métamorphose finale du héros. À ce moment-là, le thème du Grand Veneur est relayé par celui de la descente aux Enfers, où défilent les allusions aux mythes gréco-romains. Dans son rêve, Léon pénètre une caverne, rencontre la Sybille (M 215), traverse un fleuve dans la barque de Caron (M 220), croise Janus (M 225), suit les pas d'une louve (M 234). Ce voyage dans les domaines souterrains devient le symbole de son aventure sentimentale, comme si Léon était en train de revivre le mythe à travers un rituel. C'est ainsi que les êtres mythiques envahissent la réalité : le douanier acquiert l'aspect tantôt du Grand Veneur (M 230), tantôt de Janus (M 233) ; la Sybille apparaît dans le compartiment de train (M 232). Finalement, à l'issue du rêve, cette expérience apportera une modification à la conscience de Léon, à sa décision, à ses actes.

Butor reprend ici le topos de la « catabase », c'est-à-dire, d'un rituel d'initiation ou de conversion au cours duquel l'individu revit le mythe, éprouvant une mort symbolique pour renaître ensuite en homme nouveau dans une vie nouvelle. L'intervention du mythe est liée à une transformation du héros, de sa compréhension, à un changement de sa décision, il produit des effets sur la réalité.

Cependant, il nous semble que Butor ne fait pas du mythologique la clé du roman, mais

le sollicite pour la problématisation des mécanismes de représentation et de signification, ce qui finit par le convertir au contraire en une source d'instabilité sémantique. Bien que *La Modification* nous montre des mythes enracinés dans la culture et dans la psyché, ceux-ci ne constituent pas des archétypes qui expliquent les essences cachées et éternelles du monde et de l'individu. Ce sont plutôt des fragments de sens, qui ne peuvent produire que des interprétations parcellaires. En effet, la prise de conscience de Léon réside non dans la découverte d'un mythe capable de fournir le sens profond de sa situation, mais dans la constatation que sa situation existentielle même relève pour ainsi dire d'une mythification. Il se rend compte non seulement que la ville éternelle, telle qu'il l'aime, est déjà un mythe, mais que lui-même, grâce à son amour pour Cécile, contribue aussi à entretenir ce mythe, à l'amplifier. Les lieux, objets et parcours sont déformés par la passion ; certains d'entre eux acquièrent une dimension tout à fait extraordinaire ; les deux amants se convertissent eux-mêmes en divinités dans un monde fabuleux :

[...] aussi, quand vous vous promeniez sur le Forum, n'était-ce pas seulement parmi les quelques pauvres pierres, les chapiteaux brisés, et les impressionnants murs ou soubassements de briques, mais au milieu d'un énorme rêve qui vous était commun, de plus en plus solide, précis et justifié à chaque passage.

[...]

Le mois précédent, la clé de vos déplacements avait été Pietro Cavallini, et vendredi dernier vous disiez dans le petit bar de la piazza Farnese, avant d'aller déjeuner sur le Largo Argentina (car, un jour de semaine comme celui-là, vous ne pouviez pas trop vous éloigner), qu'il était étrange de ne jamais vous être mis, *Isis et Horus remembrant leur Osiris*, à la poursuite des fragments de Michel-Ange, à rassembler ainsi les signes de son activité dans cette ville. (M 167, nous soulignons)

L'aventure de Léon est une nouvelle mythification en cours, et c'est précisément cette découverte, la constatation que sa situation est le résultat d'un phénomène d'interprétation, un processus de construction sémantique, qui fera basculer ses projets.

Vous vous dites : s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochés mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres, détaché de la séquence habituelle de mes journées et de mes actes, me déchiquetant, s'il n'y avait pas eu cet ensemble de circonstances, cette donne du jeu, peut-être cette fissure béante en ma personne ne se serait-elle pas produite cette nuit, mes illusions auraient-elles pu tenir encore quelque temps, mais maintenant qu'elle s'est déclarée il ne m'est plus possible d'espérer qu'elle se cicatrise ou que je l'oublie, car elle donne sur une caverne qui est sa raison, présente à l'intérieur de moi depuis longtemps, et que je ne puis prétendre boucher, parce qu'elle est la communication avec une immense fissure historique. (M 276)

Léon se rend compte que le moindre changement de contexte ou de perspective d'observation entraîne forcément une transformation de sa situation, donc une transformation

du mythe. Hors de Rome, Cécile perdrait son envoûtement, et sans Cécile, Rome n'aurait plus le même attrait : « Or ce n'est point la faute de Cécile si la lumière romaine qu'elle réfléchit et concentre s'éteint dès qu'elle se trouve à Paris ; c'est la faute du mythe romain lui-même qui, dès que vous vous efforcez de l'incarner d'une façon décisive, si timide qu'elle demeure malgré tout, révèle ses ambiguïtés et vous condamne. » (M 279) De même, le mythe romain du centre de la civilisation s'écroule : « Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué. » (M 279)

La prise de conscience du caractère pour ainsi dire mythique de sa situation l'amène paradoxalement à la démythification, à la découverte que tout n'est que phénomène de production de sens. Ainsi, ce n'est pas un hasard si cette prise de conscience aboutit à un projet d'écriture : « [...] ce serait pour moi le moyen de combler le vide qui s'est creusé, n'ayant plus d'autre liberté, emporté dans ce train jusqu'à la gare, de toute façon lié, obligé de suivre ces rails. » (M 274) Un livre futur, où il ne serait plus « question d'apporter une réponse à cette énigme que désigne dans notre conscience ou notre inconscience le nom Rome, de rendre compte même grossièrement de ce foyer d'émerveillements et d'obscurités » (M 276) ; un livre où il essaierait de conserver entre Rome et Paris « leurs relations géographiques réelles » (M 285) ; en bref, un livre où le mythe ne chercherait plus à passer pour du pur réel objectif, mais assumerait pleinement son caractère ambigu et largement imaginaire. La boucle est bouclée : le mythe, la fiction et le factuel se rejoignent. Ils apparaissent comme des régimes de discours et images qui communiquent, qui interfèrent les uns dans les autres, mais aussi qui se nourrissent mutuellement, dans un acte continu d'élaboration du monde par le langage et la culture. Voilà comment le mythe émerge dans *La Modification* au sein d'une critique du réalisme, d'une problématisation poétique et épistémologique de la *mimésis* romanesque.

Butor, on l'a vu, veut étudier non la réalité elle-même mais la manière dont celle-ci peut se manifester à la conscience. Ce qu'il cherche à mettre en scène, ce n'est pas le sens, mais l'acte de production de sens ; par conséquent, ce qui l'intéresse, ce n'est pas le mythe mais le processus de mythification, traité comme un phénomène sémantique. Le mythe est convoqué moins en raison de l'explication qu'il apporte au monde et à la condition du héros que de la dynamique de perception, signification et interprétation à laquelle il participe. Il en résulte que par son statut particulièrement ambigu le mythe permet d'exhiber avec une intensité accrue les tensions entre le réel et l'imaginaire qui parcourent les représentations romanesques. L'appel au mythe chez Butor contribue non à fixer le sens des représentations, mais au contraire, à leur conférer une instabilité permanente. Les discours mythologique, fictionnel et factuel, toute la culture humaine même, conçue comme un vaste réseau de paroles et images, s'exhibent comme le produit d'actes d'élaboration sémantique situés dans le temps et dans l'espace. Ils font partie d'un même mouvement incessant, complexe, toujours inachevé, de construction, déconstruction et reconstruction des sens du monde.

La parenté entre les idées que Michel Butor se fait de la littérature et de la mythologie [...] est évidente : il s'agit dans les deux cas d'assurer par la parole, écrite ou racontée, des séries de passages (de l'individuel au collectif, de la personne à la cité, de l'adolescence à l'âge d'homme, etc.), de coordonner les forces qui se manifestent en soi et dans la nature ; à l'explication religieuse datée et finie, la mythologie doit opposer un monde ouvert en métamorphose permanente, et proposer un jeu de concepts mobiles plutôt qu'une forme close toujours menacée de fissure ; la littérature est une religion, mais in-finie<sup>82</sup>.

### 3.3.2 Mythe et signification dans *L'Emploi du temps*

Dans *La Modification*, Michel Butor essaie de rendre l'expérience immédiate de l'appréhension phénoménologique grâce au récit à la deuxième personne. Celle-ci produit une variété complexe de monologue intérieur, à la fois immersion psychologique et projection vers l'extérieur, où narrateur, héros et narrataire se confondent, où le « vous » est en même temps un « je » et un « il ». On a le sentiment que la narration et la lecture coïncident avec la naissance des perceptions, des images mentales et des pensées dans la conscience<sup>83</sup>. En revanche, dans *L'Emploi du temps* ce processus se déroule après coup, par la médiation de l'activité d'écriture du narrateur, Jacques Revel. Certes, Butor veut également nous faire éprouver de façon directe l'opacité de notre rapport phénoménologique au monde. Non seulement le récit que nous lisons consiste en la mise en abyme d'un travail de restitution mémorielle, interprétation et agencement des événements, mais en outre le narrateur échoue à leur donner une cohérence chronologique et causale linéaire. Nous ressentons directement dans la lecture du roman l'expérience d'un éclatement du temps, de l'espace, de l'enchaînement de l'intrigue, de la vérité historique même. Cela amène, *a contrario*, à la constatation que le monde n'a pas de sens en lui-même mais seulement au moyen de liens variables d'intentionnalité. Cependant, il n'en reste pas moins que, déplacé de l'appréhension immédiate par la conscience à la mise en scène d'un acte médiat de reconstitution sous forme de récit, le processus phénoménologique se trouve en quelque sorte explicitement posé en tant qu'objet d'étude. Il est pour ainsi dire exposé didactiquement, comme dans une démonstration philosophique. Ainsi, la participation du mythe à une démarche phénoménologique d'investissement de sens au monde, implicite dans *La Modification*, est plutôt explicitée dans *L'Emploi du temps*.

Si à Rome le mythologique se manifeste avec splendeur, à Bleston il ne fait surface qu'au prix de laborieuses recherches. Confronté au dépaysement, à l'exclusion et à la solitude, Jacques Revel part en quête de repères qui lui permettent de mieux s'adapter à sa ville d'accueil. C'est à ce moment-là qu'il s'achète un exemplaire du *Meurtre de Bleston*. En le prenant pour guide, Revel se met à explorer la ville anglaise au quotidien, sa culture, ses mœurs, sa mentalité. Le roman policier l'incite à retourner visiter l'Ancienne Cathédrale et à découvrir son fameux Vitrail du Meurtrier, qui à son tour dépeint la légende biblique

<sup>82</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>83</sup>Cf. Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », in : *Essais sur le Roman*, *op. cit.*, p. 80-81.

de Caïn et Abel. De la réalité à la fiction romanesque, de la fiction à la représentation picturale, de l'art au mythe : ainsi émerge le premier grand thème mythique de *L'Emploi du temps*.

Cette première chaîne de correspondances pose d'entrée de jeu un mythologique imbriqué dans le fictionnel et vice-versa. Le contact de Jacques Revel avec la mythologie passe par l'intermédiaire des œuvres artistiques, donc par la compréhension de leurs cadres esthétiques ainsi que par le déchiffrement de leur symbolisme particulier. Le mythe ne lui est pas immédiatement reconnaissable. Il note par exemple à propos de sa première visite au temple, le 21 octobre : « Les vitraux, auxquels je n'avais pas accordé d'attention particulière cette fois-là, semblaient à peine transparents » (ET 68). Revel discerne ses motifs, formes et couleurs progressivement, au cours de relectures, à l'aide de guides, en identifiant ses thèmes, en étudiant ses sens possibles, en suppléant à ses lacunes, en distinguant ce qui remonte aux origines traditionnelles et ce qui constitue un élément nouveau. C'est ce qu'il accomplit en compagnie d'un ecclésiastique, lors de sa seconde visite à l'Ancienne Cathédrale, le dimanche 4 novembre. C'est ce jour-là qu'il reconnaît pleinement le sujet mythique :

Vous voyez Caïn défrichant la terre, et à droite, offrant au Seigneur des épis et des fruits. La fumée qui s'élève de son autel envahit tout le ciel au-dessus de lui, et retombe pour l'envelopper.

— Tout le vitrail lui est donc consacré ?

— A lui et à sa descendance. (ET 92)

Des pages de la Bible à la surface du vitrail, le mythe de Caïn et Abel devient en quelque sorte désacralisé, puisqu'il est librement interprété par la recreation artistique. En effet, la seule transposition des mots en images implique déjà des problèmes d'adaptation d'une modalité d'expression à l'autre, liés notamment à la détermination des formes, aux possibilités de figuration, aux caractéristiques et potentialités du matériau, à la fonction sociale des types d'art. Cela entraîne inévitablement un degré de modification de la représentation originelle. Même si « l'artiste a suivi le texte d'aussi près qu'il a pu » (ET 93), c'est Bleston et ses habitants qui, à l'époque de la construction du vitrail, ont servi de modèle à l'illustration du mythe de Caïn (ET 93-94). Ainsi, le mythe n'est pas tout à fait le même selon qu'il figure dans le texte sacré ou qu'il est mis en images.

En outre, le mythe repris dans une œuvre picturale est soumis aux valeurs esthétiques en vigueur dans un certain lieu et époque, ou préconisées par une certaine école artistique, ce qui donne lieu également à des interprétations historiques et culturelles particulières. Œuvre de maîtres français du XVI<sup>e</sup> siècle, le vitrail exprime donc une lecture particulière du mythe : « Pourquoi cet immense vitrail consacré à un reprobé ? [...] — Il faut vous rappeler que c'est une œuvre de la Renaissance ; l'artiste honorait en Caïn le père de tous les arts... » (ET 95).

Enfin, le mythe se transforme aussi par la main des artistes, dans un travail de recreation individuelle, qui l'investit de nouvelles significations. Revel s'en rend bien compte :

Les explications qu'il me donnait, loin de dissiper l'étrangeté, ne faisaient que la préciser et l'approfondir. Quelle ambiguïté dans la disposition que ces verriers d'antan avaient donnée à leurs sujets, comme s'ils avaient voulu montrer, à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, qu'eux y découvraient autre chose ! (ET 99)

Cela laisse également une marge à l'interprétation. Revel commence à déchiffrer le Vitrail de Caïn à partir du commentaire que lui fait l'ecclésiastique, mais d'autres lectures sont possibles : « Dans les quatre triangles curvilignes qui le raccordent aux autres panneaux et aux bords supérieurs, vous pouvez distinguer des fleurs à six pétales qui sont peut-être des flammes, des fleurs avec un œil au centre, dans lesquelles certains veulent voir des représentations de séraphins. » (ET 91-92)

Or, ces relectures possibles sont également à l'origine de réécritures possibles. Le roman de George Burton, *Le Meurtre de Bleston*, une intrigue policière échafaudée sur l'histoire d'un fratricide, est dans une certaine mesure la transposition du mythe de Caïn et Abel à l'époque contemporaine. Le mythe est non seulement mis en scène sous une forme réactualisée dans le temps présent, il est aussi désacralisé davantage puisqu'il est dissocié de son cadre religieux d'origine. Et surtout, le mythe se présente manifestement en tant que fiction, c'est-à-dire comme un récit socialement reconnu et reçu comme œuvre imaginaire.

C'est justement l'association entre mythe et fiction qui caractérise le second grand thème mythologique de *L'Emploi du temps*, la légende de Thésée. Revel prend contact avec ce mythe grâce à la Tapisserie Harrey exposée au « Bleston Museum of Fine Arts ». Encore une fois, les motifs mythologiques ne se révèlent que graduellement, comme si le lien de la société moderne avec le mythe ancien avait été coupé : « Je ne savais pas que les dix-huit panneaux de laine racontaient tous l'histoire de Thésée ; il n'y a pas d'étiquette sur le mur pour indiquer le sujet de chacun ; je ne les ai regardés avec soin, en étudiant leurs rapports, que plus tard [...]. » (ET 87) Lors de sa première visite, il croit bien reconnaître dans la onzième tapisserie Thésée, Ariane et le Minotaure (ET 88), néanmoins ce n'est qu'au prix d'un « examen zigzagant » (ET 204) qu'il parvient à distinguer les autres scènes et à saisir la cohésion narrative de l'ensemble des dessins :

[...] je prenais lentement conscience de l'unité de toutes ces scènes en commençant à les interpréter, de toutes ces scènes dont certaines me demeuraient obscures, comme la huitième et la neuvième, les enlèvements d'Hélène et d'Antiope, ou la dix-septième, la rencontre d'Œdipe (j'en suis sûr, ce jour-là, je ne l'identifiais pas encore, ce vieil aveugle), mais que je voyais déjà toutes liées par le personnage de Thésée, toutes faisant partie de son histoire. (ET 204)

Peu à peu Jacques se fait exégète du mythe. Il élabore ses propres théories, par exemple à propos des similitudes entre les mythes de Thésée et d'Œdipe (ET 228), non sans commettre des erreurs — il confond Pirithoüs et Dionysos (ET 228) — mais en tout cas en accumulant suffisamment de données pour devenir lui-même capable de guider Lucien Blaise lors d'une visite au musée le deuxième dimanche de mai (ET 227).

En parallèle à la découverte du thème mythique, Revel reçoit aussi des leçons sur l'art de la tapisserie, sur les particularités de ses structures de composition et d'enchaînement narratif. C'est James Jenkins qui l'introduit dans la considération de l'aspect formel de l'œuvre :

[...] il m'a surpris encore une fois par sa pénétration, me faisant remarquer un aspect essentiel des tapisseries auquel je n'avais pas pris garde, à savoir qu'elles ne sont pas des instantanés mais qu'elles représentent presque toutes des actions qui durent un certain temps, ce qui s'exprime par le fait que l'on peut voir, réunies dans la composition d'un seul panneau, plusieurs scènes en succession, le même personnage apparaissant ainsi deux fois, trois fois dans le numéro 15, la descente aux enfers (Thésée et Pirithoüs à gauche, devant la faille qui mène au monde souterrain, Thésée et Pirithoüs au centre, escaladant les marches du trône pour en arracher Perséphone, et les mêmes Thésée et Pirithoüs à droite enfin, dans la cave de cette cave, immobilisés par des fers), des actions qui durent un certain temps, ce qui s'exprime de façon encore plus frappante par le fait qu'une même figure peut y participer à des événements parfois évidemment séparés par plusieurs années, comme dans le numéro 1, « l'Enfance de Thésée », tableau qui jusqu'alors m'avait semblé le plus obscur [...] (ET 278-279)

Jacques Revel apprend à lire les panneaux. Les commentaires de James Jenkins lui permettent d'approfondir sa compréhension des sujets représentés, mais ils indiquent aussi à quel point le mythe s'y trouve transfiguré par les cadres esthétiques de la tapisserie, par un traitement temporel particulier ainsi que par l'adaptation qu'en font les auteurs de l'œuvre — un peintre anonyme et des tisserands de Beauvais du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, ce qui se distingue dans le panneau 3, c'est la tortue géante qui accompagne le géant Sciron, tué par Thésée (ET 202-203). Dans les panneaux 2 à 5, les forêts qu'entourent Athènes sont constituées d'arbres typiques de l'île de France, peupliers, trembles, chênes (ET 88). Enfin, James Jenkins fait noter l'épaisseur temporelle conférée aux tapisseries, « éclaircissant ainsi presque toutes jusqu'à la dernière » (ET 280). Le discours mythique fusionne avec le régime fictionnel, où le récit se trouve réélaboré par l'imaginaire ainsi que par des codes techniques, et où les sens ne sont pas fixés par des exégèses sacrées, mais susceptibles de lectures individuelles multiples.

Le rapprochement entre les natures mythique et fictionnelle se manifeste alors en sens inverse, dans la production de nouvelles interprétations imaginaires par Jacques Revel. Celui-ci établit notamment des correspondances entre les personnages du mythe et ses amis à Bleston. Au début cela se fait de manière apparemment fortuite :

J'étais encore tout préoccupé par l'apparition du visage de madame Jenkins à travers celui de la Botanique dans la notice de la Nouvelle Cathédrale, et, comme je ne connaissais alors qu'une seule jeune fille à Bleston, Ann Bailey, avec qui je déjeunais presque tous les jours de semaine au Sword en ce temps-là, mon oasis dans ces mois déserts, Ann Bailey que j'étais prêt à déclarer parente de n'importe quelle beauté, c'est à elle qu'immédiatement cette figure m'a fait penser, sans qu'il y eût, je le sais bien, de ressemblance vraiment frappante pour un esprit moins préparé. (ET 207)

Cependant d'autres rapports s'ensuivent — Rose est associée à Phèdre, Lucien à Piri-thoüs, et Jacques lui-même s'identifie à Thésée (ET 227) — à tel point que des analogies thématiques, basées sur des ressemblances plus ou moins sensibles, émergent entre le récit mythique et la situation du héros. Les errances de Revel à Bleston ainsi que les difficultés de son travail d'écriture sont ainsi rattachées au motif du labyrinthe (ET 247) ; l'échec de son séjour anglais est comparé à la descente aux enfers (ET 227) ; l'accident de George Burton, que Jacques pense avoir provoqué par méprise, est rapproché de la mort d'Égée involontairement causée par Thésée (ET 229-230) ; enfin, son amour pour Ann, et puis pour Rose, renvoient aux amours houleuses du héros grec (ET 325). En somme, le mythologique envahit le quotidien du narrateur. La chaîne de départ, qui l'avait mené de la réalité à la fiction et au mythe, fait maintenant le chemin inverse : le mythe alimentera en retour de nouvelles fictions, de nouvelles interprétations imaginaires, qui à leur tour se superposent à la réalité en y attribuant un sens. Le mythe participe ainsi à un processus de signification du monde.

De même, à travers le Vitrail du Meurtrier et l'Ancienne Cathédrale, le mythe de Caïn et Abel s'impose à son esprit comme une clef susceptible d'expliquer la signification de la culture de Bleston et de la mentalité de ses habitants. Les événements que l'ecclésiastique raconte à Revel au sujet des guerres de religion en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle, des actes de vandalisme, des affrontements et des morts entre concitoyens, font écho au mythe biblique lui-même, tout en expliquant du même coup les dégradations du Vitrail, notamment la destruction du côté consacré à Abel (ET 99-103). Histoire, fiction et mythologie se complètent mutuellement ; ce sont les trois facettes d'un même discours qui explique ce qui est pour Revel la prétendue nature « hostile » de Bleston.

Encore un exemple : le thème mythique du fratricide commis par Caïn se reproduit non seulement dans la fiction du roman policier, il se reproduit aussi dans la réalité. Tel est du moins l'avis de Jacques Revel, qui soupçonne Richard Tenn d'avoir tué son frère, mort dans des circonstances mystérieuses (ET 82-83). D'ailleurs, influencé par les sœurs Bailey, Revel se demande si, en écrivant son roman, J. C. Hamilton n'aurait pas pris le cas Richard Tenn pour modèle (ET 80-81). Le fratricide du *Meurtre de Bleston* serait ainsi inspiré non seulement du mythe, mais de la réalité même. Davantage il serait le lieu de rencontre où se réunissent les discours fictionnel, mythologique et factuel.

Notons enfin que la confusion entre mythe, fiction et réalité s'inscrit notamment dans l'usage que Jacques Revel fait du mot « histoire » lorsqu'il décrit le Vitrail ou les Tapisseries. Il se réfère au mythe de Caïn par l'expression consacrée « Histoire Sainte » (ET 92). De même, il parle non de mythe ou légende, mais d'« histoire de Thésée » (ET 87). Ce qui est rehaussé ici, c'est l'ambiguïté même du terme : il désigne des événements mythologiques comme s'ils étaient des faits attestés, mais aussi comme s'il s'agissait d'une intrigue fictionnelle. En effet, à travers les références aux mythes bibliques et païens, la culture de Bleston n'est pas rattachée seulement à une mythologie, elle est aussi reliée à l'histoire de la civilisation, définie par des origines gréco-romaines et judéo-chrétiennes.

Cette tendance de Jacques Revel à plaquer le mythe sur sa réalité quotidienne pourrait

donner l'impression que la mythologie chez Butor constitue une sorte d'essence ou archétype qui confère au monde un sens profond et immuable.

Il est vrai que les recherches de Revel ressemblent à un parcours initiatique, au cours duquel il est instruit des énigmes de la ville anglaise tel le disciple de mystères ésotériques. James Jenkins, « expert incomparable dans certains secrets de Bleston » (ET 280), le guide dans la connaissance des tapisseries. L'étude du Vitrail, œuvre qui fait tout de même partie d'un lieu sacré, lui vaudra d'être admis dans le très restreint cercle littéraire de George Burton. En somme, une fois que Revel est instruit des significations cachées du mythe, celui-ci lui apparaît comme la clef qui dévoile le sens, ne serait-ce que provisoire, du réel.

Il ne faut pourtant pas oublier que l'investissement du mythe dans l'univers fictionnel de *L'Emploi du temps* s'accompagne à chaque fois d'une déception du sens. En fin de compte, Revel ne trouve aucune évidence que Richard Tenn soit coupable d'avoir tué son frère ; il ne confirme pas non plus ses soupçons sur l'identité du chauffeur qui a renversé George Burton ; par conséquent, rien ne prouve qu'il soit le responsable involontaire de l'accident. Les hypothèses du narrateur tombent à l'eau, elles se trahissent comme de simples affabulations d'un esprit trop vivement impressionné par le mythe de Caïn, par la lecture d'un roman policier, et par la croyance à une hostilité fondamentale au cœur de Bleston. De son côté, la légende de Thésée s'avère être elle aussi insuffisante pour rendre compte de la situation existentielle et sentimentale de Jacques Revel, puisque ses histoires d'amour avec Ann et Rose sont avortées sans qu'il réussisse à sortir des dédales dans lesquels il s'était enfoncé. Rose choisira d'épouser un autre prétendant ; Lucien, l'élus, n'accompagne pas Revel dans sa descente aux Enfers ; Ann finira par l'abandonner dans le labyrinthe. En somme, Ann n'est pas Ariane, Lucien n'est pas Pirithoüs, Rose n'est pas Phèdre, et Jacques Revel n'est pas Thésée. Finalement, le sens de ses aventures à Bleston n'est pas lié à un quelconque retour fataliste du mythe, mais se trahit comme construction imaginaire, comme pur phénomène de signification.

En même temps qu'il écrit son journal, Jacques Revel érige de nouveaux mythes, mais qui finalement ne sont que des fictions. Le mythe n'est pas la vérité, mais une interprétation possible parmi d'autres, qui semble posséder sa cohérence à un moment précis, mais qui s'avère être imaginaire ou illusoire dès que les événements ou les perspectives d'observation se modifient. L'effet de croyance du mythe se dissipe en même temps que le vraisemblable romanesque se dilue et que le journal intime, censé être un récit factuel, affiche sa subjectivité. J. Roudaut a raison de dire que les références aux mythes chez Michel Butor « sont données non pour éloigner du réel, pour le disqualifier, mais pour le rendre intelligible »<sup>84</sup>. Néanmoins, cette interprétation ne nous semble juste qu'à condition de préciser que cette intelligibilité du réel n'est qu'un point de vue instable, parcellaire et mouvant. Le mythe, en tant que discours qui construit la réalité, est ainsi constamment à refaire, il est fondamentalement un acte de déconstruction et reconstruction.

---

<sup>84</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 157.

Ce qui en ressort, après tout, ce n'est pas la mythologie elle-même, mais la tension entre réel et imaginaire qui la caractérise en tant que discours. En racontant dans *L'Emploi du temps* les aventures d'un jeune homme qui s'efforce de comprendre le monde et d'en faire le compte rendu par écrit, Butor met en scène, dans une perspective phénoménologique, une pensée mythique à l'œuvre, qui affirme pleinement sa nature discursive. Elle est construction, déconstruction et reconstruction permanente de symboles et significations au moyen d'un acte d'interprétation du monde ; une affabulation certes, mais qui produit des effets de croyance et oriente les actions humaines ; elle se situe entre le réel et l'imaginaire. D'où les rapports de circulation et de continuité entre mythique, fictionnel, factuel. Au lieu de s'exclure, ces trois régimes de discours se complètent, se recourent même par moments, s'influencent et s'éclairent mutuellement. En bref, ils se rejoignent dans un même travail d'élaboration de la culture, du sens du monde.

Le mythe est donc sollicité à l'intérieur d'une problématisation épistémologique et poétique de la *mimèsis* réaliste. Butor ne cherche pas à poser directement le sens du monde, mais indirectement à remettre en question ses conditions d'appréhension, interprétation et représentation, notamment par la mise en évidence de l'opacité de la conscience et du langage.

# Un monde en suspens

Si la quête du réalisme est un des moteurs fondamentaux du genre romanesque<sup>1</sup>, les œuvres de Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne font pas exception. Seulement, les deux romanciers visent à atteindre le réel en empruntant le détour d'une réflexion poétique et épistémologique sur les conditions d'appréhension et de transposition du monde par le langage. La remise en question de la *mimésis* romanesque équivaut à une remise en question de notre capacité à atteindre et à dire le réel.

Certes, cette démarche n'est pas nouvelle. Le roman français — ou le roman occidental — avançait déjà dans cette direction-là au moins depuis Flaubert. Néanmoins, on peut dire que l'apport de la phénoménologie et du structuralisme constitue une spécificité des expérimentations des nouveaux romanciers par rapport à celles de leurs prédécesseurs. Chez Butor et Robbe-Grillet il n'y a pas plus de compte rendu naïf de la réalité que de retour sur soi ou d'analyse psychologique. Ils mettent en scène une conscience projetée vers l'extérieur, c'est-à-dire vers la saisie de la réalité externe, tout en affichant, à travers l'image même du monde perçu, l'opacité de la subjectivité, l'épaisseur des structures linguistiques et des codes narratifs, ainsi que le parasitage du mythologique. Il y a une dialectique entre le réel et l'imaginaire, traduite par une tension entre le dedans et le dehors ; on insiste sur l'extériorité radicale des choses par rapport à la conscience et pourtant c'est paradoxalement pour cette raison même que les deux pôles se trouvent indissociablement liées, car cela implique que toute prétendue objectivité est foncièrement incrustée de subjectivité et que toute subjectivité ne s'exerce que dans un mouvement de la conscience vers le monde objectif. La dichotomie même entre objectivité et subjectivité s'évanouit : le monde perçu est réfracté non parce qu'un filtre s'interpose entre le sujet et l'objet, mais parce que la réfraction significative est inhérente au rapport entre sujet et objet. La mise en évidence de l'opacité de l'imaginaire et des cadres formels du roman est ainsi une condition à l'exploration du réel ; davantage, cela est peut-être la seule donnée qui soit véritablement à la portée du romancier.

M. Zéraffa a raison de dire que le problème essentiel du roman dans les années 1950 devient celui du sens et du non-sens<sup>2</sup>. J. Roudaut synthétise cette tendance en affirmant à propos de Butor que si ses romans « critiquent notre connaissance du réel ce n'est point

---

<sup>1</sup>Cf. par exemple Ian Watt, *The Rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, op. cit.*

<sup>2</sup>Michel Zéraffa, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris : Klincksieck, 1969, p. 404.

en la confrontant au monde dit objectif, mais en étudiant sa cohérence »<sup>3</sup>. Robbe-Grillet, lui, rappelle que c'est précisément la cohérence sémantique du monde qu'il faut contester : « le réel commence juste au moment où le sens vacille »<sup>4</sup>. La quête d'un nouveau réalisme amène dès lors à la fabrication de textes où le sens résiste : on assiste à un monde en suspens, à des rapports de signification perpétuellement en sursis. Nous dirons que chez Robbe-Grillet et chez Butor, l'univers fictionnel est en permanent état de déconstruction et reconstruction. Les objets à la fois concrets et fuyants qui le composent ne renvoient pas à une essence, mais à des degrés de puissance, établissant au sein du texte de multiples réseaux de structuration et de signification, en fonction des divers critères possibles retenus — morphologique, fonctionnel, causal, sémantique, lexicologique, etc. Ils apparaissent ainsi comme une réalité complexe, sans identité assignée d'avance, mais seulement dans l'instantanéité des agencements.

[...] les multiples significations tout alentour (puisque à l'intérieur de nous-mêmes il n'y a plus rien que *pro-jet*, c'est-à-dire du vide, le « creux toujours futur »), les significations parcellaires et les signes égarés, ayant perdu de proche en proche leurs cohésions œcuméniques, leur solidarité totalitaire, se sont désintégrés bientôt en un grouillement de particules élémentaires de plus en plus fines, qui se déplacent maintenant sans repos en quête de possibles assemblages, aléatoires, instables, dans une immense production d'énergie dépourvue de finalité.<sup>5</sup>

Le roman crée un univers dynamique, toujours en état d'inachèvement, de recomposition, de réaménagement, donc toujours fracturé, lacunaire et ambigu. Comme l'affirme R.-M. Allemand à propos de Robbe-Grillet — mais il nous semble que cela reste valable aussi pour Butor — l'écriture empêche l'œuvre de se clore sur une totalité unique et finie : « à l'incomplétude et à la mobilité du monde répondent celle de la création qui, distribuant ses membres éclatés en plusieurs entités séparées, insiste sur la dérouté des sens préétablis et sur la cohérence révolue d'un univers fondamentalement étrange. »<sup>6</sup> La création se veut un acte de genèse sans cesse régénérée, par laquelle les écrivains revendiquent d'ailleurs l'ouverture des possibilités de lecture. Il n'y a pas de vérité ou de modèle interprétatif préétabli, mais de multiples lectures possibles, toutes légitimes. Il s'agit d'une véritable poétique de la déconstruction et de la reconstruction.

Une telle position esthétique recèle des présupposés éthiques de taille. En effet, l'engendrement de formes littéraires particulières ne se limite jamais à un simple jeu gratuit d'« art pour l'art », mais implique aussi une spéculation sur l'homme et sa situation au monde. Le Nouveau Roman ne déroge pas à cette règle, malgré les protestations, dénégations et malentendus qui ont jalonné sa trajectoire, provoqués par la critique ou par les écrivains eux-mêmes. Ainsi, l'un des principaux corollaires éthiques de la lutte contre la naturalisation et le figement du sens chez Butor et chez Robbe-Grillet consiste en l'élaboration

<sup>3</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 125.

<sup>4</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 212.

<sup>5</sup>Idem, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op. cit., p. 146.

<sup>6</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 161.

d'univers romanesques dépouillés de références transcendantes absolues et qui, partant, se dérobent à toute tentative de récupération au nom d'un ordre établi, d'une morale, d'une « Vérité » avec majuscule. Ils plaident donc pour un rationalisme ouvert à l'imaginaire, pour un monde troué, fragmenté et dysfonctionnel, et enfin pour l'absence de convergence téléologique. Contrairement au réalisme dit traditionnel, qui ne serait qu'« une réponse idéologique et esthétique aux questions que pose le réel, ou plus précisément, sa représentation »<sup>7</sup>, Butor et Robbe-Grillet soutiennent qu'il n'y a que des ordres instaurés par l'homme, avec tout ce que cela suppose de provisoire et d'arbitraire<sup>8</sup>. Dans le même temps, à contre-courant du modèle d'engagement sartrien, ils prônent une littérature de combat indirect, où l'intervention sociale passe par le bouleversement des cadres esthétiques discursifs du roman<sup>9</sup>. La dénaturalisation des catégories composantes du récit romanesque va de pair non seulement avec une critique des cadres d'appréhension du réel ; elle est également parallèle à la démythification des formes de discours littéraires politiquement chargés. Nous reviendrons sur ces questions dans la troisième partie.

C'est dans ces problématiques formelles et discursives que se manifeste l'ancrage du Nouveau Roman dans le panorama historique et intellectuel de la France des Trente Glorieuses, sa participation à la production de l'imaginaire historique et social de la période, même si le côté proprement chroniqueur n'est pas, on le verra, tout à fait absent. Le Nouveau Roman procède à une déconstruction et reconstruction de la *mimésis* au moment même où la société française, comme toute l'Europe, est appelée à se reconstruire et à se redéfinir dans un moment de conflit entre, d'une part, les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale avec la faillite de l'humanisme et des idéologies totalisantes, et d'autre part les impératifs d'une modernisation socioéconomique en cours. Ces expérimentations semblent inaugurer peu à peu une étape post-existentialiste, de dépassement non seulement du désespoir nihiliste des années 1930, mais aussi de l'idée même d'absurde des années 1940. Il s'agit de prendre l'absence, le vide, le refus, la négativité même pour une démarche positive. « Ce monde en ruine n'est pas notre désespoir, bien au contraire, il constitue le fondement de notre liberté future, les bases mêmes de notre énergie... [...] Ainsi en irait-il du roman moderne — le dernier roman — qui édifie ses structures mouvantes avec le matériau ruiné de l'ancien, celui du réalisme, c'est-à-dire de la certitude. »<sup>10</sup> Ces formes littéraires mettent ainsi en circulation des discours et formes narratives qui répondent à la nécessité, dans un moment historique de crise, de redéfinir les identités individuelles et collectives — et redéfinir l'idée même d'identité. La construction de l'identité cesse de s'orienter sur une conception ontologique dogmatique essentialiste pour devenir un processus de recomposition indéfinie d'expériences, de perspectives et de discours ; une identité

<sup>7</sup> André Gardies, « La vérité si je mens, ou le ludique à l'épreuve du réalisme », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 228.

<sup>8</sup> Cf. Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », *op. cit.*, p. 159-160. C'est dans cet esprit qu'il faudrait comprendre aussi les reproches que Robbe-Grillet adresse dans les années 1950 à ce qu'il appelle l'anthropomorphisme balzacien. Cf. *idem*, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Cf. Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op. cit.*, p. 144.

de la puissance se substitue à l'identité de l'essence. Nous aurons l'occasion d'analyser comment cette crise de la *mimèsis* se manifeste dans la socialité des univers fictionnels de Butor et Robbe-Grillet, mais avant cela, nous essaierons de saisir son impact sur la figuration romanesque des êtres humains, de leur aspect morphologique, de leur situation sociale ainsi que de leurs sentiments de cohérence psychologique. On se demandera ce qu'il en est, dans le Nouveau Roman, de la représentation romanesque de l'homme comme individu, comme sujet libre, maître de sa pensée et de ses actions. Aussi passerons-nous maintenant à l'analyse, chez Butor et Robbe-Grillet, de l'autre pôle de la relation phénoménologique sujet-objet, c'est-à-dire, le personnage.

## Deuxième partie

# Déconstruction et reconstruction du personnage



# Introduction

## Une notion périmée ?

### Une littérature de l'humain

L'abondance et la singularité des descriptions d'objets dans les œuvres regroupées sous l'étiquette du Nouveau Roman sont interprétées dans les années 1950-1960 non seulement comme signes d'une littérature chosiste, mais aussi, par voie de conséquence, comme l'expression d'une littérature inhumaine. Accorder un plus grand poids aux choses, les montrer sous l'aspect d'une pure présence, les priver de fonction dans l'économie narrative, cela équivaut à réduire l'importance des personnages et par conséquent, pense-t-on, à destituer l'homme de sa place d'honneur dans le roman. Les Trente glorieuses semblent porter au sommet la déconstruction du personnage romanesque déclenchée au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui suscite de vives réactions à propos de la nature, du statut et de la possible disparition de cette catégorie littéraire.

Or, à l'évidence — plusieurs auteurs l'ont souligné — il est impossible de concevoir un roman sans personnage. Non seulement parce que la vie de l'homme reste malgré tout le spectacle romanesque par excellence, mais parce que, plus fondamentalement, sans une quelconque expression de la catégorie de personnage, renvoyant à une existence humaine et à une subjectivité en devenir, il n'y aurait pas de conscience de l'espace et de la temporalité, donc pas d'univers fictionnel possible. Comme le rappelle T. Pavel, nous voyageons dans l'univers fictionnel en nous mêlant aux personnages, et même que « les moi artistiques ou fictionnels sont prêts à éprouver et à exprimer beaucoup plus d'émotion que les vrais moi desséchés et endurcis »<sup>1</sup>. M. Erman, pour qui le personnage serait à l'origine de tout projet romanesque, note à propos de l'esthétique du roman moderne qu'« il serait pourtant hâtif d'en déduire que le personnage n'existent plus, [...] il se trouve dépouillé de traits figurant une identité en accord avec l'attente des lecteurs »<sup>2</sup>. Selon M. Zéraffa, « même quand une narration est animée par un simple pronom personnel ou par un simple regard anonyme, ceux-ci peuvent être légitimement considérés comme des personnages »<sup>3</sup>. En ce sens, le Nouveau Roman a beau éviter la caractérisation des personnages et porter les objets au premier plan du récit, ce n'est pas pour autant qu'il y a suppression pure et simple de

---

<sup>1</sup>Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, 2006, p. 27.

<sup>3</sup>Michel Zéraffa, « Roman - Le personnage de roman », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

l'humain. Le personnage demeure toujours une positivité : sa déconstruction est toujours en fin de compte une reconstruction.

Allons un peu plus loin dans la démystification des idées reçues à propos de la poétique et de la critique néo-romanesque du personnage. Ces idées reçues considèrent le problème, nous semble-t-il, à travers un faux antagonisme entre objet et sujet, selon lequel la disparition de celui-ci se ferait au profit de celui-là, comme si les deux termes étaient exclusifs l'un de l'autre. C'est principalement à partir de l'œuvre de Robbe-Grillet que la critique se met à parler de déshumanisation du roman moderne. Le sentiment que la littérature se détourne de l'homme se lit dans quantité de critiques journalistiques à la sortie des *Gommes* et du *Voyeur*<sup>4</sup>. Il paraît se dégager aussi des analyses de R. Barthes dans « Littérature objective » et « Littérature littérale ». Il est également présent dans la lecture sociologique de L. Goldmann, dans la mesure où selon lui la primauté des objets sur les hommes reflète la réification qui caractérise les sociétés capitalistes modernes<sup>5</sup>.

Néanmoins, si l'objet prend une importance accrue chez Robbe-Grillet, et dans nombre d'œuvres du Nouveau Roman, ce n'est pas parce qu'il renferme un problème isolé, mais parce que sa nature et sa signification constituent un problème par rapport à l'homme. C'est dans la dialectique sujet-objet que réside l'enjeu : la réflexion sur l'objet présuppose et comprend nécessairement une réflexion sur le sujet<sup>6</sup>. Le rapport sujet-objet ne saurait se définir en termes d'exclusion ou de primauté de l'un sur l'autre, mais en termes de parallélisme ou de complémentarité, si bien que le traitement singulier accordé ici à l'objet va de pair avec un traitement singulier accordé au personnage de roman.

Il y a plus. En deçà même de ces considérations, on doit se rappeler que les œuvres du Nouveau Roman sont dotées de personnages à proprement parler. Le degré de présence des êtres de fiction, ainsi que leurs modalités de caractérisation varient sensiblement de Robbe-Grillet à Butor, de Sarraute à Duras, de Pinget à Claude Simon ; ils ne sont jamais nuls et constituent tout de même un certain regard directement porté sur l'homme. Pour ne mentionner que les deux écrivains de notre corpus, il faut bien reconnaître que Léon Delmont et Jacques Revel, tout comme Wallas, Mathias, A..., voire le soldat anonyme de *Dans le labyrinthe*, pourraient sans doute rejoindre Roquentin ou Meursault dans la galerie des figures emblématiques du roman moderne français. Davantage, comme le souligne F. Wagner, « une figure esseulée sur le devant de la scène romanesque, et pauvrement caractérisée, peut elle aussi constituer une très efficace structure d'appel, dans laquelle imagination et sensibilité du lecteur seront vivement incitées à s'investir »<sup>7</sup>. C'est le cas de Wallas, qui permet une lecture dite par identification au protagoniste malgré l'esthétique de la déception qui caractérise les *Gommes* : en effet, il « incarne une figure en permanente

<sup>4</sup>Cf. Emmanuelle Lambert, *Dossier de Presse. Les Gommes et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*, *op. cit.*

<sup>5</sup>Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*

<sup>6</sup>C'est pourquoi dans la première partie de cette thèse nous avons essayé d'articuler la question de la représentation de l'objet au problème de la *mimésis* dans ses dimensions à la fois poétique et épistémologique.

<sup>7</sup>Frank Wagner, « Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, fabula, intrigue) », *op. cit.*, p. 130.

quête de maîtrise, dont les efforts sans cesse contrariés aboutissent à l'issue malheureuse et paradoxale que l'on sait »<sup>8</sup>. Quant aux personnages plus stéréotypés qu'il met en scène à partir des années 1970, « ils s'inscrivent eux aussi très facilement dans notre imaginaire »<sup>9</sup>. Dans le Nouveau Roman, l'intérêt du récit, et donc l'investissement du lecteur, portent tout de même sur la destinée d'êtres humains fictionnels. Bien que l'usage de qualificatifs comme « chosiste » et « objectif » ne soit pas injustifié, il nous semble qu'on peut parler aussi légitimement à propos du Nouveau Roman d'une littérature de l'« humain ». Seulement, qu'en est-il de cet « humain » ? Voilà évidemment la question. En tout cas, de quel côté qu'on le considère, le problème se définit moins par le refus *du* personnage que par le refus *d'un certain* personnage.

Cela se confirme par un bref survol des essais constitutifs de la mouvance néo-romanesque, et ce en dépit même des prises de position polémiques et contradictoires d'Alain Robbe-Grillet. Dans « Une voie pour le roman futur »<sup>10</sup>, l'écrivain jette l'anathème sur l'analyse psychologique et sur l'étude des passions de type balzacien. Il condamne en outre ce qu'il nomme « les mythes de la profondeur », c'est-à-dire toute attitude esthétique consistant à considérer le monde à travers des schémas humains de classement et de signification, et plus précisément à lui prêter des intentions d'ordre psychologique, moral ou métaphysique. Dans « Nature, humanisme, tragédie »<sup>11</sup>, Robbe-Grillet réitère son opposition à ce qu'il appelle l'idéal humaniste. Il s'en prend encore une fois aux dispositions « anthropocentriques », « anthropomorphistes », voire « pananthropiques », qui semblent dominer le paysage littéraire et intellectuel, et qui amènent à voir partout une pleine solidarité entre l'homme et la nature. Non seulement il dénonce la distance radicale qui sépare l'homme et les choses, mais il préconise aussi le refus de tout sentiment tragique afin de neutraliser les systèmes de valeurs humaines. Enfin, dans les textes qu'il fait paraître dans la presse à grande diffusion, Robbe-Grillet adopte un langage on ne peut plus simple et direct, voire nettement polémiste<sup>12</sup> : « La mort du personnage » est le titre de l'un de ses articles sortis dans *France Observateur* en 1957<sup>13</sup>. Le romancier créateur de person-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 15-23 (article paru d'abord dans *La Nouvelle Revue Française* n° 43, juillet 1956).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 45-67 (article paru d'abord dans *La Nouvelle Revue Française* n° 70, octobre 1958).

<sup>12</sup> G. Yanoshevsky rappelle que Robbe-Grillet fait varier le registre de ses écrits théoriques en fonction du support dans lequel il écrit et du public auquel il s'adresse. Des magazines comme *L'Express* ou *France Observateur*, par exemple, lui permettent de toucher un public plus large et pas forcément familiarisé avec la littérature d'avant-garde. Il a dès lors tendance à s'y exprimer dans un registre plus combatif que dans ses articles faits pour les revues littéraires spécialisées. Cela peut expliquer aussi, du moins en partie, les ambiguïtés et extrémismes de certaines de ses prises de position théoriques. Cf. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, *op. cit.* D'autre part, M. Borgomano signale que la posture littéraire de Robbe-Grillet fabriquée auprès du grand public — notamment sa réputation de pape du Nouveau Roman — tient moins à ses romans, articles spécialisés et films qu'à ses apparitions publiques ou médiatiques, lors desquelles il se sert volontiers de formules provocatrices. Il s'agit dans une certaine mesure une image caricaturale. Cela expliquerait aussi certains propos contradictoires ou exagérés de la part de Robbe-Grillet. Cf. Madeleine Borgomano, « Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras : reprises posthumes », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 434-443.

<sup>13</sup> Voici les cinq chroniques de Robbe-Grillet parues dans *France Observateur* en octobre et novembre

nages, de grands portraits, de types universels, appartient au passé ; il marque l'apogée de l'individu dans la société bourgeoise ; l'époque moderne est plutôt celle du « numéro matricule ». Le personnage se compte désormais, à l'exemple de l'histoire et de l'engagement, parmi les catégories romanesques périmées. Au tournant des années 1970, sous l'influence de J. Ricardou, Robbe-Grillet suit de près les positions jusqu'au-boutistes du structuralisme littéraire, qui postulaient un divorce radical entre le texte et le monde<sup>14</sup> ; pour les partisans de cette vision antiréférentielle de la littérature, le personnage n'est qu'un pur effet sémiotique du texte.

Pourtant, si Robbe-Grillet annonce la disparition du personnage et son ambition d'atteindre l'« être-là » de l'objet, il n'affirme pas moins le contraire, c'est-à-dire, l'importance du personnage et la tentative de mettre en scène une conscience située et investie de passions. Par un argumentaire retors, il avoue accorder une primauté aux objets, mais tout en rappelant que la subjectivité humaine n'est pas moins à l'œuvre dans ses romans ; ses objets restent bel et bien décrits par un homme dans le monde. Ainsi, dans « Nature, humanisme, tragédie », nous lisons :

Comment [...] un roman qui met en scène un homme et s'attache de page en page à chacun de ses pas, ne décrivant que ce qu'il fait, ce qu'il voit, ou ce qu'il imagine, pourrait-il être accusé de se détourner de l'homme ? Et ce n'est pas le personnage lui-même, précisons-le tout de suite, qui est en cause dans ce jugement. En tant que « personnage », en tant qu'individu animé de tourments et de passions, personne ne lui reprochera jamais d'être inhumain, même s'il est un fou sadique et un criminel — au contraire, même, dirait-on.<sup>15</sup>

Et dans l'article « Nouveau roman, homme nouveau »<sup>16</sup>, Robbe-Grillet surenchérit sur le thème : « Le Nouveau Roman, écrit-il, ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde. »<sup>17</sup> Autant dire que désormais il ruse avec les ambiguïtés de son œuvre pour mettre l'accent moins sur l'« être-là » des objets que sur l'omniprésence de la subjectivité humaine dans ses romans :

Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence

---

1957 : « Écrire pour son temps » (10 octobre 1957) ; « Il n'y a pas "d'avant-garde" » (17 octobre 1957) ; « La mort du personnage » (24 octobre 1957) ; « Un joli talent de conteur... » (31 octobre 1957) ; « La forme et le contenu » (14 novembre 1957). Ces textes — outre deux autres chroniques parues précédemment dans *L'Express* : « Littérature engagée, littérature réactionnaire » (20 décembre 1955), et « Le réalisme socialiste est bourgeois » (21 février 1956) — serviront de base à l'article « Sur quelques notions périmées », dans *Pour un nouveau roman*. Cf. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 95-121.

<sup>14</sup>Sur les débats autour du problème de la référentialité voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit.*, notamment le chapitre 3 « Le monde ».

<sup>15</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 48.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 113-121 (article paru d'abord dans la *Revue de Paris* n° 45, septembre 1961).

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 116.

en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment.<sup>18</sup>

En effet, la présence des objets trahit forcément la présence d'une conscience, de son regard et de sa voix. Cette subjectivité ne s'arroge pas de point de vue omniscient, totalisateur, divin, mais possède une perspective restreinte du monde, s'affichant clairement comme subjectivité humaine<sup>19</sup>. L'humain se dégage donc nécessairement de la narration et de la focalisation, et cela en vertu même de la nature du discours romanesque. Mais ces propos de Robbe-Grillet rappellent qu'il *crée* aussi des personnages, c'est-à-dire, des personnages désignés et montrés directement, possédant un certain degré de présence, hiérarchisés en protagonistes, acteurs secondaires, figurants, etc. Le personnage ne se manifeste pas seulement par le biais d'une subjectivité focalisatrice en creux, il apparaît aussi en tant qu'être focalisé.

Quant à Michel Butor, nonobstant l'importance qu'il accorde, on l'a vu, à la question de la représentation des objets, de l'espace et du temps, il est pourtant difficile de l'accuser de se détourner de l'humain ou de refuser le personnage<sup>20</sup>. Butor n'a jamais prétendu chercher l'« être-là » d'objets dépourvus de signification ; au contraire, le monde dans ses romans est toujours signifiant. Seulement, ces sens ne sont pas une propriété intrinsèque des objets, mais se présentent explicitement comme le résultat d'un acte d'attribution sémantique humain. Cela se traduit par des personnages et des modalités de focalisation qui problématisent les cadres d'appréhension du monde et la conscience de soi.

Dans *L'Emploi du temps* et *La Modification*, Butor met au premier plan les mésaventures d'individus en quête d'une identité, aussi bien au niveau de leur intégration sociale que de leur cohérence et unité psychologique. On est confronté à des personnages errants, cherchant une place dans le monde, ainsi qu'à des subjectivités instables et fragmentaires. Butor interroge l'humain au moyen d'une dialectique du dedans et du dehors : des techniques narratives tel le récit en forme de journal intime ou l'emploi du « vous » apparaissent clairement comme des moyens d'interroger la représentation de la vie psychique à travers la façon dont le personnage perçoit le monde. De leur côté, *Passage de Milan* et *Degrés* mettent en scène des foules de personnages ; sans négliger les problèmes liés à l'analyse psychologique, Butor se penche encore sur d'autres aspects de leur caractérisation, à savoir les questions de la désignation et des noms propres, des relations de parenté, de la formation de cercles communautaires.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>19</sup> C'est là, d'ailleurs, un des présupposés de la lecture faite par B. Morrissette, qui voit dans les objets robbe-grilléliens non une réalité en elle-même, mais le symptôme ou l'indice d'états psychologiques. Cf. Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.*

<sup>20</sup> Au contraire, on lui a reproché plus d'une fois de cultiver un humanisme suspect. C'est par exemple les cas de Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in : *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 101-105. En 1972, Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet font appel au même argument pour justifier l'exclusion de Michel Butor du « groupe » néo-romanesque. Voir la « Discussion » à la suite de la communication de Georges Raillard, « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*, sous la dir. de Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 279-289.

Un regard sur les essais de Butor confirme ces préoccupations. Dans « L'usage des pronoms personnels dans le roman », il aborde précisément le problème du traitement de la matière psychologique par le biais des techniques de narration, de focalisation et de style<sup>21</sup>. « Individu et groupe dans le roman » réfléchit sur le statut du personnage, non seulement en tant que représentation d'une subjectivité individuelle, mais aussi comme figure insérée dans une situation sociale à l'intérieur du roman<sup>22</sup>. Cela s'ouvre à une réflexion sur la poétique du personnage, notamment dans ses rapports avec la construction du récit et ses implications sur l'acte de lecture :

Ce qui est clair et éclairant, c'est cette figure, stable ou mouvante, à l'intérieur de laquelle je puis m'insérer comme lecteur, à tel ou tel endroit, considérant les choses d'un point de vue ou d'un autre. L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert, il m'est ouvert pour que je puisse me mettre à sa place ou du moins me placer par rapport à lui.<sup>23</sup>

Nous ne jugeons pas inutile d'enrichir ce panorama en évoquant encore brièvement le cas de Nathalie Sarraute. Son rôle dans la constitution et l'identification de la mouvance néo-romanesque a été de première importance, grâce à ses romans mais aussi à ses écrits théoriques et critiques<sup>24</sup>. Or, ses réflexions portent essentiellement sur la représentation de l'être humain dans la littérature, notamment en abordant deux problèmes, à son avis étroitement liés : la figuration du personnage et l'analyse psychologique. Les œuvres de Proust, Gide, Kafka, Joyce, Faulkner mais aussi de Freud ont amené lecteurs et écrivains à se méfier du personnage romanesque traditionnel — celui qui possède une identité définie susceptible d'incarner un type universel. Le héros de la modernité, au contraire, est un être sans contours, indéfinissable, anonyme ; en se faisant déplacer son centre de gravité de l'extérieur vers l'intérieur, il fonctionne moins comme type que comme support à l'exploration d'états d'âme. Pour Sarraute, la désintégration du personnage répond donc à la fois à la contestation de l'illusion réaliste du personnage et au besoin de traiter une matière psychologique nouvelle. C'est dans la continuité de cette évolution qu'elle prétend s'insérer. Grâce notamment à un traitement stylistique particulier du dialogue et du monologue intérieur, produisant ce qu'elle nomme une « sous-conversation », Sarraute tente de

<sup>21</sup>Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*

<sup>22</sup>Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », in : *Essais sur le Roman, op. cit.*, p. 89–108.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>24</sup>Sarraute n'est pas à l'origine du rassemblement des nouveaux romanciers, mais à en croire le témoignage de Robbe-Grillet sa réaction à ce projet d'association fut au début d'enthousiasme et à la fin de reconnaissance. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain, op. cit.* ; voir aussi *idem, Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001), op. cit.* Comme le signale G. Yanoshevsky, *L'Ère du soupçon* a été reçu, à côté de *Pour un nouveau roman*, comme un manifeste du Nouveau Roman — ce qui n'a pas été le cas pour les essais de Michel Butor, qui n'a jamais été perçu comme porte-parole d'une collectivité littéraire, ni pour les écrits de Jean Ricardou, car au moment où ses œuvres sont sorties le Nouveau Roman était déjà un phénomène établi dans le champ littéraire. *L'Ère du soupçon* paraît en 1956 chez Gallimard, réunissant trois articles que Sarraute avait publiés précédemment dans *Les Temps modernes* et *La Nouvelle Revue française*, outre un essai inédit. Sarraute est ainsi la première à soulever les questions qui caractérisent la réflexion du Nouveau Roman sur la littérature, même si c'est surtout au moment de sa réédition en 1964, soit un an après la sortie de *Pour un nouveau roman*, que *L'Ère du soupçon* acquiert de façon rétroactive le statut de manifeste. Cf. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 27-32.

mettre en lumière « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience [...] »<sup>25</sup>. Si la position de Robbe-Grillet est ambiguë ou contradictoire, chez Sarraute elle a toujours été claire : que ce soit dans *Tropismes*, *Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium*, ou encore dans ses essais, le problème de la représentation de l'être humain demeure au centre de son projet littéraire.

Il serait également exagéré de soutenir que Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras ou Samuel Beckett, se détournent de l'homme. Au contraire, des œuvres comme *La Route des Flandres*, *L'Inquisiteur*, *Moderato Cantabile* ou *L'Innommable*, respectivement, portent sur le sort d'être fictionnels et témoignent d'une profonde préoccupation sur les possibilités de représenter l'humain via la caractérisation des personnages. Même chez J. Ricardou l'adoption d'un parti pris extrême n'annule pas la présence du personnage ni n'efface l'existence d'une réflexion sur ses conditions de représentation. À la rigueur, le Nouveau Roman n'a jamais cessé d'être une littérature de l'humain, néanmoins il veut procéder à une métamorphose de cet homme, de sa représentation et de sa place dans le récit. Les nouveaux romanciers, dans leur unité précaire, sont sur ce point d'accord. Ce qui est périmé, ce n'est pas le personnage, mais *un certain* modèle de personnage, ou bien le personnage *en tant que* modèle.

## Personnage et conception de la personne

Considérons plus en détail les facteurs qui semblent motiver la poétique néo-romanesque du personnage. Premièrement, l'histoire littéraire : les nouveaux romanciers veulent s'insérer dans le sillage de l'évolution des formes romanesques de la modernité. Depuis longtemps déjà, la représentation de l'être humain n'est plus celle de la plénitude du sens qui marque l'apogée du roman réaliste. Depuis Flaubert, en passant par Proust, Joyce, Kafka, ou encore Sartre, Camus et Queneau, entre autres, le personnage ne cesse de se transformer, sous l'effet de crises successives de la représentation et de la signification. Comme le rappelle M. Zérafra, « le roman du XX<sup>e</sup> siècle exprime bien moins la personne qu'il ne traduit une recherche de celle-ci »<sup>26</sup>. C'est pourquoi Robbe-Grillet affirme à propos du personnage : « Si le personnage était périmé, ça n'était pas du jour au lendemain, parce que j'apparaissais dans la littérature ! Il était périmé depuis longtemps, il s'était désagrégé peu à peu. Le héros de Kafka n'était déjà plus un "personnage" au sens traditionnel. »<sup>27</sup> Il s'agit donc d'un mouvement à la fois de rupture et continuité, ou plus précisément d'une prise de position avant-gardiste dans le champ littéraire.

Un tel parti pris est effectivement en accord avec le processus d'autonomisation du champ et le retour critique qui le caractérise. Néanmoins, la critique néo-romanesque du personnage se fait aussi par référence à un panorama artistique et intellectuel plus vaste,

<sup>25</sup>Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>26</sup>Michel Zérafra, « Roman - Le personnage de roman », *op. cit.*

<sup>27</sup>Propos recueillis dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 128.

notamment lié à la démystification du sujet cartésien qui sous-tend la conception bourgeoise d'individu. Comme le rappelle M. Erman, le personnage doté de qualités et auteur d'actions est une conception enracinée d'abord dans l'idée cartésienne de sujet, qui définit l'homme par ses facultés, la raison, l'entendement, la sensibilité<sup>28</sup> ; à cela, la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle ajoutera aussi une conception individualiste de l'existence ; cette vue de l'humain se consolide avec l'esprit positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, dans le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de philosophes comme Nietzsche, Bergson ou Husserl, les recherches en sociologie et psychologie, l'avènement de la psychanalyse freudienne, contribuent à saper l'idée d'un cogito absolument maître de soi sur lequel repose un sujet moral jouissant d'une pleine autonomie et isonomie sociales. On connaît l'influence de certaines de ces pensées sur les avant-gardes artistiques du début du siècle.

Aux alentours de la Seconde Guerre mondiale, la critique du sujet se renouvelle en France grâce à la diffusion de la phénoménologie de Husserl — notamment via l'existentialisme — ainsi qu'à l'avènement du structuralisme — l'anthropologie de Lévi-Strauss mais aussi des ramifications comme le structuralisme marxiste althussérien, l'archéologie foucauldienne, la psychanalyse lacanienne. Dans ce contexte, des courants hétérogènes se rejoignent dans la remise en cause de l'humanisme, de l'idéalisme, de l'idée de sujet et d'individu<sup>29</sup>. Il s'agit non seulement de critiquer une certaine conception du sujet, mais la définition même de ce qu'est un sujet.

Enfin, si le Nouveau Roman se présente comme un moment de paroxysme de la crise du personnage romanesque, c'est aussi par référence à la situation sociohistorique des années 1950-70. Le roman, autrefois lié à la croyance en un sujet monolithique ainsi qu'au mythe de la promotion sociale de l'individu, se trouve au milieu du XX<sup>e</sup> siècle confronté à des événements historiques qui entraînent une redéfinition des repères et modèles identitaires de la personne psychologique et sociale. Que l'on pense aux traumatismes de la Seconde Guerre mondiale et à l'expérience des régimes totalitaires, mais aussi, dans le contexte précis des Trente Glorieuses, à la modernisation économique, aux conflits de décolonisation, aux vagues d'immigration, à la reconnaissance des libertés et droits civiques des femmes, à l'expansion des médias. Les nouveaux romanciers n'ont pas nié l'influence des conditions sociohistoriques sur leur manière de concevoir le personnage. Robbe-Grillet surtout était souvent sa critique du personnage sur l'évolution de la société occidentale : « Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. »<sup>30</sup>

Cette triple référence semble dès lors dissiper encore une idée reçue sur le Nouveau Roman : les enjeux de la crise néo-romanesque du personnage sont loin de se limiter à une simple manipulation technique des composantes sémiotiques du roman, mais concernent plutôt et principalement la production d'une conception de la personne. Ce qui reste pré-

<sup>28</sup> Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 06.

<sup>29</sup> Voir Yves Reuter, éd., *La Question du personnage*, Clermont-Ferrand : Centre de recherche en communication et didactique de l'Université Blaise Pascal, 1987.

<sup>30</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 28.

supposé dans cette problématique c'est le rapport représentationnel qui unit le personnage à une conception de la personne, du sujet ou de l'identité personnelle. La déconstruction et reconstruction poétique du personnage est une tentative de reconstruction de la conception de la personne.

Cela demande une mise au point. Un personnage romanesque est d'abord la représentation d'une personne dans un univers fictionnel<sup>31</sup>. Si son sens se définit toujours par rapport à son « être » et son « faire »<sup>32</sup> — ses attributs et actions dans la diégèse, y compris ses actes de prise de parole — ces derniers néanmoins peuvent être envisagés sous deux perspectives : soit comme étant le propre d'un être humain existant dans un monde possible, soit comme étant déterminés par les cadres formels du récit. Le personnage admet donc une double approche, d'une part textuelle, traduite en termes linguistiques et sémiotiques, et d'autre part référentielle, produisant l'illusion d'un être empirique comparable à une personne dans le hors-texte<sup>33</sup>.

L'illusion mimétique du personnage considéré comme personne se caractérise par la référence à des propriétés physiques, psychologiques, axiologiques, sociologiques et culturelles, qui lui confèrent un certain degré d'épaisseur et de présence. Les personnages sont présentés comme les véritables responsables de leurs actes et pensées, des êtres dotés de volonté, de désir, d'imagination, porteurs d'une vision du monde<sup>34</sup>. Le personnage comme personne potentiellement réelle s'impose notamment dans le roman réaliste et historique ainsi que dans les formes du biographique. « Si le jeu de l'illusion est bien accompli, la confusion du personnage et de la personne est le lieu d'un investissement affectif. [...] Le pacte de lecture réaliste implique la reconnaissance du personnage comme personne virtuelle, et l'efficacité propre du texte, son effet esthétique, reposent alors sur cette adhésion. »<sup>35</sup> Ce qui peut mener à une confusion entre personne et personnage dans le monde réel effectif<sup>36</sup>.

Cependant, un personnage reste toujours un « être de papier » constitué de mots et

---

<sup>31</sup>Cf. Marc André Bernier et Denis Saint-Jacques, « Personnage », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 564-565 ; on consultera aussi Jean-Marie Schaeffer, « Personnage », in : *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris : Seuil, 1995, p. 753-763.

<sup>32</sup>Cf. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, p. 115-180 ; voir aussi Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*

<sup>33</sup>Voir l'« Avant-propos » de Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1992.

<sup>34</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 06.

<sup>35</sup>Marc André Bernier et Denis Saint-Jacques, « Personnage », *op. cit.*

<sup>36</sup>Ironiquement, Robbe-Grillet se déclarait très sensible à l'illusion mimétique du personnage comme personne : « Je suis tout à fait honnête, sincère, quand je dis que je ne fais pas de différence entre le personnage de roman et le "personnage vrai". Mes deux grands-pères, qui sont morts assez jeunes, il y a une cinquantaine d'années, existent dans mon souvenir. Mathias, le voyageur de commerce du *Voyeur*, existe dans mon souvenir. Et presque de la même façon. C'est-à-dire que je n'arrive pas à attribuer à l'un un statut imaginaire, à l'autre un statut réel. » (Entretien dans Jean-Jacques Brochier, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 147.) Il revient encore sur cette question dans son cycle autobiographique *Les Romanesques*. La perturbation de l'illusion mimétique du personnage chez Robbe-Grillet s'expliquerait dès lors moins par une adhésion pure et simple à une conception autotélique et antiréférentielle de la littérature que par une volonté de problématiser le statut ontologique hésitant de la représentation fictionnelle. Il nous semble que cela se rattache aussi, on le verra, à un combat contre une certaine conception philosophique de la personne.

de signes et qui ne prend vie que dans l'acte de lecture. Il est de l'ordre de ce que Valéry nommait une « superstition littéraire » : « j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles »<sup>37</sup>. Sous cet angle, le personnage se saisit par les désignateurs qui posent son existence et par les prédicats descriptifs et narratifs qui lui sont rattachés au fil des pages. Le fait que ces prédicats nous soient éventuellement connus directement par les propres paroles du personnage, au moyen du discours direct ou de la narration intradiégétique, ne change en rien l'essentiel. L'existence de personnage se confond avec celle même du texte : les prédicats qui le composent ne sont pas mobilisés de façon aléatoire, mais subissent une série de contraintes imposées par les cadres formels du récit. Le signifié personnage est ainsi déterminé par une série de paramètres : le programme narratif propre à un genre, époque ou école esthétique ; le principe de vraisemblance qui, lié au fonctionnement cumulatif de la signification, veille à la cohérence de toute répétition ou addition des prédicats du personnage ; enfin, le système relationnel de ressemblances ou d'oppositions entre les divers personnages du récit, et qui organisent la répartition de leurs attributs et rôles respectifs<sup>38</sup>. C'est cette nature sémiologique qui permet de considérer le personnage à travers la catégorie d'actant, c'est-à-dire comme étant défini par un ensemble permanent de fonctions et de qualifications et par sa distribution le long d'un récit<sup>39</sup>.

Pour efficace que soit l'effet mimétique, cela n'annule pas le fait que le personnage possède une nature linguistique et textuelle, dont on peut abstraire des structures syntaxiques et sémantiques régulières sous-jacentes à la multiplicité de récits. Inversement, si la nature sémiotique du personnage accuse l'opacité du langage et des cadres discursifs du récit, elle n'inhibe pas pour autant toute illusion de type réaliste : « Le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale »<sup>40</sup>, de sorte que le personnage ne saurait être réductible à sa seule fonction au service d'une logique narrative<sup>41</sup>. Les aspects référentiel et sémiotique forment un tout indissociable dans la fabrication du sens du personnage, bien que chaque œuvre puisse mettre l'accent sur l'un ou sur l'autre.

Il se trouve ainsi que tout personnage considéré dans l'ensemble de sa forme poétique — quel que soit l'aspect mis en relief, illusion référentielle ou donnée sémiologique — conserve de manière irréductible un rapport de correspondance avec l'idée de personne, ne serait-ce que dans un sens pour ainsi dire philosophique. Comme l'affirme M. Zérafra, « tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond ; si cette conception se modifie,

<sup>37</sup>Cité par Yves Reuter, *La Question du personnage, op. cit.*, p. 10.

<sup>38</sup>Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 128-129.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 137.

<sup>40</sup>Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 09.

<sup>41</sup>En analysant le problème tant du point de vue de la composition que de la réception, V. Jouve note que la lecture d'un roman repose à la fois sur la décodification sémiotique, l'illusion référentielle et l'investissement affectif du lecteur. Ainsi, un personnage de roman est plutôt un « effet-personnage », résultant de trois effets concomitants : l'« effet-personnel », lié à l'aspect narratif, l'« effet-personne », correspondant à l'aspect référentiel, et l'« effet-prétexte », qui concerne l'aspect affectif ou fantasmatique. Voir *ibid.*

l'art du roman se transforme »<sup>42</sup>. Autrement dit, la forme du personnage dépend de la manière dont le narrateur conçoit l'homme, la réalité sociale, les rapports humains ; une certaine idée de l'homme parle à travers son masque, idée qui résume les traits essentiels idéalisés — intellectuels, affectifs, moraux — d'un groupe social<sup>43</sup>.

La correspondance entre personnage et conception de la personne est à distinguer donc de l'illusion de personne empirique suscitée par la *mimèsis* romanesque — « effet de personne » ou de « quasi-personne ». Car elle concerne non seulement l'aspect référentiel des êtres de fiction, mais la totalité des paramètres constitutifs du personnage, référentiels, syntaxiques, sémiotiques, narratologiques, quel que soit leur traitement<sup>44</sup>. Même s'il était possible de déjouer complètement l'illusion référentielle, en réduisant le personnage à quelques traits sommaires, plats et inconsistants, ne suscitant aucun sentiment d'existence, ni de sympathie affective ou morale, il n'en reste pas moins que sa mise en scène poserait toujours, par le biais d'une abstraction conceptuelle, une définition de ce qu'est la personne dans une certaine situation historique et culturelle. Tout renouveau du personnage au niveau sémiologique entraîne du même coup, inéluctablement, une modification d'ensemble de son aspect référentiel, ainsi que de la conception philosophique de la personne qu'il véhicule. De même toute tentative de diffuser une transformation de la vision philosophique de la personne via la construction référentielle du personnage implique forcément une modification de son aspect technique sémiologique et sémiotique. C'est pourquoi l'art moderne, le roman compris, dit l'homme sans forcément représenter des visages humains : il traduit au contraire une idée de la vie humaine dans un monde abstrait, les individualités s'effaçant de plus en plus<sup>45</sup>. « Quand Samuel Beckett, par exemple, présente au lecteur des personnages invariablement, uniformément flottants, contradictoires, non étants en somme, il atteint le même but que Dostoïevski : nous partager entre le doute et la certitude quant à la validité de telle conception de l'homme [...]. »<sup>46</sup> Enfin, pour reprendre encore les mots de Zérafra, « dans le roman comme en peinture, esthétique et signification ne peuvent être dissociées », c'est pourquoi le personnage de roman « est une personne dans la mesure même où il est le signe d'une certaine vision de la personne »<sup>47</sup>.

Cela présuppose qu'il n'y a pas de conception absolue et universelle de la personne, que

<sup>42</sup>Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, p. 09.

<sup>43</sup>Voir *idem*, « Roman - Le personnage de roman », *op. cit.* Une telle position est corroborée par d'autres chercheurs. Pour J.-M. Schaeffer, « la construction du personnage fictionnel se fait toujours en accord avec la psychologie spontanée qui règne dans une culture à un moment historique donné, c'est-à-dire qu'elle se fait en accord avec les représentations culturellement et historiquement spécifiques de ce qu'est une personne ». (Jean-Marie Schaeffer, « Personnage », *op. cit.*, p. 755.) Pour Ph. Hamon, « il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu ». (Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 116.)

<sup>44</sup>À la rigueur, c'est l'ensemble des formes sémiotiques du roman tout entier, notamment sa structure narrative et sa structure thématique, qui se trouve engagé dans la production d'une conception de la personne par le biais du personnage.

<sup>45</sup>Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>46</sup>*Idem*, « Roman - Le personnage de roman », *op. cit.*

<sup>47</sup>*Idem*, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, p. 470.

l'on traduirait par la représentation fictionnelle du personnage, mais plusieurs conceptions possibles, chacune renvoyant à une culture, à une époque, à une idéologie, etc., et qui correspondent à des modes de construction distincts du personnage. « Aucun roman ne traduit la personne dans sa totalité : le romancier en privilégie un aspect estimé par lui essentiel, mais qu'il tend à exprimer et à expliciter complètement. »<sup>48</sup> Ainsi, loin d'être le reflet d'une conception idéale et absolue de la personne qui préexisterait à l'œuvre, le personnage est lui-même le développement d'une certaine conception de la personne à travers une figuration plus ou moins saisissable.

L'écrivain privilégie un aspect de l'existence humaine : dominante psychologique et spirituelle, ou dominante d'action promouvant des valeurs. Au terme du récit, une idée de l'homme est devenue une image de l'homme, concrétisée par un ensemble de moyens d'expression qui représentent des notions et des sentiments, des fonctions psychologiques et des faits sociaux, des actes et des rêves.<sup>49</sup>

Si la correspondance entre personne et personnage est possible, c'est donc que la notion de personne dépend elle-même d'une élaboration sémantique historiquement située. « Non seulement la notion de personne ne cesse de changer de contenu dans le cours d'une civilisation, mais encore une même conception fondamentale de l'homme peut présenter, à une même époque, des aspects contradictoires. »<sup>50</sup> Cela nous permet de présumer que la correspondance qui lie personne et personnage n'a rien d'un simple reflet, mais constitue une voie à double sens : « l'écrivain original donne tout autant un sens à l'existence humaine qu'il dégage de celle-ci le sens. L'œuvre romanesque exprime le sens et imprime un sens. »<sup>51</sup> Le personnage, dans la mesure où il apporte une réponse à la question de la personne à travers la création littéraire, propose un sens à l'identité personnelle, à la représentation de l'homme et de sa subjectivité.

Ce rapport mutuel entre personnage et personne apparaît dans l'ambiguïté qui caractérise l'étymologie de ces deux mots. Le terme « personnage » dérive de « personne », mais celui-ci vient à son tour du mot latin *persona*, c'est-à-dire, à l'origine, « le masque que les acteurs portaient sur scène », puis par métonymie le « rôle » ou « caractère » incarné par ce masque, ensuite le « visage », et plus tard seulement la « personnalité », la « personne » ou l'« individu »<sup>52</sup>. Cela veut dire que dans son ancestralité le mot *persona* lui-même sert d'abord à identifier un type de personnage sur le plan fictionnel de la représentation théâtrale<sup>53</sup> avant de se référer à une idée de « soi individuel » sur le plan du réel. De son côté, le mot « personnage » fait le chemin inverse dans la langue française, puisqu'il désigne à son

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>50</sup> *Idem*, « Roman - Le personnage de roman », *op. cit.*

<sup>51</sup> *Idem*, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, p. 09.

<sup>52</sup> Voir *Le Robert* ainsi que le *TLLFi*. De son côté, le *Dictionnaire Latin Français* de Gaffiot donne du mot latin *persona* les traductions suivantes : « 1. masque de l'acteur ; 2. rôle, caractère [dans une pièce de théâtre] ; 3. [fig.] rôle, caractère, personnage : *personam tenere, tueri*, jouer, tenir un rôle ; 4. caractère, individualité, personnalité. »

<sup>53</sup> Cf. aussi Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris : PUF, 1998, p. 16.

apparition, au XIII<sup>e</sup> siècle, une « situation religieuse importante » et donc un « dignitaire ecclésiastique », alors que c'est seulement au siècle suivant que se trouve attesté le sens de « personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique »<sup>54</sup>. Par ailleurs, « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner les êtres fictifs en littérature, et ne l'a emporté qu'au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Enfin, n'oublions pas que, de nos jours encore, le terme s'emploie également à propos de personnes réelles qui se sont distingué dans l'histoire. À travers ce parcours historique — ou plutôt mythique — commun, l'étymologie témoigne non seulement de la confusion entre réel et imaginaire qui traverse l'histoire des idées, mais aussi de la confusion conceptuelle du couple personne / personnage.

Ainsi, le rapport entre personnage et conception de la personne, ou de la subjectivité ou de l'identité personnelle, tient compte de trois facteurs : l'évolution spécifique des formes littéraires, la nécessaire partialité de l'artiste et l'historicité de la conception de personne<sup>56</sup>. La figuration du personnage exprime en termes esthétiques la quête de la personne à un moment historique particulier. À chaque nouvelle étape de cette quête, les personnages se trouvent dépouillés des traits figurant l'identité en accord avec l'attente des lecteurs, en les poussant à reconsidérer leurs conceptions de la personne et de l'identité personnelle. Donc, cela ne contredit pas le rapport fondamental entre personnage et personne, mais, au contraire, le présuppose. « Précis ou à peine esquissés, les traits physiques et moraux du personnage sont solidaires des visions du monde qui caractérisent un moment d'une société, d'une civilisation, d'une culture, et qui sont le plus souvent exclusives les unes des autres. »<sup>57</sup> On peut dire que « le personnage romanesque ne reproduit pas la personne, il donne la personne »<sup>58</sup>.

## Le personnage chez Alain Robbe-Grillet et Michel Butor

Idem pour la transformation néo-romanesque du personnage. La perturbation du sens et de la cohérence du personnage chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet n'a pas pour enjeu la seule déconstruction des techniques romanesques, mais vise, à travers cela, à la reconstruction de la conception de la personne et de l'identité personnelle dans un moment historique particulier.

Dans l'article « La littérature poursuivie par la politique »<sup>59</sup>, où il reproche au réalisme socialiste de répéter les modèles figés du roman bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, Robbe-Grillet insiste sur le fait que le renouvellement des formes littéraires est concomitant au renouvellement de l'image que l'on se fait de l'homme dans la société. « Pour nous la littérature n'est pas un moyen d'expression, mais de recherche. Elle ne sait même jamais ce qu'elle

<sup>54</sup>Voir le *TLFi*

<sup>55</sup>Marc André Bernier et Denis Saint-Jacques, « Personnage », *op. cit.*

<sup>56</sup>Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, p. 458.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 458.

<sup>58</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup>Repris dans Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 63-66, article paru d'abord dans *L'Express* du 19 septembre 1963.

cherche. Elle ne sait pas ce qu'elle a à dire. Poétique, pour nous, cela signifie invention, invention du monde et de l'homme, invention constante, et perpétuelle remise en question. »<sup>60</sup> À ceux qui l'accusent de créer des personnages inhumains, il répond : « N'est-ce pas plutôt que votre conception de l'homme commence à faire long feu ? »<sup>61</sup> Ainsi, si pour Robbe-Grillet la littérature est une recherche qui, par définition, ne peut savoir d'avance où elle va, il admet pourtant que les enjeux de cette recherche ne se limitent pas aux seuls aspects techniques — sémantiques et syntaxiques — du texte mais se prolongent aussi dans les représentations en circulation dans le monde hors-texte.

Chez Butor, le problème de la poétique du personnage est soumis à sa visée du roman comme recherche, où les aspects formels du récit et le déchiffrement de la réalité vont de pair. La figuration du personnage y tient un rôle fondamental, notamment comme support à la mise en scène d'un mouvement d'expansion de la conscience vis-à-vis du monde, mais aussi, par là même, comme support à l'élaboration d'une nouvelle représentation de l'homme. Au-delà de la description figurative, le personnage chez Butor constitue notamment un problème de perspective : détermination de la focalisation et de la personne narrative, donc de représentation de la subjectivité à travers la « personne » au sens grammatical du terme ; mais aussi détermination de sa situation à l'intérieur de l'espace social mis en scène dans l'univers fictionnel. « En ce qui concerne le problème général de la personne, de telles considérations et de telles pratiques obligent à dissocier de plus en plus cette notion de celle d'individu physique, et à l'interpréter comme une fonction se produisant à l'intérieur d'un milieu mental et social, dans un espace de dialogue. »<sup>62</sup>

En somme, le problème du personnage dans le Nouveau Roman reste attaché à la quête d'un nouveau réalisme, d'une représentation prétendument plus adéquate de la personne. À ce titre, on peut distinguer deux niveaux critiques emboîtés. Il s'agit, premièrement, de la critique d'un certain modèle particulier de personnage romanesque et de la conception de la personne qui lui correspond, à savoir celui de la *mimèsis* romanesque de type réaliste et de l'individu rationaliste bourgeois. La critique du personnage est ici critique d'une certaine représentation littéraire, et donc d'une conception de la personne, jugées comme inadéquates ou théoriquement dépassées au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui survivent encore sous la forme d'une *doxa*. Car finalement, « la vraisemblance des versions de personnage [...] dépend de la conformité de ces personnages aux stéréotypes et modèles du réel entretenu par les lecteurs »<sup>63</sup>. C'est cet ensemble de corrélations qu'il faut démythifier : l'intelligibilité d'un nouveau personnage est parallèle à la formation d'un nouveau stéréotype ou modèle d'interprétation du réel<sup>64</sup>.

À cela s'ajoute un second niveau pour ainsi dire « métacritique », dirigé non vers un

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>62</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 88.

<sup>63</sup> Uri Margolin, « Le personnage narratif : représentation, motivation, vraisemblance et réalisme », in : *Le Personnage romanesque*, sous la dir. de Gérard Lavergne, Nice/Paris : Association des publications de la faculté des lettres de Nice/C.I.D., 1995, p. 293.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 290.

certain modèle de personnage mais vers le personnage en tant que catégorie romanesque. On rentre dès lors dans un cadre plus global de contestation de la *mimèsis* et des catégories narratives du roman<sup>65</sup>. Ce qui est remis en cause, c'est le jeu mimétique même, perçu comme suspect dans la mesure où il risque de faire du personnage de roman la représentation figée d'une certaine conception idéologique de la personne<sup>66</sup>. Le soupçon vis-à-vis du personnage est surtout un soupçon vis-à-vis de sa cristallisation en type, critique faite au nom d'une exigence de vérité et d'authenticité. D'où le sentiment, éprouvé par certains lecteurs, de déconstruction de la catégorie de personnage. Mais bien que l'illusion mimétique ou référentielle soit déjouée, le personnage — répétons-le — ne cesse pas pour autant de véhiculer, ne serait-ce que par une abstraction conceptuelle, une certaine conception de la personne, de la subjectivité, de l'identité personnelle, en un mot : un certain regard sur l'humain. Porter atteinte à l'effet mimétique du personnage, c'est toujours en fin de compte créer un effet personnage nouveau et inattendu.

Quel que soit donc le niveau critique considéré, même celui d'une contestation radicale des codes du réalisme traditionnel, l'enjeu fondamental de la poétique néo-romanesque du personnage concerne, au-delà d'un pur formalisme gratuit ou autotélique, son lien avec la construction d'une conception de la personne. Dans tous les cas, il s'agit bien de repenser le sens de l'humain via la construction du personnage<sup>67</sup>. Si la crise du personnage reflète une crise du sens de la personne, il nous semble dès lors qu'elle enveloppe moins une négativité qu'une positivité, elle est moins le signe d'une décadence que l'espoir d'un renouveau. La déconstruction du personnage est une reconstruction du sens de la personne.

C'est cette positivité que nous essaierons de saisir et d'analyser. Tout en prenant compte de l'évolution de leur œuvre, nous proposons de parcourir quelques éléments de la caractérisation du personnage chez Michel Butor et Robbe-Grillet afin d'interroger dans quelle mesure ils procèdent à une déconstruction et reconstruction de la représentation et de quelle façon cela affecte la constitution d'une conception de la personne ou d'une vue de l'identité personnelle. Nous distinguerons à ce titre trois volets d'analyse portant d'abord sur la désignation et la description figurative du personnage, ensuite sur la constitution d'un moi fictionnel et les modalités d'expression de la subjectivité, enfin sur le personnage en tant que support d'actions, envisagé comme acteur mais aussi comme actant.

<sup>65</sup>D'ailleurs la mise en évidence de l'aspect sémiologique de la poétique du personnage est elle-même, dans une certaine mesure, tributaire des expérimentations formelles et des prises de position critiques du Nouveau Roman dans le champ littéraire des années 1950-1960.

<sup>66</sup>Perception partagée avec la nouvelle critique. À propos du parasitage de l'idéologique sur la construction du personnage voir par exemple Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.

<sup>67</sup>Il est intéressant de noter que cette contestation du personnage fait écho à celles portant sur d'autres catégories littéraires qui enveloppent la construction d'un sujet, le narrateur, mais aussi l'auteur, dont on décrète la mort dans les années 1960. Il n'est pas anodin que dans les années 1980 plusieurs nouveaux romanciers, dont Robbe-Grillet, se soient tournés vers le genre autobiographique, au moyen de textes qui mettent à mal la détermination d'une image cohérente de la personne. Tout cela semble corroborer l'hypothèse que le problème de la poétique néo-romanesque du personnage s'insère dans un contexte plus général concernant le sens de la personne, l'identité personnelle, le statut du sujet et de la subjectivité. Sur l'identité problématique du « je » de l'écrivain chez Robbe-Grillet, voir par exemple Roger-Michel Allemand et Christian Milat, « Alain Robbe-Grillet, le perturbateur de trafic », in : *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *op. cit.*, p. 01-50.



## Chapitre 4

# Désignation et figuration du personnage

D'un point de vue sémiologique, un personnage de roman ne se constitue que de signes linguistiques organisés à partir des schémas grammaticaux de base de type « sujet-attribut » et « sujet-complément ». D'une part, des désignateurs qui, par le simple fait de évoquer le personnage, posent son existence dans la fiction ; d'autre part, des prédicats aux dimensions variables, épars dans le texte, qui lui confèrent une certaine image plus ou moins saisissable. Cependant cette nature textuelle n'aboutit pas moins à la production d'un effet de présence ontologique. Construire un personnage, c'est se référer à lui comme s'il possédait une existence empirique caractérisée par un certain nombre de propriétés ainsi que par une certaine conduite. Si l'effet personnage ne peut se passer d'un minimum d'illusion référentielle, celle-ci commence sans doute par des modalités directes ou indirectes d'appellation ainsi que d'attribution portant sur son apparence physique, sa personnalité, son caractère moral, son état civil, sa biographie, etc.<sup>1</sup>

Dans le cahier de charges du roman réaliste dit traditionnel, ces composantes sont fortement déterminées : elles posent non seulement une illusion empirique mais aussi une vue essentialiste du personnage<sup>2</sup>. Dans les expérimentations romanesques du XX<sup>e</sup> siècle, au contraire, elles constituent la première cible de tous les projets de subversion du personnage. Depuis le début du siècle plusieurs romanciers novateurs se sont évertués à dissoudre le portrait du personnage, que l'on pense à Kafka, Joyce ou Proust. C'est aussi bien entendu le cas du Nouveau Roman ; on y observe une tendance à dépouiller le personnage, autant que possible, des signes concernant son apparence physique, son profil psychique, son statut social, ses origines, etc. On en arrive même à le priver de nom propre. Tous les éléments susceptibles de lui donner des contours précis sont touchés. Ce qui est privilégié ce sont les signes contradictoires, vagues ou dont la présence suggère en fait une absence. Cela perturbe

---

<sup>1</sup>Cf. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.* ; voir aussi Yves Reuter, *La Question du personnage, op. cit.* ; ainsi que Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage, op. cit.*, p. 62.

<sup>2</sup>Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : Roland Barthes et al., *Poétique du récit, op. cit.*, p. 7-57.

l’ancrage du texte dans le réel hors-texte par le biais du personnage, mais entraîne aussi une réadaptation des modèles essentialistes en vigueur de détermination de la personne, qui se trouvent sous-jacents au personnage.

Il est inexact de définir la poétique néo-romanesque du personnage par un effacement généralisé du nom, des attributs figuratifs et du contenu psychologique au profit de sa seule dimension sémiotique<sup>3</sup>. D’ailleurs, la condition sémiotique du personnage se trouve elle-même sapée, comme on le verra plus loin. Il n’en reste pas moins que le nom et les attributs figuratifs subissent dans le Nouveau Roman un traitement particulier, qui en dit long sur les rapports entre personnage et conception de la personne. C’est ce que nous essaierons d’analyser dans ce chapitre, en passant en revue la désignation — et plus particulièrement le traitement du nom propre — ainsi que la figuration de certains personnages chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet.

## 4.1 La déstabilisation du nom chez Robbe-Grillet

### 4.1.1 L’effacement

« Toute subversion, ou toute soumission romanesque, commence donc par le Nom Propre », disait Barthes<sup>4</sup>. « Ce qui est caduc aujourd’hui dans le roman, ce n’est pas le romanesque, c’est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit c’est le Nom Propre »<sup>5</sup>. Car c’est par le nom que prend origine l’identité du personnage sur le modèle des personnes réelles. D’un point de vue sémantique structural, il n’y a pas de différence entre l’usage des noms réels et celui des noms de fiction. Certes, on peut normalement les distinguer vis-à-vis de la référentialité puisque, a priori, les noms de personnages de roman ne désignent pas de personnes existant dans le hors-texte, mais les exemples des personnages historique ou des personnages d’autofiction sont là pour nous rappeler à quel point cette distinction est problématique. C’est que, en fin de compte, qu’il s’agisse d’énoncés factuels ou fictionnels, on peut considérer que le nom a pour référent une description, c’est-à-dire d’autres signes, fonctionnant comme abréviation d’un ensemble d’attributs et d’actions de l’être désigné<sup>6</sup>. Barthes le note aussi, dans *S/Z*, lorsqu’il synthétise la nature sémiologique du nom : « en reprenant au discours le nom propre de son héros, on ne fait que suivre la nature économique du Nom : en régime romanesque (*ailleurs aussi ?*), c’est un instrument d’échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d’équivalence entre le signe et la somme »<sup>7</sup>. Le seul fonctionnement grammatical du nom suffit donc à poser son efficacité sémantique, si bien que nous mobilisons cognitivement le nom de la même façon pour parler de personnages fictionnels ou de personnes réelles ; c’est

<sup>3</sup>On trouve cette perception sur le personnage du Nouveau Roman par exemple dans Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage, op. cit.*, p. 30.

<sup>4</sup>Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 102.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>6</sup>Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 44-56.

<sup>7</sup>Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 101. Nous soulignons.

pourquoi il exerce un rôle prépondérant pour l'illusion empirique du personnage de roman comme personne<sup>8</sup>.

Le nom propre est ce qui donne l'illusion que la somme des sèmes produits une individualité. Dès qu'il y a un nom, les sèmes deviennent des prédicats, inducteurs de vérité, et le nom devient un sujet. Donc, ce qui est propre au récit ce n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre, les sèmes, correspondant à un certain moment du récit, remplissent le propre de l'être, le nom d'adjectifs.<sup>9</sup>

En ce sens la disparition du nom propre est sans doute le trait subversif le plus frappant de la désignation des êtres de fiction chez Robbe-Grillet : elle est le signe majeur de la dissolution du personnage et ce n'est donc pas sans raison que la critique robbe-grillétienne a insisté sur cette question, notamment la critique d'orientation sociologique. En s'appuyant sur quelques exemples emblématiques, comme le narrateur absent de *La Jalousie* et principalement le soldat amnésique de *Dans le labyrinthe*, certains commentateurs voient dans la suppression du nom chez Robbe-Grillet la mise en scène — à la suite de Kafka et d'autres romanciers — de l'oppression que la société, son idéologie dominante et ses institutions bureaucratiques de pouvoir, exercent sur l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, au point d'écraser son individualité. On retrouve cet argument chez L. Goldmann, dans son étude du Nouveau Roman comme expression du phénomène socio-économique de la réification. M. Zéraffa souligne l'angoisse qu'éprouve Robbe-Grillet, à l'exemple de Joyce et Dos Passos, face à la mise en fiche de l'individu ainsi que, par conséquent, à l'effacement de son histoire personnelle et de son moi. P. Zima voit dans le personnage de Robbe-Grillet une illustration de l'affirmation althussérienne selon laquelle « l'idéologie interpelle les individus en sujets »<sup>10</sup>, c'est-à-dire une illustration de l'étouffement de l'homme par le pouvoir. Et d'ailleurs, Robbe-Grillet lui-même fait appel à l'esprit de son époque pour expliquer l'anonymat de ses personnages : « avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne », mais « l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule »<sup>11</sup>. Certes, mais si les personnages robbe-grillétiens peuvent bien évidemment — comme tout personnage de roman — s'interpréter en termes d'une antinomie entre la société et l'individu, nous ne sommes pas persuadés que cette antinomie se manifeste par le thème spécifique du moi individuel authentique étouffé par le social.

Le narrateur de *La Jalousie*, par exemple, dont l'anonymat est doublé par l'absence de « je »<sup>12</sup>, n'est pas vraiment ce qu'on appelle un personnage opprimé par le pouvoir. C'est plutôt même le contraire : il est le propriétaire d'une concession agricole coloniale. S'il fallait risquer ici une interprétation de type sociologique elle serait basée plutôt sur le thème de la

<sup>8</sup>Jean-Marie Schaeffer, « Personnage », *op. cit.*, p. 755.

<sup>9</sup>Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>10</sup>Cité par Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup>Notons que pour Barthes, le « je » romanesque fonctionne comme un nom, « car dire "je", c'est s'attribuer des signifiés, s'attribuer une durée biographique, se soumettre imaginativement à une évolution intelligible, se signifier comme objet d'un destin, donner un sens au temps » (Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 101).

dérision de la puissance et de l'idéologie coloniales que de l'oppression de l'individu sous le poids écrasant de l'État<sup>13</sup>. Sans oublier que cet anonymat passe aussi par des motivations d'ordre psychologique : la tentative de donner une représentation phénoménologique de la conscience.

Pour ce qui est du soldat de *Dans le labyrinthe* : il est vrai que remplacer un nom propre par un numéro matricule, c'est métaphoriser un acte d'assujettissement de l'individu vis-à-vis d'un ordre institué, mais dans ce roman le soldat est identifié par le numéro d'une capote militaire qui en fait ne lui appartient pas. Si le nom disparaît derrière une étiquette imposée par le pouvoir, il faut dire que cette étiquette est elle aussi dépourvue d'efficacité, puisqu'elle ne sert plus à identifier les individus afin d'exercer sur eux une emprise. Le personnage perd son individualité, certes, mais il n'est pas non plus soumis à un ordre politique ou idéologique précis. Le politique et l'idéologique sont tout aussi effacés que l'individu. Cet anonymat semble s'expliquer donc non exactement par l'allusion à une société de type totalitaire, qui confisquerait l'identité individuelle des hommes, mais plutôt à une société post-totalitaire, une société rasée par l'expérience du totalitarisme, qui ne s'est pas encore remise de ses traumatismes de guerre, où prédomine encore un sentiment d'amnésie et de désagrégation. Cet anonymat — ainsi que celui de tous les autres personnages du roman, d'ailleurs — renvoie donc à une espèce de vide généralisé. Cet homme ne peut être désigné que par un terme indéterminé : le soldat. Et encore, car il n'est même plus un soldat : n'ayant plus d'identité, ni de mission à accomplir dans le champ de bataille, ni de place dans la ville, il ne peut que devenir un éternel errant amnésique.

De ce point de vue l'effacement du nom propre chez Robbe-Grillet signale non l'évidement du moi individuel au profit de son appartenance sociale ou idéologique, mais une subversion généralisée de l'ensemble des signes identitaires du personnage. D'autres exemples moins spectaculaires semblent corroborer cette lecture.

Dans *Les Gommages*, Wallas croise un grand nombre de personnages dont il ignore le nom : une femme en tablier, un cycliste, la vendeuse de la papeterie, un concierge, un employé en vareuse bleue marine, etc. L'usage de désignateurs non rigides, essentiels ou contingents à la place du nom n'a ici aucun symbolisme particulier, il indique simplement le rôle mineur de ces personnages dans le récit ou leur position reléguée dans la configuration sociale de l'univers romanesque. Ils sont dépourvus de nom propre parce qu'ils ne sont pas focalisés de près ; l'anonymat participe tout simplement à l'économie textuelle et sémantique du roman. En revanche, ce qui peut surprendre dans *Les Gommages*, c'est que cette répartition entre les personnages pourvus et dépourvus de nom propre n'obéit pas à une régularité absolue. Des personnages comme le patron ou l'ivrogne, qui ont un certain poids dans le récit, au point de fournir par moments le point de vue de la narration, restent anonymes, alors que d'autres acteurs sensiblement moins importants sont nommés — M<sup>me</sup> Bax, Juliette Dexter, Émilie Lebermann, M<sup>me</sup> Jean. L'absence de nom intervient dans ce cas dans la perturbation de la logique même de hiérarchisation des personnages : leur degré de détermination est

<sup>13</sup>Voir par exemple l'étude de Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit. Nous y reviendrons dans la troisième partie.

indépendant du rôle et de la présence qu'ils peuvent tenir dans la fiction.

Dans *La Jalousie*, l'anonymat des personnages est également entouré d'ambiguïtés. D'une part, le fait que les indigènes sont dépourvus de nom propre est lié à leur position subalterne dans l'univers fictionnel et dans le récit. Ils sont désignés soit comme une collectivité abstraite et indifférenciée — les indigènes — soit d'après leur occupation dans le système colonial — le chauffeur, le cuisinier, le boy. Une telle configuration n'est pas sans signaler un état de dépossession et d'aliénation typique de la colonisation, bien que le cadre parodique du roman en élimine toute dimension tragique ou engagée. D'autre part, l'anonymat partiel de A...<sup>14</sup>, parodie d'appellation des romans d'amour du XVIII<sup>e</sup> siècle, semble suggérer moins un prétendu état de soumission de la femme que sa capacité d'échapper à l'emprise de la société patriarcale. Malgré sa vigilance obsessionnelle, le narrateur de *La Jalousie* est incapable d'exercer un contrôle sur sa femme, ni par le regard, ni par la parole. Cela se manifeste entre autres par l'impossibilité de la nommer, c'est-à-dire de se l'approprier par l'acte de lui assigner un nom. Sur le plan de la signification, ce qui est mis en évidence, c'est la nature polysémique du personnage. Cette appellation — la première lettre de l'alphabet suivie de points de suspension — voile l'identité tout en suggérant l'existence d'un nom caché, et donc invitant le lecteur à une rêverie des signes et des significations. Il s'agit pour Robbe-Grillet moins d'effacer le nom que de jouer avec l'acte d'effacement. C'est l'hésitation entre présence et absence, et entre signifiant et signifié, qui s'impose. Par là, le traitement du nom potentialise les flottements sémantiques du récit.

Les cas d'absence de nom propre dans *La Maison de rendez-vous* et le *Projet pour une révolution à New York* enveloppent une réflexion critique similaire. Ils concernent notamment les personnages qui cherchent à s'emparer de la narration. Le texte se déroule de façon autonome, une sorte de machine scripturale où un « ça parle » demeure anonyme d'un bout à l'autre du récit, malgré la succession de personnages qui à un moment ou autre peuvent tenir le rôle de narrateurs. Une telle configuration narrative suscite, encore une fois, non exactement la simple opposition entre l'individu et le social, mais plutôt un questionnement sur l'existence d'un sujet énonciateur, source ultime du discours, siège du moi.

L'anonymat du personnage s'insère dans un cadre plus global de problématisation de la conception de la personne, comme si tout ancrage identitaire, qu'il soit individuel ou collectif, devenait impossible. En réalité, son époque est plutôt celle, si l'on ose dire, d'un « post-numéro matricule ». Il est un des procédés qui participent à la l'indétermination généralisée du sens du personnage. C'est pourquoi l'anonymat ne peut se comprendre en dehors de son lien avec d'autres modalités de subversion du nom propre.

---

<sup>14</sup>À la rigueur ce n'est pas un personnage sans nom, mais nommé par troncation. Mais comme le note M. Erman, l'effet produit est très proche de celui de l'anonymat : les noms tronqués et les initiales sont en général un signe de dépersonnalisation, de dépossession de soi, de vacillement de l'identité du personnage. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 39-40

### 4.1.2 Le jeu avec la signification

Si l'image du numéro matricule est à elle seule insuffisante pour expliquer le traitement du nom chez Robbe-Grillet, c'est parce que ses personnages ne sont pas tous dépourvus de nom. Au contraire, son œuvre témoigne d'une onomastique assez riche. Comme tout romancier, Robbe-Grillet méditait beaucoup sur les noms de ses personnages, notamment sur leurs potentialités sémantiques. À priori, son choix se pose volontiers sur les noms inexpressifs :

- Dans l'ensemble de mes romans et de mes films, on constate d'ailleurs une prédilection pour les deux prénoms Jean et Boris, et puis Franck comme personnage secondaire.
- Pourquoi ?
- Pour moi, ce sont des noms sans contenu, des noms absents.<sup>15</sup>

Selon la logique de l'écrivain, visant à la subversion de la *mimésis* réaliste, toute possible motivation du nom propre, toute redondance entre le nom et le caractère ou la destinée du personnage<sup>16</sup>, sont à éviter. Mais peut-il y avoir des noms complètement anodins dans le roman ?

Dans une perspective poétique, le nom propre enveloppe toujours un rapport de motivation vis-à-vis de la caractérisation et de la destinée des personnages. Comme le souligne Y. Baudelle, bien que dans une langue le nom propre ait pour fonction essentielle de référer, cela ne le prive pas de toute valeur sémantique supplémentaire<sup>17</sup>. C'est que sa signification peut reposer soit sur son signifié — son référent étant, on l'a vu, l'ensemble des descriptions concernant le porteur du nom, mais aussi son sens étymologique original, ou ses sens dérivés, métaphoriques ou métonymiques<sup>18</sup> — soit sur son signifiant — c'est-à-dire, sa capacité de renvoyer à d'autres signes par sa forme, phonétique, paronymique, anagrammatique, etc. « Ce sont ces potentialités sémantiques du signifiant onomastique que la littérature peut alors exploiter systématiquement. »<sup>19</sup> Baudelle ajoute : « les noms réels sont théoriquement vides de sens, quand ils viennent à signifier, ils dénotent mal leurs porteurs : ils sont arbitraires. Dans la fiction c'est le contraire : les noms de personnages sont parlants, à la fois expressifs et pertinents, appropriés aux personnages qu'ils désignent. »<sup>20</sup> D'où la solidarité plus ou moins importante qui peut exister entre le nom et le personnage qu'il désigne, selon un rapport de motivation non de type référentiel mais sémiotique. Le lien entre le signifié du nom et le signifié textuel produit par l'ensemble des descriptions du personnage oscille ainsi entre une expressivité transparente ou une tentative de retrouver la neutralité ordinaire du nom réel ; ils sont pourtant toujours à quelque degré doués d'une certaine opacité sémantique supplémentaire, puisque leur existence enveloppe un choix par

<sup>15</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 402.

<sup>16</sup>Comme dans un roman philosophique, un roman à thèse, ou un roman réaliste.

<sup>17</sup>Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », in : *Le Personnage romanesque*, sous la dir. de Gérard Lavergne, *op. cit.*, p. 80.

<sup>18</sup>Par exemple l'antonomase, nom propre devenu nom commun.

<sup>19</sup>Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *op. cit.*, p. 81.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 81.

rapport à la cohérence interne du roman. C'est pourquoi Baudelle parle d'une « motivation générale des noms de romans »<sup>21</sup> ou bien d'une « rêverie cratyléenne des écrivains »<sup>22</sup>.

Donc, si Robbe-Grillet privilégie des noms propres « vides de contenu », cela ne tient sans doute pas à une tentative de retrouver l'arbitraire du nom dans la vie réelle<sup>23</sup>, mais à une volonté de mettre en évidence l'effacement ou les dérives du sens, et d'éviter ainsi que l'onomastique devienne une clef ultime de l'identité et de la destinée du personnage. Cela finit même par dénoncer que le seul acte de nommer un personnage c'est l'investir d'un sens. Y. Baudelle distingue trois grandes catégories de sémantisme des noms de personnages : dénotatif, connotatif, d'origine culturelle<sup>24</sup>. Les noms chez Robbe-Grillet peuvent tomber sous les trois cas de figure, en suscitant des réseaux d'association multiples, selon la configuration du texte, la capacité de déchiffrement ou les dispositions créatives du lecteur. Ce qui nous intéressera dans le bref inventaire qui suit, ce n'est pas l'interprétation que nous donnerons au nom mais la constatation du fait que le nom chez Robbe-Grillet est bel et bien susceptible d'interprétations.

Ainsi, Jean et Boris sont des noms, de l'aveu même de l'écrivain, traversés d'intertextualité culturelle. Les occurrences de Jean (V) ne sont pas sans évoquer Saint Jean l'Évangéliste<sup>25</sup> ; dans sa variante composée, Jean Robin, il renvoie encore aux légendes moyenâgeuses et à l'univers féérique germanique ou anglo-saxon, si cher à cet écrivain d'origine bretonne — d'ailleurs Robin ne se rapproche pas de Robbe ? Le Roi Boris (MRV et PRNY, mais aussi Boris, le protagoniste de *Un régicide*) est un clin d'œil au Boris Godounov de Pouchkine<sup>26</sup>. On peut enchaîner les exemples. Mathias (V) renvoie également à l'un des Évangélistes, Mathieu, ainsi que Pierre (V) renvoie à l'Apôtre. Toujours dans l'intertexte religieux, Lady Ava (MRV) tenante de la Villa Bleue, tout comme Evelyne (G), convoquent Ève, première femme, objet de tentation. De leur côté, Louis et Joséphine (V) sont des prénoms forts de l'histoire de France. Le peintre Édouard Manneret (MRV) est une allusion évidente à Édouard Manet<sup>27</sup>, mais phonétiquement le nom se rapproche aussi de Man Ray, peintre et photographe dadaïste et surréaliste<sup>28</sup>. Johnson revient dans deux romans. Dans *La Maison de rendez-vous* ce nom donne lieu à un jeu paronymique qui est en même temps une caricature de la motivation de l'onomastique romanesque : Johnson ou Jonestone, c'est le nom du sculpteur qui signe les statues de la Villa Bleue. Dans *Projet pour une révolution à New York*, Johnson fait allusion à la société Johnson, parodie de la prolifération de signes de la société de consommation, mais aussi à Lyndon B. Johnson, président des États-Unis de 1963 à 1969. Encore un exemple : Ben Saïd (PRNY), dont l'in-

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>23</sup>Autant dire, la quête d'un réalisme naïf.

<sup>24</sup>Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *op. cit.*, p. 83.

<sup>25</sup>Cf. Alain Robbe-Grillet, « Robbe-Grillet à la question », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, sous la dir. de Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 431-432.

<sup>26</sup>Cf. Jacques Leenhardt, « Projet pour une critique », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, sous la dir. de Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 47.

<sup>27</sup>Et plus précisément, selon Robbe-Grillet, à son tableau *Mallarmé à sa table de travail*. Cf. Franklin J. Matthews [pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet], « Un écrivain non réconcilié », *op. cit.*, p. 169.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 169.

tertexte est plus hermétique, renvoie à deux hommes publics des années 1960 et presque homonymes : d'une part, Jean Daniel Bensaïd, alors directeur du *Nouvel Observateur*, et Daniel Bensaïd, militant trotskiste et fondateur de la Ligue communiste révolutionnaire, l'une des figures de proue de la contestation étudiante de Mai 68<sup>29</sup>. Ces exemples indiquent que Robbe-Grillet exploite l'intertextualité de manière plutôt aléatoire : l'intertexte onomastique ne fonctionne pas comme clef de détermination du personnage ou fil conducteur d'interprétation du roman ; c'est plutôt un lieu de rencontre de signes culturels disparates, un travail de collage, sans former un ensemble cohérent. Surtout à partir de *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, l'onomastique, reprise de façon parodique, renvoie à l'intertextualité en circulation dans l'industrie culturelle, dans les médias, dans la paralittérature. Le nom désigne dans ce cas moins un personnage consistant et individualisé qu'un signe culturel stéréotypé.

La polysémie onomastique peut s'appuyer également sur les propriétés de dénotation et connotation des signes convoqués par le nom. Le choix des noms Franck et Christiane dans *La Jalousie* a bien de quoi susciter des interprétations liées à l'imagerie colonialiste parodiée dans ce roman<sup>30</sup>. « Franck » convoque bien évidemment la France, la puissance coloniale, mais on peut penser aussi aux Francs, identité collective définie par une idée de race et de conquête, ainsi qu'au franc, devise monétaire, symbole d'exploitation économique<sup>31</sup>. De son côté, Christiane n'est pas sans évoquer la chrétienté, la civilisation chrétienne. Ces rares noms propres de *La Jalousie* paraissent ainsi participer à la caricature du roman colonial, sans pour autant servir à la caractérisation proprement dite du personnage : finalement Christiane ne se distingue pas par sa religiosité et Franck n'incarne pas le rôle du colonisateur type.

Dans d'autres œuvres, Robbe-Grillet se plaît de la même manière à tourner en dérision tout possible rapport de motivation entre le nom de personnage et l'intrigue. Dans *Les Gommages*, le nom de Dupont résonne dans le paysage urbain traversé de ponts-bascules, celui du négociant Marchat fait écho aux activités marchandes de la ville. Dans *Le Voyeur*, Marek se rapporte à l'omniprésence de la mer, et Violette renforce l'hypothèse du crime sexuel. La facilité avec laquelle le lecteur peut déchiffrer ces signes onomastiques contraste pourtant avec l'incertitude de l'intrigue. À la fin, les noms propres et l'apparente redondance qu'ils instaurent s'avèrent être insuffisantes pour expliquer les événements. Ce qui se trouve court-circuité, c'est le jeu romanesque de caractérisation des personnages et de détermination du sens du roman à travers l'onomastique.

La poétique robbe-grillétienne du nom propre explore également les potentialités du signifiant. Elle s'appuie surtout sur des jeux phonétiques, comme dans des noms insolites : Wallas, Garinati, Roy-Dauzet, JR, Manneret. Il est aussi notable que chez Robbe-Grillet plusieurs noms sont liés entre eux à travers des chaînes assonantes ou anagrammatiques :

<sup>29</sup>Nelly Wolf, « Ascétisme et hédonisme dans *Projet pour une révolution à New York* », *op. cit.*, p. 365-366.

<sup>30</sup>Cf. Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*

<sup>31</sup>D'autre part, Franck, c'est aussi franc, sincère, honnête, nom ironique par rapport au possible rôle qu'il joue dans l'intrigue amoureuse du roman.

Bona, Boris, Robin, Robeson, Robertson. En ce sens, les interférences entre texte et hors-texte ne sont pas exclues : Roy-Dauzet ne se rapproche-t-il pas de Robbe-Grillet par consonance phonétique ? Dès lors, les noms robbe-grilléliens ont pour vocation non pas d'arrêter le sens du personnage, mais d'inviter le lecteur à le prolonger indéfiniment, dans une rêverie du signe onomastique — on en trouve des exemples dans certaines communications de la décennie de Cerisy-la-Salle consacrée à Robbe-Grillet<sup>32</sup>. Finalement, Robbe-Grillet ne décourage pas les élucubrations sur la sémantique des noms propres de ses personnages, mais semble au contraire les encourager. Les noms de ses personnages ne sont ni tout à fait motivés, ni tout à fait immotivés. Ils semblent miser sur un certain niveau d'opacité qui entraîne des explorations sémantiques tous azimuts, concernant l'intertextualité, la dénotation et la connotation, le jeu avec le signifiant.

### 4.1.3 Multiplication et brouillage

Chez Robbe-Grillet, la désignation du personnage doit donc faire obstacle au sens, elle doit contribuer autant que possible à un effet d'incertitude, voire d'incohérence. Dès *Les Gommages*, on assiste à un dédoublement des noms propres qui sape l'effet d'individuation et d'identification, selon lequel un nom est censé correspondre à un personnage et un personnage à un nom. À vrai dire, ce prétendu rapport biunivoque entre le nom et le personnage qu'il désigne est le résultat plutôt d'un code de représentation littéraire que d'une véritable règle de dénomination. À la rigueur, rien n'empêche qu'un personnage de roman — comme chacun d'entre nous dans la vie réelle, d'ailleurs — puisse se faire appeler de façons très diverses : par son nom, prénom, surnom, sobriquet, pseudonyme, etc. Réciproquement, il est toujours possible que deux ou plusieurs personnes, ou personnages, soient parfaitement homonymes. Le roman policier exploite volontiers cette possible multiplication des appellatifs, l'enjeu de l'intrigue étant souvent l'identification du criminel ou de la victime. Idem pour le récit d'espionnage, où le héros accomplit ses péripéties sous couvert d'un ou plusieurs alias. Robbe-Grillet emprunte la même voie, mais avec une différence importante. Les genres paralittéraires ne brouillent l'identité que pour mieux la rétablir : il faut que l'on soit toujours en mesure de retrouver la correspondance juste entre le nom et l'individu désigné en dépit de leur pluralité. De son côté, le nouveau romancier laisse le brouillage en suspens, ce qui rend difficile, sinon impossible, la distinction des personnages. On a du mal à savoir si les noms dédoublés renvoient à un même personnage ou à des personnages différents — question d'individuation — et qui est qui en fin de compte — question d'identification<sup>33</sup>. L'onomastique robbe-grillélienne perturbe l'effet d'individuation du nom propre, si bien que les personnages qui possèdent un nom ne sont pas forcément mieux identifiés que les personnages anonymes.

Ainsi, dans *Les Gommages*, un même nom peut se rapporter à deux personnages dis-

<sup>32</sup>Voir notamment Jean-Pierre Vidal, « Le souverain s'avarie. Lecture de l'onomastique R-G au rusé Ulysse », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, sous la dir. de Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 273–309 ; ainsi que Jacques Leenhardt, « Projet pour une critique », *op. cit.*

<sup>33</sup>Il y a sur ce point parenté entre Robbe-Grillet, Claude Ollier et Jean Ricardou.

tincts : Dupont, à la fois Daniel Dupont et Albert Dupont, les deux victimes de l'organisation. Inversement, un même personnage peut être appelé de façons différentes : Jean Bonaventure, dit Bona ; M<sup>me</sup> Smite, parfois appelée tout simplement Anne. Et que dire de la confusion entre Wallas et André VS ou Albert VS : sont-ils des individus distincts qui se ressemblent ? sont-ils le même personnage ? si oui, lequel de ces noms est son véritable nom ? « — Il s'appelle Wallas. Double vé, a, deux èl, a, èss. Wallas. Du moins c'est ce qu'il prétend. » (G 124)

Dans *Le Voyeur*, la jeune victime est nommée tantôt Jacqueline Leduc tantôt Violette, le jeune pêcheur sera tantôt Jean Robin tantôt Pierre, et par ailleurs, le nom Jean Robin est attribué aussi à un autre personnage, le cousin de Monsieur Robin, le patron du café « À l'Espérance ». Dans *le labyrinthe* ne fait pas d'exception à cette tendance. En plus de leur anonymat, les personnages se dédoublent comme dans un jeu de miroir, sans que les désignateurs prennent acte de cette pluralité. Dans plusieurs passages du texte, il est impossible de déterminer de façon précise si les désignateurs employés — le soldat, le gamin, la femme, etc. — se rapportent aux mêmes personnages évoqués précédemment ou à des personnages nouveaux. Cette indétermination est d'ailleurs notée dans le roman :

Par la position qu'il occupe, l'invalidé lui barre le passage. Il faudrait l'écartier pour franchir la dernière marche et gagner la dernière porte qui donne sur la rue. Le soldat se demande si c'est bien là le même personnage que celui rencontré chez la femme aux yeux clairs, celui qui justement lui a signalé l'existence de cette pseudo-caserne pour malades. Si ce n'est pas le même, pourquoi l'homme lui adresse-t-il la parole d'un air de connaissance ? Si c'est le même, comment est-il venu jusqu'ici sur sa béquille, par les rues couvertes de neige glacée ? Et dans quel but ? (DL 139)

L'absence de nom propre va de pair avec le dédoublement et l'indistinction des personnages pour créer une atmosphère d'effacement des repères identitaires, une amnésie généralisée, ce qui métaphorise — on insistera là-dessus — non l'écrasement de l'individu par les institutions sociales de pouvoir, mais la dissolution même du lien social par la guerre.

Enfin, à partir de *La Maison de rendez-vous*, lorsque la déconstruction logique du récit atteint son point culminant, les dédoublements et brouillages des noms deviennent monnaie courante. Dans ce roman, presque tous les noms de personnages comportent des variantes déclinées au fil des pages : Lady Ava, Eva, Eva Bergman, Eva Bergmann, Lady Bergmann, Eve ; Lauren, Lorraine, Lorraine, Loren ; Marchat, Marchand, Marchant. Soulignons le cas de Sir Ralph, alias Ralph Johnson, Johnson, ou encore Jonestone... bref, il est impossible de décider si on a affaire à un seul ou à plusieurs personnages. De même que nous avons du mal à distinguer les nombreux personnages chinois qui sont tous nommés Tchang. Le nom devient un prétexte pour enfreindre le principe de non-contradiction.

Robbe-Grillet procède à une véritable dérision du nom propre. Les désignateurs sont à peine capables d'assurer la présence, l'individualité et la stabilité de la caractérisation des personnages ; ils favorisent, au contraire, l'effacement, l'ambiguïté, le brouillage. Dans la

mesure où ils ne peuvent fonctionner que comme signes instables, ils constituent le premier niveau d'une identité personnelle problématique, en déconstruction et reconstruction.

## 4.2 L'euphorie du signe onomastique chez Butor

### 4.2.1 La manifestation phénoménologique du nom

Michel Butor fait en principe un usage assez ordinaire du nom propre dans le roman, proche de celui du roman réaliste, mais comme dans d'autres domaines de son œuvre, cette familiarité initiale n'est que le point de départ pour un mouvement de problématisation et complexification du sens. Grâce à la combinaison d'une série de procédés, l'onomastique romanesque butorienne recèle d'intéressantes réflexions sur la fonction identitaire du nom.

Notons tout d'abord l'efficacité du nom comme garant des effets de présence et d'individuation du personnage. Butor ne manifeste pas d'engouement particulier pour l'anonymat. Au contraire, ses protagonistes sont normalement identifiés par un prénom suivi d'un nom de famille, ce qui leur confère un degré de visibilité et de détermination en conformité avec les codes de vraisemblance réaliste. Louis Lécuyer, Angèle Vertigues, Jacques Revel, Léon Delmont, Pierre Vernier : la liste de noms propres est longue. Elle risque même d'être excessivement longue ; on peut dire que chez Butor l'absence fait place à un excès du nom propre. Les nombreux personnages de *Passage de Milan* ou *Degrés* ne subissent aucune distinction hiérarchique sur ce point : qu'ils soient au premier plan ou qu'ils soient plutôt effacés du récit, ils ont tous droit à un nom propre. De même, dans *L'Emploi du temps* et *La Modification*, les personnages jouant un rôle mineur ou tout à fait insignifiant dans le récit peuvent tout de même se faire désigner par un nom propre. C'est notamment le cas des collègues de Jacques Revel chez Matthews and Sons : Ardwick, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley. Il n'y a pas à proprement parler de subversion de la hiérarchie des personnages romanesques par la désignation, mais il y a bien un assouplissement de cette hiérarchie : la mention du nom n'est pas un privilège des seuls personnages principaux de l'histoire.

Cette tendance à nommer de façon ample et généralisée un grand nombre de personnages semble s'accorder avec la vocation du roman à valoriser l'existence et l'expérience individuelles, puisqu'elle permet de présenter les êtres romanesques dans leur singularité. Elle semble trahir en outre une certaine prétention à l'exhaustivité dans la description de l'univers romanesque, ce qui, dans cette mesure, placerait Butor dans le prolongement d'une tradition issue de Balzac et Zola. Le nom finit par avoir un double statut : dans le cas de protagonistes, il confère de la présence et de la consistance au personnage ; dans le cas des figurants, il produit un « effet de réel », tout en rejetant le personnage à la condition de simple élément du décor. On se demande pourtant si cette passion et cette abondance du signe onomastique ne fait pas partie plutôt d'une problématisation du nom propre — et des désignateurs en général — en tant qu'élément de détermination identitaire.

Cela concerne, parmi d'autres questions, les circonstances dans lesquelles le nom propre

se révèle. Il est vrai que chez Butor les protagonistes de l'action ne sont jamais dépourvus de nom propre, pourtant l'occurrence de leur nom ne coïncide pas toujours avec leur entrée en scène dans le roman. C'est le cas des narrateurs intradiégétiques de *L'Emploi du temps*, *La Modification* et *Degrés* : ils ne se présentent pas formellement au début du récit ; leur nom n'émerge que par l'intermédiaire de dialogues avec d'autres personnages ; et tant que ce n'est pas le cas, ces narrateurs-personnages demeurent provisoirement des locuteurs anonymes. On apprend le nom de Jacques Revel lors de son premier jour de travail chez Matthews and Sons (ET 21), celui de Léon Delmont lorsqu'il se fait appeler au téléphone par sa femme (M 62), et ceux des trois narrateurs de *Degrés*, Pierre Vernier, Pierre Eller et Henri Jouret, à travers les énonciations mutuelles de leurs noms. Après tout, c'est principalement par la voix d'autrui que nous entendons prononcer notre propre nom.

Ce décalage dans l'occurrence du nom affecte aussi des personnages secondaires. Dans *L'emploi du temps*, Jacques Revel, à peine arrivé à Bleston, fait la connaissance d'un homme qui l'invite à boire, à manger, à venir dans sa maison. Au cours de leur conversation, cet homme lui parle de son passé, de ses origines, de son travail, lui fait même des confidences d'amour. Et pourtant, au moment où ils se quittent, Revel fait remarquer ceci : « Il ne m'avait pas dit son nom [...]. » (ET 38) Les renseignements forment une chaîne de descriptions en coréférence sur le personnage, mais aucun nom ne vient pour l'instant les rassembler sous une appellation formelle. Certes, nous, lecteurs, connaissons ce nom, puisqu'il s'agit là d'un récit rétrospectif ; mais Revel, lui, ce n'est que beaucoup plus tard, et grâce au hasard, qu'il apprendra que cet homme s'appelle Horace Buck.

Inversement, dans *La Modification*, les noms d'Henriette et de Cécile apparaissent dans le texte de façon tout à fait spontanée, sans aucune description ou explication préalable, comme si nous savions déjà de qui le texte parle. En effet, du point de vue de la conscience du narrateur, ces deux noms dispensent les présentations, alors que le lecteur ignore encore les rôles exacts que ces deux femmes jouent dans sa vie. Leurs noms sont de pures étiquettes encore vides de signifié ; ils instaurent l'existence et l'individuation des deux personnages dans l'univers fictionnel, mais ne permettent pas de les identifier effectivement, puisqu'il manque les descriptions qui leur devraient être rattachées. Il faut que le récit avance plusieurs pages pour que nous disposions des renseignements nécessaires à l'identification. Le nom se manifeste comme la première pièce d'un puzzle.

À plus forte raison, la mention du nom des figurants du roman devient inséparable de la mise en scène de son contexte d'énonciation : c'est ce qui détermine et justifie l'occurrence du signe onomastique, indépendamment de l'importance du rôle du personnage dans le récit. À l'incipit de *Degrés*, l'appel de classe de Pierre Vernier est l'acte qui justifie l'évocation de tant de noms d'élèves — Abel, Armelli, Baron, Daval, de Joigny, de Loups, Estier, Fage Jean-Claude, Fage Henri... (D 09) — même si plusieurs d'entre eux ne seront pas abordés dans le récit. Dans *La Modification*, les associations mentales de Léon justifient l'évocation du nom de figurants tels que Maynard, Alexandre Marnal, Molandon, Jean Durieu, M<sup>lle</sup> Capdenac, M<sup>lle</sup> Lambert, M<sup>lle</sup> Perrin. Dans *L'Emploi du temps*, l'ecclésiastique qui fait à Revel une leçon sur le Vitrail du Meurtrier, en jouant ainsi un rôle décisif dans le roman,

reste à jamais anonyme, alors qu'une scène banale, se déroulant dans un café, nous fait apprendre par hasard le prénom d'un personnage tout à fait insignifiant :

- « Non, nous ne servons pas de déjeuner, monsieur, je suis désolé.  
 — Vous n'avez rien à manger ?  
 — Je peux demander à ma femme de vous préparer un sandwich au jambon ; cela ferait-il l'affaire ?  
 — Rien d'autre ?  
 — Non monsieur. Wendy, un sandwich au jambon pour ce jeune homme.  
 (ET 41)

En somme, ce sont là des personnages dont le rôle s'avère être nul dans le roman, mais auxquels le narrateur peut nous conduire pour un bref instant, en faisant prononcer leurs noms.

D'après ces exemples, il nous semble que Butor envisage le nom en tant qu'un événement ou phénomène. Le nom cesse d'être un trait essentiel de la personne, que le romancier serait censé donner d'office pour désigner le sujet de l'action, et devient un attribut comme un autre, dont l'occurrence dépendra d'un contexte de manifestation phénoménologique à la conscience du narrateur. Le signe onomastique devient un phénomène de la parole, lié à un acte d'énonciation, prononcé dès que le contexte dialogique des interlocuteurs l'exige, indépendamment de la présence, de la description et de l'identification effective des personnages nommés<sup>34</sup>. L'énonciation du nom n'est pas directement liée à l'instauration d'un effet de présence du personnage, il est un signe qui se manifeste ou manque de se manifester en fonction des échanges du discours. Ce qui peut occasionner des méprises. Dans *L'Emploi du temps* c'est bien par un lapsus que Jacques Revel trahit la véritable identité de George William Burton, l'auteur du *Meurtre de Bleston*. Dans *Passage de Milan*, la mention du nom donne lieu à un certain nombre d'oublis. Henri Delétang se trompe sur le nom de son amie : « Emmènerai Angèle à la station, mais non, Clara » (PM 202). Bénédicte oublie à plusieurs reprises le nom des autres invités de la soirée : « Du diable si je me souviens de son nom » (PM 166) ; « J'ai oublié son nom ; Gustave le saura » (PM 169-170). Et ce personnage anonyme, curieusement appelé le « prince allemand » ou le « prince chose » (PM 240), part de chez les Vertigues avec « le souvenir d'une soirée délicieuse chez une jeune fille dont il serait incapable de se rappeler le nom » (PM 240).

Enfin, la passion du nom chez Butor devient aussi passion de nommer. Si le narrateur ne connaît pas le nom de tel ou tel personnage, il l'inventera. À partir du chapitre V de *La Modification* (M 125) Léon Delmont s'amuse à donner des noms aux autres voyageurs qui occupent son compartiment. Un couple de jeunes mariés devient Pierre et Agnès. Une femme et son petit garçon, M<sup>me</sup> Polliat et André. Un type italien sera successivement nommé Amilcare, Nerone, Traiano, Augusto, et enfin Lorenzo Brignole (M 151) ou Signor

<sup>34</sup>C'est là un aspect du nom propre auquel nous nous confrontons couramment dans nos expériences quotidiennes, car il nous arrive à tous de parler avec des inconnus dont nous ignorons le nom, ou bien d'entendre parfois nos proches prononcer le nom de personnes que nous ne connaissons pas.

Lorenzo (M 138), même si son vrai nom, on le découvre au contrôle de frontière, est tout autre : Ettore Carli (M 159). Dans *L'Emploi du temps*, Jacques Revel surnomme ses amis d'après des noms inspirés de la mythologie : lui-même sera Thésée, Ann Bailey devient Ariane, Rose devient Phèdre et Lucien Blaise, Piritooüs. George Burton, lui, se donne des pseudonymes : J. C. Hamilton, Barnaby Rich et Caroline Bay. Dans *Degrés*, le jeu d'Alain Mouron consiste à chercher des anagrammes de son propre nom : Omar Launino, Arnol Mainou, Minou Alanor, Marion Oula (D 274).

La manifestation du nom est ici acte de baptême ou de métamorphose du nom, et peut s'interpréter donc comme une mise en abyme de la création du personnage romanesque (M 126). L'attribution d'un nom symbolise un acte de naissance qui dote le personnage d'une identité propre ; la quête d'un nom nouveau symbolise la quête d'une nouvelle identité ; mais le changement de nom fonctionne aussi, dans le cas des pseudonymes, comme moyen de dissimulation identitaire : le nouveau nom est un masque. Justement ces identités mobilisées ici sont elles-mêmes désacralisées : devenu jeu, le nom perd tout possible aspect grave, essentialiste, pour se montrer comme phénomène sémantique. En d'autres termes, il s'exhibe dans son rapport problématique au référent et au sens. À travers la passion de nommer, Butor nous invite à une passion du nom par lui-même, passion du nom comme signe.

#### 4.2.2 Sens, motivation et perspective structurale

Aucun rapport intrinsèque ne rattache une personne à un nom. D'où la question : pourquoi tel nom plutôt qu'un autre ? Pourquoi ne pas le changer ? Le nom manifeste sa dimension arbitraire en tant que signe, son rapport conventionnel de référentialité. Ce sont là des questions qui se trouvent sous-jacentes aux derniers exemples que nous venons d'exposer. Un nom reconnu officiellement n'en vaut pas plus qu'un nom inventé. Finalement, le signe onomastique oscille entre un trop et un trop peu. D'une part, il est par définition un signe polysémique, et ce par le fait même de désigner ou de référer, puisque plusieurs individus différents peuvent porter le même nom. D'autre part, il s'avère être un signe insuffisant, puisque dans certaines circonstances nous ressentons le besoin de le dépasser pour exprimer notre identité ou notre perception de l'identité d'autrui.

On le voit, ces interrogations sur le rapport de référentialité du nom sont indissociables de la question du sémantisme du signe onomastique. La multiplication des noms de personnage chez Butor permet de les considérer, dans leur ensemble, en tant que système d'oppositions de signes<sup>35</sup>. Sous cet angle, le nom enveloppe toujours, au-delà de sa fonction appellative, un degré minimal de sémantisme.

Selon Lévi-Strauss les noms ne sont pas totalement arbitraires, mais possèdent au moins une valeur sémantique liée à la fonction classificatrice<sup>36</sup>. Dans leurs rapports différentiels

<sup>35</sup>Cf. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.* ; voir aussi Yves Reuter, *La Question du personnage*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>36</sup>Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *op. cit.*, p. 82.

vis-à-vis d'autres noms, ils configurent des systèmes de classement, relatifs au sexe, à la génération, au clan, à la classe sociale ou à la nationalité ; ils permettent de situer dans un contexte social, ils signifient l'appartenance à un groupe. La nature conventionnelle du signe implique donc une motivation relative, et l'usage des noms ne peut se concevoir en dehors d'un jeu de redondances et variations, ou de similitudes et différences. Ainsi, la pléthore de noms permet de traiter l'ononastique dans une perspective structurale.

Butor est très attentif à l'échelle collective d'appréhension du personnage. En ce qui concerne le nom, il semble s'intéresser surtout aux systèmes de classement de famille et de nationalité. Mais si — comme l'affirme Y. Baudelle — l'ambition du roman réaliste est normalement d'intégrer cet ancrage social du nom de façon à le rendre idéalement invisible, Butor semble au contraire mettre l'accent sur l'opacité du code qui régit le nom en contexte social. Il faut que les signes onomastiques soient visibles, que leurs relations mutuelles se détachent, et que leur sémantisme soit exhibé. D'où la multiplication des redondances et dédoublements du nom propre, mais aussi des contrastes et écarts différentiels. Autour des personnages se tissent des réseaux onomastiques.

D'une part, le nom de famille établit une variation de perspective sur le personnage, considéré tantôt comme individu, tantôt comme membre d'un groupe ; c'est-à-dire que le nom pose à la fois l'individuation et l'appartenance collective du personnage. On en arrive ainsi à des formules d'appellation de famille, courantes dans *Passage de Milan* — les Mogne, les Vertigues, les de Vere, les Ralon, les Petitpaté, les Levallois — dans *L'Emploi du temps* — les Bailey, les Burton, les Jenkins — dans *Degrés* — les Bailly, les Jouret, les Mouron, les Hutter. D'autre part, on le voit, le nom comme signe de rapports de parenté entraîne chez Butor inévitablement un brouillage de la population romanesque. Dans *L'Emploi du temps* : Ann Bailey et Rose Bailey, mais aussi John Matthews le jeune et John Matthews le père, qui se reflètent comme dans un jeu de miroir. Dans *Passage de Milan*, le dédoublement du patronyme sera parallèle au dédoublement des prénoms, pour donner lieu à des jeux combinatoires : Henri Delétang, Henri Tonnet, et Henri, le gendre des Mogne ; Henriette Leduc et Henriette Brigadier ; Léon Vertigues, Léon Wlucky, Léon Levallois. Dans ce jeu, le prénom peut se convertir en patronyme : Gérard Mogne, Gérard Ducric, mais Maurice Gérard. En outre le jeu de différences et répétitions s'installe au cœur même de la famille, supposée se caractériser par l'identité de nom : chez les Ralon, s'introduit le nom de Louis Lécuyer ; chez les Mogne, celui de Marie Mérédat ; et Henriette Leduc ne partage pas le même patronyme de son oncle Samuel Léonard.

Dans *Degrés*, ce jeu sera porté à outrance. Les noms et les prénoms se multiplient et se recombinent de façon vertigineuse, si bien que par moments ce n'est qu'au prix d'un important effort de reconstitution que l'on distingue individuellement les personnages. Butor frôle la dérision et la parodie du nom réaliste. Ainsi, au dédoublement du patronyme à l'intérieur d'une famille répond le dédoublement du prénom d'une famille à l'autre, certains noms jouant tantôt le rôle de prénom tantôt celui de patronyme, ce qui peut conduire à des multiples agencements combinatoires et même à de longues chaînes continues : René Hubert, Bernard Hubert, Hubert Jourdan, Claude Jourdan, Claude Jouret, Henri Jouret,

Gérard Jouret, Gérard Hutter, Henri Hutter, Henri Mouron, Alain Mouron, etc. Il est facile de se perdre dans cette avalanche de noms : « Vous avez pris le métro tous les quatre ; Henri Hutter est monté au second étage, son père au premier, Gérard Hutter a tourné à gauche dans la cour, toi à droite pour parler à Gérard Jouret, à Jean-Louis Hutter, à Claude Jourdan et leurs camarades. » (D 181) Il est facile aussi de perdre la patience, comme en témoigne le personnage de M<sup>me</sup> Bailly : « Ce n'est pas à toi que je parle, petit imbécile, c'est à ton père. [...] Mon pauvre René, je me demande vraiment ce qui nous est passé par la tête le jour où nous avons donné à cet enfant le même prénom qu'à toi, cela devient de plus en plus malcommode. » (D 194)

À la fin, c'est la fonction même du nom comme signe d'appartenance familiale qui se trouve perturbée. Car les rapports de parenté ne coïncident pas avec l'exacte identité de nom : c'est le cas des liens avunculaires entre Pierre Eller, Pierre Vernier et Henri Jouret, ou bien entre René Bailly, Alain Mouron et Michel Daval. C'est que le patronyme, comme son étymologie l'indique, c'est le nom du père ; Pierre Eller est le fils d'Anne Eller, née Vernier ; Michel Daval, celui de Germaine Daval, nom de jeune fille Mouron ; les modalités de transmission du nom en disent long sur la société. Inversement certains personnages ont beau partager le même patronyme, ils ne possèdent pas de liens de parenté connus. Jean-Claude Fage et Henri Fage ne sont ni frères ni cousins germains ; ils se sont d'ailleurs connus en classe. Par ailleurs, il est aussi question dans le récit d'un autre élève appelé Philippe Fage, ainsi que d'un M. Fage dentiste, dont nous ne savons pas grand-chose.

Butor multiplie enfin des noms qui se font écho par paronymie ou ressemblance : Daval, Duval, Devalot ; Martin, du Marnet, Dumarnet ; Moret, Laret ; Jourdan, Jouret ; Mouron, Moureux, etc. Par ce foisonnement des séries combinatoires, le romancier attire l'attention sur l'homologie entre la transmission du nom et l'organisation familiale d'une société, mais aussi sur l'impossibilité d'une structuration close sur les deux plans, celui du nom et celui des liens de parenté. Le nom est un signe d'appartenance, certes, mais sous l'apparente unité de ce signe se cachent en fait liens d'appartenance multiples, hétérogènes, ouvertes. Butor nous montre des êtres, mais aussi des groupes, ni tout à fait clos ni tout à fait ouverts : l'identité personnelle se construit dans une tension de rapports de distinction et d'assimilation à autrui. *Degrés* semble illustrer de façon littérale l'affirmation de Barthes selon laquelle « le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre »<sup>37</sup>.

Nous retrouvons cette même configuration dans le traitement du nom comme signe d'appartenance nationale. Dans les constellations formées par l'onomastique butorienne coexistent des noms dont la consonance renvoie à différentes origines ethniques et linguistiques, française, anglaise, italienne, allemande, espagnole, arabe, africaine : Levallois, Burton, Hutter, Bonnini, Tavera, Ahmed, Tangala. Ce ne sont pas forcément des noms empruntés au réel hors-texte ; il importe que leurs caractéristiques phonétiques ou morphologiques fonctionnent en tant que signe identitaire. Comme le passager de *La Modification*

---

<sup>37</sup>Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 197.

dont nous savons seulement que le nom se termine par le suffixe « -etti », ce qui est pourtant déjà suffisant pour présumer sa nationalité. La connotation d'« italienneté » intervient au niveau de la seule particule sub-lexicale<sup>38</sup>, et les tentatives de deviner le nom devront se soumettre à cette contrainte : Beretti, Peretti, Ceretti, Fasetti, Masetti, Canetti, Panetti.

On note cependant chez Butor une tendance à l'hétérogénéité dans l'agencement des signes onomastiques. Si Maurice Gérard, James Jenkins ou Ettore Carli sont des combinaisons plutôt homogènes pour ce qui est du marquage national du nom, de nombreux autres personnages auront des noms composites, qui signalent en fait une double appartenance : Léon Wlucky, Cécile Darcella, Antoine Bonnini, Francis Hutter, Maurice Tangala, Robert Spencer, etc. D'autres personnages peuvent encore posséder des noms plutôt indéterminés quant à l'idée d'appartenance collective. C'est d'ailleurs le cas des héros de *L'Emploi du temps* et de *La Modification*. Que dire de Jacques Revel ? Un prénom français certes, mais un nom qui peut se trouver des deux côtés de la Manche. Idem pour Léon Delmont, dont le patronyme assemble un préfixe italien ou espagnol à un mot français. Donc, certains noms et prénoms traversent les frontières, ils signalent mal une quelconque appartenance nationale, de ce point de vue ils sont marqués plutôt par l'ambivalence : Paul, Rose, Horace, Martin, Gabriel, Bruno. Parfois, les noms sont traduits et se répondent d'une langue à l'autre : ainsi dans *Degrés* des camarades de classe Bernard de Loup et Frédéric Wolf. En tout cas, un nom, même s'il conserve sa forme, peut toujours subir des transformations phonétiques importantes, qui modifient complètement sa nature : dans *L'Emploi du temps*, Jacques, avec un J prononcé à l'anglaise (ET 175), se rapprochera de Jack, qui n'est pas son équivalent anglais, mais un hypocoristique pour John — autant dire Jeannot<sup>39</sup>. Le changement de langue et de prononciation entraîne ainsi une redéfinition de l'identité du personnage. À la fin l'agencement des noms chez Butor crée une population romanesque caractérisée sinon par le métissage, du moins par un vaste brassage ethnoculturel.

Enfin ne concluons pas cette étape sans faire noter qu'un nom, c'est aussi un signifiant connoté de valeurs positives ou négatives. Certains patronymes fonctionnent comme signes de prestige : Delmont possède la particule aristocratique mais dans une forme renouvelée, c'est à la fois un titre de noblesse et une attestation de réussite du parvenu. D'autres noms au contraire rabaisent socialement le personnage en raison du comique de leur consonance phonétique. En trahissant la condition d'une petite-bourgeoisie qui n'est en fin de compte que la parodie de la grande société, ils confèrent au roman un registre pour ainsi dire burlesque. Dans *Passage de Milan*, Angèle Vertigues dira de l'une de ses invitées un peu ce que, chez Proust, Swann disait des Verdurin : « C'était Henriette — Brigadier, quel nom — qui en avait fait une tête [...] » (PM 242). Mais après tout Vertigues n'est pas non plus si glorieux, en tout cas ne vaut pas plus que les noms de ses amis et voisins : Petitpaté, Ralon, Grumeaux, Lécuyer, Poulet. Et pour conclure on retiendra la rancune d'Henri Delétang

<sup>38</sup>Cf. Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *op. cit.*, p. 88.

<sup>39</sup>L'équivalent de Jacques en anglais est Jacob ou James. Cela veut dire que James Jenkins est un double onomastique de Jacques Revel. De plus, le nom Jenkins est à l'origine un diminutif pour... John, ce qui renforce l'association onomastique des deux personnages.

contre son propre père : « Jamais je ne lui pardonnerai la gale qu'il m'a léguée avec son nom. » (PM 202)

### 4.2.3 Intertexte et remotivation

La motivation sociale du nom nous amène à la question de la remotivation du nom dans son usage romanesque. Car bien évidemment, l'onomastique butorienne est chargée du sémantisme spécifique à la littérature, où les noms des personnages ne sont pas distribués au hasard, mais gardent un lien de motivation avec leur rôle. On retrouve les questions « qui s'appelle comment ? » et « pourquoi ? » Le nom pose ou suggère le sens du personnage, que ce soit par dénotation, connotation ou intertexte<sup>40</sup>.

Chez Michel Butor, l'intertexte de l'onomastique est plutôt discret en comparaison d'autres niveaux d'intertexte présents dans son œuvre<sup>41</sup>. Il est pourtant possible de signaler quelques occurrences, dont certaines sont d'ailleurs explicitement mentionnées dans le texte. Si Léon Delmont s'amuse à trouver des noms pour ses compagnons de voyage, ces noms ne seront pas choisis au hasard, mais dans le répertoire mythico-religieux inscrit dans l'architecture de Rome. Ainsi des jeunes mariés, baptisés Pierre et Agnès : « quant au jeune couple, non, pas d'allusions littéraires, simplement Pierre et, voyons, Cécile est exclu, mais Agnès conviendrait très bien, Sant'Agnese in Agone, l'église de Borromini sur la piazza Navona. » (M 125) Ou bien le couple plus âgé, qui monte dans le train à la fin du voyage, et qui sera associé à un intertexte plus ancien, lié au paganisme et à l'Ancien Testament : « Un vieil homme avec une longue barbe blanche comme Zacharie entre, suivi d'une vieille femme avec un nez un peu crochu comme la sibylle persique. » (M 192)

Dans *Degrés*, quelques personnages seront mis en rapport avec des noms qui composent le paysage culturel français et européen. Ainsi de cet élève qui s'appelle Gilbert Zola, auquel répondent des mentions à l'œuvre de Zola ainsi que l'existence d'une rue Émile-Zola. Ensuite, Robert Spencer, dans un roman ayant pour thème la généalogie, n'est pas sans évoquer le philosophe britannique Herbert Spencer, figure de proue de l'évolutionnisme au XIX<sup>e</sup> siècle et qui a beaucoup influencé Henri Bergson. Enfin, n'oublions pas Micheline Pavin, l'amie de Pierre Vernier, avec qui il part en Grèce et en Italie, allusion aux guides Michelin.

Les liens d'intertextualité culturelle ne sont pas exclusifs chez Butor d'un travail de remotivation sémantique du nom propre. Les connotations s'appuient sur divers types de procédés : jeux phonétiques et anagrammes, étymologie et polysémie du signe, transposition d'une langue à l'autre, etc.

C'est peut-être devenu un lieu commun que de noter le symbolisme phonétique contenu dans le nom Revel : révéler, réveiller, rêver... Autant de mots qui peuvent synthétiser le sens des événements vécus par le héros de *L'Emploi du temps*. Toutefois d'autres connota-

<sup>40</sup>Voir Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *op. cit.*

<sup>41</sup>Par exemple, les allusions aux arts plastiques ainsi que les citations littéraires, qui témoignent chez Butor d'une richesse encyclopédique extraordinaire.

tions onomastiques s'avèrent être plus hermétiques. Le lien anagrammatique entre Butor et Burton fait de cet personnage écrivain et de son œuvre une mise en abyme du rôle de Butor en tant que romancier. Autre exemple : M<sup>me</sup> Grosvenor. Ce nom aristocratique, originaire du français « gros veneur », annonce la mentalité traditionaliste et xénophobe du personnage<sup>42</sup>. Et comme le montre M. Calle-Gruber, à propos du personnage d'Horace Buck, le mot anglais *buck*, qui désigne « le mâle du cerf, du lapin ou du lièvre », veut dire aussi aux États-Unis « dollar » et en argot « jeune noir » ou « jeune indien ». De plus, le verbe *to buck* signifie « résister, se rebiffer », et l'expression « *to pass the buck* », équivaut à « mettre l'affaire sur le dos de quelqu'un ». Sous cet angle le nom de ce personnage renferme à lui seul sa condition de Noir discriminé, d'ouvrier immigré exploité, ainsi que son destin d'étranger bouc émissaire des problèmes sociaux<sup>43</sup>.

Il y a davantage : il y a « verre » et « nier » dans Vernier ; il y a « L » et « R », « elle erre », dans Eller ; il y a « jour » dans Jouret. Le vertige et la chute fatale sont présagés dans le nom d'Angèle Vertigues. Le pouvoir prémonitoire du tableau de Martin de Vere est contenu dans son nom — de « verre », transparence, de « verum », vérité. Le nom Mogne évoque une bande de moineaux voltigeant tout à travers l'immeuble, renforçant par là le symbole de l'oiseau dans *Passage de Milan*. Ce qui nous intéresse, répétons-le, c'est moins l'interprétation connotée du nom que le fait que le nom se prête à des réinterprétations connotées. Peut-on espérer que le nom de personnage reste indemne dans sa forme, imperméable au sens, dénué de tout rapport de motivation, lorsque le romancier en question s'appelle Michel Butor, dont le nom lui-même est un carrefour de connexions sémantiques<sup>44</sup> ?

Nous achèverons ces analyses en insistant sur la libération du signe onomastique en tant que signe, au-delà de son rôle de désignateur. Comme l'affirme M. Erman, les noms ne sont pas de simples étiquettes, ils désignent, classent, décrivent<sup>45</sup>. Chez Butor, le traitement poétique et littéraire du nom propre revendique de façon radicale sa spécificité, dans la mesure où il rend visible les rapports sémantiques qui le traversent, à savoir, les possibles liens de motivation avec les personnages de fiction, mais aussi les réseaux d'associations qui se tissent, renvoyant à d'autres signes, d'autres signifiants, d'autres signifiés. En d'autres termes, le nom s'assume en tant qu'objet de poésie. Parallèlement, s'il est vrai que nommer, c'est faire accéder à l'existence, tout en posant le sens de cette existence, il faut ajouter que le traitement butorien du nom se constitue aussi en réflexion sur son rôle identitaire, c'est-à-dire en tant qu'élément de construction d'une identité, d'un moi, et même plus

<sup>42</sup>Mais il annonce aussi, par un intertexte restreint, le thème mythique du Grand Veneur qui sera exploité dans l'œuvre suivante, *La Modification*. Cf. Marie Miguet, « Michel ou Butor ? », in : *Semen. Texte, lecture, interprétation* 9 (1994).

<sup>43</sup>Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup>Michel : nom d'archange ; Butor : nom d'oiseau. Sur les rapports affectifs, symboliques et poétiques de Michel Butor avec son propre nom, cf. Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris : Minuit, 1974 ; on consultera également Aymeric Glacet, « Écrire au nom de l'insulte : Butor et autres noms d'oiseaux », in : *Universo Butor*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Márcia Arbex, *op. cit.*, p. 78-91 ; ainsi que Marie Miguet, « Michel ou Butor ? », *op. cit.*

<sup>45</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 46.

abstraitemment d'une conception de la personne. Par le biais même de son foisonnement sémantique, le nom cesse d'être le signe d'une identité figée, pour participer, au contraire, à l'élaboration de nouvelles identités. Identités plurielles, par la multiplication des noms et des sens des noms ; identités dynamiques, évoluant au gré des déplacements ; identités instantanées, dont les sens sont des phénomènes dans le moment ; identités hétérogènes, car notre « moi » comporte toujours une part d'autrui. Le nom butorien est un signe de déconstruction et reconstruction.

### 4.3 La figuration butorienne du personnage : vers un traitement phénoménologique

À ces désignateurs problématiques feront écho des prédicats attributifs eux aussi problématiques, c'est-à-dire, des modalités de figuration du personnage qui empêchent d'en dégager une conception stable de la personne.

Par figuration, ou caractérisation, nous nous référons ici aux procédés de sélection et agencement d'attributs ou propriétés qui suscitent la formation d'une certaine représentation ou image empirique du personnage. De fait, un personnage est appréhendé par les données disséminées au long du texte à son sujet<sup>46</sup>, que ce soit de manière directe — descriptions, portraits, biographèmes — ou indirecte — par le biais de ses discours, actions et réactions, gestes, rapports avec d'autres personnages, données métonymiques, etc. Or, certaines de ces données renvoient inéluctablement à des catégories d'attributs qui permettent au lecteur de former une image saisissable du personnage — par exemple, son statut civil, son apparence physique, son profil psychologique et moral, ou son univers culturel, vêtements, avoirs, lieux, etc. Ces attributs confèrent, en fonction de leur choix, de leur combinaison, de leur traitement, un certain niveau d'épaisseur, d'intelligibilité et de singularité à l'image que le lecteur peut se faire du personnage ; ils constituent les données pour ainsi dire visibles ou vérifiables de son identité<sup>47</sup>.

Contrairement à ce que peut faire croire une vulgate du Nouveau Roman, les personnages néo-romanesques ne sont pas dépourvus d'attributs figuratifs. Comme le rappelle V. Jouve, le texte romanesque enveloppe toujours une illusion référentielle minimale, même dans les œuvres de la modernité, ce qui a un impact sur l'élaboration du personnage de roman en tant qu'effet-personne, en tant qu'illusion d'une personne empirique<sup>48</sup>. Les ques-

<sup>46</sup>Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.* ; voir aussi Gilles Philippe, *Le Roman. Des théories aux analyses, op. cit.*

<sup>47</sup>Selon V. Jouve, si lire, c'est convertir le texte en représentations ou former des images qui transcendent le mot, l'étude du personnage doit passer par les éléments qui lui permettent de se concrétiser pour le lecteur dans l'acte de lecture. L'identité du personnage est le produit d'une coopération entre le texte et le sujet lisant. En ce sens, Jouve rappelle que l'univers romanesque n'étant pas autonome, le personnage ne peut se passer d'emprunter certaines propriétés au monde de référence du lecteur. Le texte construit le personnage notamment à travers la notation d'attributs essentiels et accidentels. Voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 27-29.

<sup>48</sup>Sur ce point nous renvoyons encore une fois à V. Jouve. La description d'un personnage ne peut jamais reprendre exhaustivement tous les attributs physiques et psychologiques d'un être de chair et d'os, mais

tions qui se posent alors consistent à savoir quels sont les types d'attributs figuratifs retenus comme pertinents pour la caractérisation du personnage et comment ils sont décrits ; avec quelle étendue, quelle précision et quelle cohérence ces attributs sont représentés ; comment ils sont assemblés dans la figuration des personnages, qu'ils soient considérés individuellement ou dans leur ensemble. Et dès lors, comment le traitement particulier de ces attributs problématise la détermination du sens ou de l'identité personnelle du personnage. C'est ce que nous essaierons d'analyser. Nous parcourons ici fondamentalement trois types d'attribution du personnage : civile, morphologique et métonymique.

##### 4.3.1 La dynamique des traits figuratifs dans *Passage de Milan*

Chez Butor, les attributs figuratifs du personnage semblent recevoir un traitement similaire à celui du nom propre. À première vue ses personnages possèdent tous un nombre important de propriétés, selon un modèle réaliste de caractérisation du personnage de roman : un âge, une profession, une situation de famille, une origine, un statut social, une adresse, une pièce d'identité. Cependant, à y regarder de près, on s'aperçoit que ces informations sont moins étendues, régulières et stables qu'on ne le croyait au départ.

C'est que les personnages se manifestent dans le texte dans une perspective phénoménologique. Cela implique que ses propriétés ne sont pas organisées en fonction d'un quelconque modèle identitaire qui déterminerait au préalable les critères pertinents pour la production d'une image sensible du personnage. Ces propriétés sont notées plutôt en situation et par fragments, au fur et à mesure qu'elles émergent dans les rapports d'interaction des personnages, qu'elles affectent la conscience de l'observateur ou qu'elles s'expriment dans les dialogues. La pertinence et la notation de telle ou telle propriété n'est pas fondée sur un sens totalisateur, mais évolue en fonction des contextes et des événements du roman, si bien qu'à chaque moment certains éléments ressortent au détriment d'autres, et qu'un changement des données peut toujours entraîner la perception ou la manifestation d'un nouvel aspect jusque-là inaperçu.

Nous nous appuyerons ici sur des extraits de *Passage de Milan*, roman mis sous l'influence du montage cinématographique. C'est en contexte, au cours des événements, des pensées et des paroles prononcés par d'autres personnages, que nous avons accès par exemple au portrait de Frédéric Mogne :

Si Frédéric Mogne a pris l'ascenseur ce n'est pas pour gagner du temps ; qu'en ferait-il ? Il arrive que son cœur le gêne ; il évite les escaliers. Lent pour chercher sa clé, lent pour ouvrir.

[...] le lendemain il faut retourner à la banque où l'on dit de lui que c'est un homme de quarante ans qui en paraît soixante, alors qu'en réalité il en a cinquante-cinq, où son métier ne l'intéresse nullement, où il est sans espoir du moindre avancement qui reculerait cette échéance de cinq ans, après laquelle il n'aura plus que la moitié de son salaire, et qui sait si les enfants seront tirés

---

elle ne peut pas non plus se passer d'emprunter un minimum aux caractéristiques des personnes réelles. Cf. *ibid.*, p. 28. Pour insolites qu'ils soient, les personnages de la modernité ne font pas exception à cette règle.

d'affaire d'ici là ? Où il a gardé une certaine virulence dont il se sert comme bouclier, et qui contraste avec les traits usés de son visage, et ces cheveux déjà clairsemés, déjà gris. Chez lui, il abandonne ce rôle comme un vêtement trop raide, et c'est un homme traînant dès le seuil d'en bas, un vieillard déjà routinier qui regarde automatiquement dans la loge des concierges s'il y a du courrier pour lui, alors qu'il n'attend rien, car il n'écrit pas, et qu'il sait bien que tout aurait déjà été monté par un des membres de sa smala.

Il accroche son manteau, jette sa canne dans un cylindre de carton à bord de cuivre, et le son qu'elle produit est un signe que tous reconnaissent à l'étage, car la « maison » est pleine, mais personne n'est là pour l'accueillir, et l'on entend seulement une voix de jeune fille crier : « Maman, papa est rentré, papa est rentré. » Et lui, sans rencontrer personne encore, va jusqu'à sa chambre, allume, s'assied sur le lit, dénoue les cordons de ses chaussures. (PM 11-13)

Ses attributs — l'état de sa santé, son travail, son âge, son aspect physique, sa situation familiale, ses gestes et manières, son rapport aux objets dans son monde domestique — sont présentés à partir d'un point de vue restreint et en situation narrative, à travers ce que nous pouvons dégager d'un événement précis, mais aussi à travers une focalisation qui semble épouser ses pensées au moment où elles naissent dans l'esprit. Ce tableau se complète encore par les perceptions et paroles d'un autre personnage — sa fille. Au fil des pages, d'autres situations nous apportent peu à peu davantage de renseignements sur Frédéric Mogne : père tendre et attentif, fils dévoué, fumeur de pipe, beau-père poli. Mais la liste n'est pas longue : puisque nous ne savons rien d'autre que ce que les situations et les consciences focalisées éclairent, finalement il se produit un portrait dynamique mais aussi partiel et parcellaire, d'un personnage indéterminé et un peu disparate dans ses traits figuratifs. Aucun sens totalisant ne se dégage de ces descriptions.

Le portrait phénoménologique est ainsi par excellence un portrait situé, à focalisation restreinte. Si jamais la narration n'est focalisée sur aucun personnage en particulier, le lecteur est invité à combler ce vide, à faire semblant d'être lui-même un être de fiction et à assumer le rôle d'observateur intradiégétique. Dans l'exemple qui suit, cela se fait grâce à un appel adressé directement au lecteur — un « vous » qui annonce *La Modification*. Il s'agit de la description du dîner chez les Mogne ; le tour de table commence par le jeune Félix :

*Mettez-vous à la porte, vous aurez la fenêtre fermée devant vous, avec ses rideaux qui l'encadrent, et, tranchant sur les reflets des vitres, les cheveux noirs de Félix qui ne sait quelle sœur regarder. Son veston est un peu étriqué. Il n'a pas de cadet à qui le passer, il faut qu'il l'use jusqu'à ce qu'il ne soit plus bon qu'à donner aux religieuses pour les pauvres. [...] Il ne se rase que deux fois par semaine, et s'il oublie, bien malin qui s'en aperçoit. [...] (PM 53-54, nous soulignons)*

Cela se poursuit avec Henri, le « gendre-beau-frère », Julie, la maîtresse de céans, et Paul, le doyen de la famille :

La main d'Henri près du couteau de son beau-frère, fine et blanche, inhabile et soignée, son nez trop mince, maladif, se dessinant insolemment sur le rideau, ses

lunettes qu'on voit à peine, sa gluante chevelure gominée, immonde, impardonnable, sur laquelle se détache le noble profil monastique de Julie Mogne, avec trois rides et un teint de cire, des lèvres qui n'ont plus de couleur, le menton légèrement en avant, [...] les doigts rougis, aux ongles ras, demeurés le long du plat en terre, d'où le vieux maladroit, Paul Mogne essaie d'extraire une nourriture qui ne le tente pas. *Vous ne voyez pas son visage*, seulement ses épaules qui se tournent dans le veston matelassé [...] ce qui lui reste de cheveux disposé en fer à cheval autour d'un dôme de peau tendue, et ses bras courts, tremblant un peu, comme les pattes d'un insecte retourné. (PM 54, nous soulignons)

Et l'extrait se termine par les autres enfants, ainsi que la grand-mère Marie Mérédat. Le narrateur insiste toujours sur la position d'observation qu'il assigne au lecteur :

*Tout près de vous*, Gérard, dont la chaise ne tient que sur deux pieds, dont la tête se penche en arrière, et dont les bras tendus font mine de repousser le bord de la table, alors qu'il le serre entre ses doigts pour ne pas tomber. Vincent qui lui fait face, un peu moins grand, le cou cendré, car il se rase tous les jours trop vite, sourcils épais, et le regard très noir comme toujours préoccupé, puis le collier rond de perles de verre, autour de la tige de Jeanne aux grands iris, qui accentue l'aspect gris de son père examinant avec ennui la part que s'adjuge à la pauvre Marie Mérédat, menue dans son coin mais très droite, et pour finir, *à portée de nos mains*, la nuque de Viola, que découvrent ses boucles soyeuses, et le buisson de Martine semblable à l'enfance de l'automne, tombant en masse comme un casque. (PM 54-55, c'est toujours nous qui soulignons)

Mais la description des personnages dans *Passage de Milan* se fait le plus souvent à partir de la focalisation du point de vue d'un autre personnage observateur. Celui-ci ne porte qu'un regard bref et limité, il ne pourra donner lieu qu'à des descriptions succinctes, fragmentaires et incomplètes. Le portrait se fait instantané. Paul Mogne est décrit tel que le voit son fils Frédéric : « Paul Mogne est un petit vieux chauve et rougeâtre, assis dans son grand fauteuil, les pieds couverts d'un plaid mité. » (PM 17) Voici Viola d'après son père : « Elle a de beaux cheveux, se dit Frédéric en les caressant au passage. » (PM 36) Henriette Ledu vue par son oncle Samuel Léonard : « La nièce, assise à l'autre bout, toute droite, mince, un peu sombre, avec de superbes cheveux noirs nattés en couronne, et un collier de perles dans le décolleté de sa robe de soie blanche. » (PM 37) C'est Marie Mérédat qui nous renseigne sur Henri, l'époux de sa petite-fille : « Décidément, ce jeune polytechnicien est un mufle. [...] Il a de la délicatesse, mais on ne change pas le milieu d'où l'on sort. » (PM 51) Et c'est Bénédicte qui nous parle d'Angèle Vertigues : « Elle plaît, c'est certain ; ses vingt ans l'ont améliorée. Ce n'est plus du tout le petit bout de fille d'antan. Et sa robe lui va, pas tout à fait toute blanche, très légèrement jaune, mais à la lumière électrique elle paraît blanche, comme le carré du type au-dessus. » (PM 169)

Les descriptions peuvent se multiplier, plusieurs instantanés d'un même personnage se superposent. Louis Lécuyer est perçu successivement par Gérard Mogne : « Alors [...] c'est pour aller chez les curés que tu t'es mis en dimanche comme ça ? » (PM 14) Ensuite, par sa tante Virginie Ralon : « Je suis sûre que tu vas faire des conquêtes. Allons, viens tout

de même ici que je t'arrange un peu ce nœud. » (PM 32) Et enfin, par son cousin Alexis Ralon :

Son veston croisé, relativement propre, plissé aux boutons, ballonné aux poches, était légèrement taché par l'eau qui dégouttait de ses cheveux si récalcitrants que deux petites mèches malgré cette douche pointaient encore à l'arrière de sa tête.

« Alors, Louis, c'est pour aller chez les Vertigues que tu t'es mis sur ton trente et un ? » (PM 32).

De son côté, Angèle Vertigues nous donne ses impressions à propos de quelques-uns de ses invités, notamment de ses possibles prétendants. De son point de vue, elle nous fournit des renseignements sur plusieurs autres personnages. « Henri Delétang par exemple, taille rêvée ; du charme ; fils d'un collègue de papa. » (PM 241) « L'autre, Gérard, si beau, si sain, avec pourtant comme des vagues d'inquiétude qui pesaient dans ses yeux, ah, quand il dansait, ce n'était pas les complexes variations de son frère, mais une porte ouverte un clair jour de juillet. » (PM 243) « Maxime pour finir, qui avait su lui sourire avec tant de reconnaissance quand elle était allée vers lui comme au secours d'un presque aveugle ; ami d'enfance ; elle pourrait le rendre moins nerveux, moins distrait. Il était à peine plus grand qu'elle, et il savait se redresser parfois, avec une fierté tranquille. » (PM 243)

Le personnage n'existe que dans sa manifestation en tant que phénomène à une subjectivité, et non dans une prétendue essence figée objective. Son identité est ainsi soumise à la polyphonie des points de vue et discours qui portent sur lui. Même si cela repose sur les on-dit, les spéculations ou les préjugés des observateurs. Le portrait de Samuel Léonard est constitué des commentaires et allusions — parfois méchants et discriminatoires — de ses voisins :

Rentre dans la maison Samuel Léonard, l'imposant monsieur du troisième, célibataire, collectionneur, retour d'orient...

Commérages :

« Deux domestiques pour lui seul.

— Vous oubliez sa nièce.

— N'importe, comment des gens peuvent-ils se payer ça de nos jours ?

— Elle est si effacée.

— Surtout qu'il a l'air de vivre sur ses rentes.

— Mène grand train.

— Apprécie les voluptés occidentales.

— Il s'y connaît ?

— Ce n'est pas moi qui puis vous renseigner.

— Assez bien camouflé, n'est-ce pas ?

— Ils sont habiles.

— Ce n'est pas que je sois le moins du monde antisémite... (PM 30)

Butor met en œuvre dans *Passage de Milan* un mode de figuration du personnage qu'il n'abandonnera plus pour la suite de son œuvre romanesque. Que ce soit dans *L'Emploi du temps*, *La Modification* ou *Degrés*, les personnages ne sont pas caractérisés d'un seul

coup, mais leur portrait se forme progressivement à partir des observateurs qui orientent le point de vue narratif, donc au moyen de fragments de descriptions émanant des situations, des dialogues, des discours variés. Les attributs mis en évidence ne cessent de changer en fonction des situations et expériences vécues. C'est comme si l'image de chaque personnage nous était donnée en puzzle.

#### 4.3.2 Figuration et signification dans *L'Emploi du temps*

L'incomplétude est un corollaire inévitable de l'adoption d'un point de vue qui se déclare comme manifestement situé, restreint. La figuration des personnages butoriens est traversée de trous, qui sont pourtant d'autant plus frappants qu'ils portent sur des aspects qu'on croirait importants au point de mériter un plus ample développement. L'omission de certains attributs du personnage butorien est elle-même signalée dans texte. Il y a une déception de la figuration du personnage chez Butor.

Jacques Revel, le héros de *L'Emploi du temps*, fait un séjour à Bleston dans le but d'effectuer un stage dans une société de commerce. Dès lors, le lecteur serait en mesure de s'attendre à ce qu'il fournisse davantage de renseignements sur son activité professionnelle. Il n'en sera rien. Il nous donne juste quelques informations élémentaires sur son travail : employé chez Matthews and Sons, 62 White Street, fonction administrative, s'occupe de la correspondance avec la France, payé 35 livres par mois, à quoi s'ajoutent quelques descriptions de son bureau et de ses collègues. À part cela, aucun mot sur ses attributs professionnels, sa formation, la nature exacte de son métier, le type d'affaires qu'il doit traiter, ses difficultés, ses ambitions, etc. Pas plus qu'il ne donne d'explications sur son passé ou sur son avenir professionnel : on ignore où il a fait ses études, comment il a décroché un stage en Angleterre, quels sont ses projets pour l'avenir. En outre, Revel ne fait que de brèves et vagues mentions sur sa vie de bureau, sur la routine de la semaine de travail ou sur trois ou quatre anecdotes, concernant d'ailleurs moins son travail proprement dit que la vie de ses collègues : « le nouveau costume d'Ardwick », « la bronchite de Greystone », « le deuil de Slade à la mort de son père », « une mémorable colère du vieux Matthews » (ET 46). Même dans ses conversations avec James Jenkins il n'est jamais question de travail. En réalité, une fois terminé le chapitre premier, « L'entrée », la vie professionnelle de Revel disparaît presque entièrement du récit.

Évidemment, cela nous en dit long sur la représentation de l'univers du travail chez Butor et dans le roman en général<sup>49</sup>. Il n'empêche que, pour ce qui est de la figuration du personnage, ces omissions ne constituent pas moins une déception du portrait de Jacques Revel. C'est que la vie professionnelle ne constitue pas, a priori, un aspect important de la figuration du personnage ; elle n'émerge que dans le mesure où les situations, les perceptions, les dialogues créent les conditions pour qu'elle puisse faire surface dans le

---

<sup>49</sup>M. Zéraffa souligne que, de manière générale le romanesque occidental élude la question du travail, l'action de travailler et la valeur du travail. Cf. Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris : PUF, 1971, p. 93 ; sur ce thème, voir également Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris : PUF, 1990.

discours. La conscience du narrateur, orientée au début du roman vers son nouveau travail, se déplace par la suite vers d'autres sujets : la découverte d'une nouvelle ville, d'une nouvelle culture, de nouvelles relations d'amitié. Lorsque Revel commence à écrire, cinq mois plus tard, son activité professionnelle ne constitue plus un aspect important de sa vie.

Nous pourrions convoquer d'autres exemples. Les sœurs Ann et Rose Bailey, objets d'amour du narrateur, sont pourtant caractérisées quant à leur aspect physique de façon assez expéditive. La première description que Revel fait d'Ann se limite à quelques traits sommaires :

[...] parmi toutes ces femmes de Bleston, toutes ces vendeuses ou serveuses anonymes, elle m'était apparue différente, plus réelle.

Je ne l'ai pas examinée ce jour-là ; je n'ai remarqué ni ses yeux couleur de héron, ni ses très longs cheveux noués presque roux, et pourtant, à notre rencontre suivante, je n'ai pas hésité un instant à la reconnaître.

Je m'en souviens, déjà ses mains m'avaient semblé soyeuses, déjà les mouvements de ses doigts entre les couvertures bleues ou jaunes des divers plans de Bleston m'avaient retenu, déjà le son de sa voix légèrement claironnante m'avait surpris. (ET 49)

Comme le souligne M. Erman, il s'agit d'un traitement phénoménologique qui ne donne pas vraiment à voir l'image détaillée du personnage, mais plutôt à le percevoir, en invitant le lecteur à se placer dans la même situation et perspective que le narrateur. Ce qui compte, ce n'est pas tant la figuration des attributs du personnage, mais l'enregistrement des impressions sensibles dans la conscience du narrateur. Il importe donc de donner juste les éléments qui se détachent et qui frappent l'esprit de Jacques Revel. Un deuxième portrait d'Ann Bailey, placé entre parenthèses, insistera plutôt sur ses habits que sur ses traits physiques et physiologiques : « [...] Ann Bailey (ses yeux couleur de héron, ses cheveux blonds presque roux relevés sur la nuque, noués en chignon, un chandail rose qui lui allait fort mal, une jupe de drap vert billard, ses vieux souliers sans talons au cuir fendillé à l'endroit du petit orteil, ses souliers de jardinière) [...] » (ET 76). Et deux pages plus loin, c'est toujours sa chevelure qui attire l'attention : « Ann, en face de moi, encadrée dans le chambranle de la porte, les derniers effluves du soleil tamisé faisant fleurir dans la moitié de sa chevelure blonde toute la rousseur qui n'y est qu'en germe en plein jour [...] » (ET 78). Encore une fois ce qui compte, ce n'est pas le personnage en lui-même, mais l'aspect sous lequel il apparaît, dans une situation précise.

Parallèlement, ce traitement aboutit à une déception du sens : nous avons un type de figuration qui décrit le personnage tout en rendant explicites les lacunes de la description. Le personnage se trouve pris dans une tension entre détermination et indétermination. Ce sera au lecteur de les combler afin de compléter une image saisissable de la jeune femme. Ce qui est rendu sensible, c'est le fait que l'attribution figurative du personnage enveloppe toujours l'adoption d'un point de vue partial et partiel d'observation. Les attributs notés apparaissent explicitement comme le résultat d'une sélection, d'un certain parti pris, d'une vue conventionnelle de la personne. Enfin, cette déception du sens perturbe la redondance ou la solidarité sémiotique qui existe dans le roman traditionnel entre la notation

des attributs du personnage et la participation du personnage dans le développement de l'intrigue.

Cela nous amène à l'irrégularité de l'attribution figurative chez Butor. Les catégories d'attributs considérés comme pertinents pour la figuration peuvent varier sensiblement d'un personnage à l'autre. Ainsi, la description du logement participe par métonymie au portrait de personnages comme Jacques Revel, Horace Buck et James Jenkins, alors que ce ne sera pas le cas pour Lucien Blaise. Les attributs physiques, les gestes, les vêtements, semblent jouer un rôle plus important dans la figuration d'Horace Buck, vu sa condition d'immigré Noir, que dans celle par exemple de James Jenkins. Nous sommes renseignés de la situation familiale des sœurs Bailey, alors que nous ne savons pas ce qu'il en est de la famille de Revel, Lucien Blaise ou d'Horace Buck. La nationalité sera un attribut plus accentué dans le cas des personnages non anglais du roman.

D'autre part, cette irrégularité n'empêchera pas l'apparition de similitudes entre les divers attributs, ce qui confère à la figuration des êtres romanesques des allures d'agencement combinatoire. Certains personnages sont ainsi associés entre eux par analogies, en raison d'un ou deux points communs, produisant une sorte de jeu de miroirs. Les deux sœurs Bailey en constituent un exemple emblématique :

Ann et Rose ont sursauté d'un même mouvement, m'ont fixé de leurs yeux interrogateurs dont je ne distinguais plus les teintes (comme elles se ressemblaient ! assises, la différence de leurs tailles s'abolit ; debout, Ann est aussi grande que moi, tandis que le front de Rose arrive à la hauteur de mes narines), et presque d'une seule voix (celle d'Ann plus claironnante, celle de Rose plus veloutée), soudain se sont écriées :

« Vous connaissez l'auteur du *Meurtre de Bleston* ? »

Leurs quatre coudes sur la table, leurs quatre mains à la hauteur de leurs épaules s'épanouissaient comme des cyclamens. (ET 79)

Grâce au partage de propriétés communes, plusieurs autres personnages joueront pour Jacques Revel le rôle de double : James Jenkins, son collègue chez Matthews and Sons ; Horace Buck, avec qui il partage la condition d'étranger mal intégré ; Julien Blaise, français comme lui ; George Burton, qui à l'exemple de Revel exerce une activité d'écriture. D'autres rapprochements de personnages sont possibles : Lucien et James deviennent les rivaux de Jacques Revel ; Rose et George savent parler français.

Enfin, ce traitement phénoménologique aboutit à une figuration dynamique du personnage. Notons que Butor met volontiers l'accent non sur les attributs essentiels qui poseraient l'être du personnage, mais plutôt sur ses attributs accidentels, circonstanciels ou accessoires, qui signalent la façon dont il se manifeste. L'attribution métonymique acquiert en ce sens un statut privilégié, d'autant que l'univers romanesque butorien est caractérisé par une fabuleuse circulation d'objets et biens culturels. Ainsi, ses personnages sont fréquemment caractérisés par métonymie en fonction des objets qu'ils possèdent ou produisent. Par exemple, M<sup>me</sup> Jenkins et sa bague, Richard Tenn et sa Morris, George Burton et son roman policier. Nous avons signalé déjà comment Ann est parfois définie par le

narrateur en fonction de ses vêtements de mauvais goût. Et la figuration de Jacques Revel comprend aussi son logement, ses objets, ses loisirs, les œuvres d'art qu'il apprécie, les restaurants qu'il fréquente, etc.

C'est que Butor cherche à mettre en scène des personnages qui évoluent dans le temps. Les attributs figuratifs se transforment sans cesse, soit parce que le narrateur considère ses amis à chaque moment sous un jour nouveau, soit parce que les circonstances amènent une modification de la vie et donc des caractéristiques des personnages. Ces transformations peuvent affecter différents aspects de la figuration. Leurs connaissances et aptitudes : Jacques Revel apprend l'anglais, Rose Bailey fait des progrès en français. Leur vie matérielle : Revel change d'adresse. Leur vie sentimentale : Horace Buck enchaîne des aventures amoureuses ; Rose et Lucien, ainsi que Ann et James, forment de nouveaux couples au cours du roman. La physionomie même peut varier, comme sur la photo de présentation publicitaire de George et Harriett Burton :

Un jour, il y a de cela bien dix ans, dear [...], comme notre éditeur nous demandait des photographies [...], nous nous sommes amusés à nous déguiser tous les deux : lorgnon, col dur, papillon blanc, fine moustache pour moi, pour Barnaby.  
— Et pour moi, une coiffure impossible, talquée, quelques rides...  
— Méconnaissables ! (ET 212)

Plus tard, en revanche, nous retrouvons...

[...] sur l'édition nouvelle du roman de J. C. Hamilton, cette photographie pour laquelle George Burton a posé en tant que George Burton, où il est évidemment moins masqué, mais où il est encore masqué, d'un masque particulièrement trompeur puisqu'il ne se présente pas comme un masque, puisque l'on peut s'imaginer que l'on se trouve enfin devant l'homme lui-même mis à nu [...].  
(ET 364)

Butor s'efforce de démythifier l'idée d'une essence identitaire ultime, véritable, figée. Le portrait des personnages doivent varier du début à la fin du roman. Celui de James Jenkins notamment ne cesse de changer au fur et à mesure du récit : selon l'évolution de ses relations avec Revel, il sera présenté successivement comme un guide serviable, un ami dévoué qui l'aide à se socialiser, un personnage distant et mystérieux, un suspect de l'accident de Burton, un obstacle à l'amour d'Ann Bailey, et enfin — attribut que Revel curieusement ne mentionne qu'à la fin du récit — un raciste. Le personnage se présente dans ses multiples facettes et en évolution continue. La figuration dynamique place l'identité du personnage dans une tension entre permanence et changement.

Dresser un portrait pour les personnages butoriens s'avère être une tâche difficile. Il n'y a pas de critères préétablis de description, de détermination de l'identité du personnage, sa caractérisation est flottante. La caractérisation figurative est loin d'assurer un fort degré de détermination ; au contraire, on dirait que la figuration s'exprime de façon aléatoire. En réalité, cette irrégularité est ramenée à un traitement phénoménologique : pour chaque personnage ce qui est mis en lumière ce sont les éléments qui frappent la conscience du narrateur en fonction des situations vécues dans des rapports multiples d'intentionnalité, produisant à tout moment des sens nouveaux.

## 4.4 Dénégations de la figuration chez Robbe-Grillet

Si le personnage robbe-grillétien possède une faible densité d'attributs, il n'enveloppe pas moins des modalités de figuration somme toute complexes. Il ne s'agit pas forcément, pour le nouveau romancier, d'anéantir la totalité de l'image du personnage, mais de l'intégrer à ses démarches de perturbation et déception du sens. Les propriétés figuratives s'estompent, se brouillent, se contredisent, et, sans forcément disparaître, elles se font toujours contester leur rôle en tant que repère identitaire.

### 4.4.1 La dérision des attributs du personnage dans *Les Gommés*

Cette contestation est mise en avant chez Robbe-Grillet dès *Les Gommés*. Elle se manifeste entre autres dans l'attribution figurative du héros du roman, mais aussi à travers le thème de la reconnaissance du personnage. Wallas, « agent spécial », se caractérise par un effacement net des attributs figuratifs. Hormis son métier, nous ne disposons pas de renseignements précis sur son apparence physique, son statut civil, ses origines, etc., ce qui nous permettrait de reconstituer sa représentation empirique. Voici le premier portrait qui nous soit donné :

Wallas s'adosse au garde-fou, à l'entrée du pont. C'est un homme encore jeune, grand, tranquille, au visage régulier. Les vêtements qu'il porte et son apparence de flâneur sont, au passage, un vague sujet d'étonnement pour les derniers ouvriers qui se hâtent vers le port : en ce moment, à cet endroit, il ne paraît pas tout à fait normal de ne pas être en costume de travail, de ne pas rouler sur une bicyclette, de n'avoir pas l'air pressé ; on ne va pas se promener un mardi au petit jour, d'ailleurs on ne se promène pas dans ce quartier-là. Cette indépendance vis-à-vis du lieu et de l'heure a quelque chose d'un peu choquant. [...] Les têtes, l'une après l'autre, se tournent vers lui. Il rajuste son foulard et boutonne le col de son manteau. Une à une les têtes se détournent et disparaissent. [...] Il regarde machinalement sa montre et constate qu'elle ne s'est pas remise en marche ; [...]. (G 45)

Wallas est décrit en grande partie plutôt par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire, un ouvrier en route pour le port. Outre l'insistance sur son allure insolite, nous n'avons que des descriptions imprécises, qui contrarient d'ailleurs les attentes du roman policier. Jeune, mais quel âge a-t-il exactement ? Grand, mais quel taille fait-il au juste ? Visage régulier, mais correspondant à quel type de physionomie ? Aucun mot sur ses yeux, nez, bouche, cheveux, etc. En ce qui concerne ses vêtements, la description se limite à ceci : un manteau et un foulard, sans aucune autre spécification quant au modèle, le matériau, la couleur. Les vêtements ne comptent pas ici parmi les catégories d'objets méritant de Robbe-Grillet de longues et minutieuses descriptions. Au contraire, ils sont traités de la façon la plus expéditive possible. Le tableau se complète sur une douzaine de lignes à propos de la montre de Wallas. L'objet est-il un signe qui caractérise l'homme ? Nous y reviendrons.

Un élément fera pourtant contraste avec cette figuration imprécise : la mesure de la surface du front de Wallas. L'examen est effectué par son supérieur, Fabius :

Il extrait d'un tiroir de son bureau un instrument bizarre, qui tient à la fois du pied à coulisse et du rapporteur. Wallas s'approche et penche la tête en avant, pour permettre à Fabius de procéder sur son front aux mensurations d'usage. Cette formalité est de règle. Wallas le sait ; il a déjà pris lui-même ses mesures tant bien que mal avec un double-décimètre : il dépasse légèrement les cinquante centimètres carrés obligatoires.

— Cent quatorze... Quarante-trois.

Fabius prend un bout de papier pour effectuer l'opération.

— Voyons. Cent quatorze multiplié par quarante-trois. Trois fois quatre, douze ; trois fois un, trois, et un, quatre ; trois fois un, trois. Quatre fois quatre, seize ; quatre fois un quatre, et un cinq ; quatre fois un, quatre. Deux ; six et quatre, dix : zéro ; cinq et trois, huit, et un neuf ; quatre. Quatre mille neuf cent deux... Ça ne marche pas, mon garçon.

Fabius le considère avec tristesse en hochant la tête.

— Pourtant, Monsieur, proteste poliment Wallas, j'ai fait moi-même le calcul et...

— Quatre mille neuf cent deux. Quarante-neuf centimètres carrés de surface frontale ; il faut au moins cinquante, vous savez. (G 164-165).

Les valeurs approximatives avancées par Wallas ne suffisent pas ; cette mensuration doit se faire au millimètre près. En dépit de leur précision, ces données sont loin de constituer une véritable détermination figurative du personnage. C'est bien le contraire qui se passe, puisque les effets comiques — la manipulation d'outils extravagants, les calculs rapportés en détail, la légèreté de leurs réactions — confèrent à la scène un aspect nettement ironique. Cela nous place en pleine dérision de toute possible corrélation entre la constitution physique et la constitution intellectuelle et psychologique, ou, en d'autres termes, de tout schéma essentialiste de détermination, discrimination et catégorisation humaine fondé sur l'aspect physique. La scène s'inscrit visiblement dans une intertextualité historique de la Seconde Guerre qui en fait une parodie grinçante des discours et pratiques eugénistes à prétention scientifique adoptés par le nazisme. Elle n'en possède pas moins une intertextualité littéraire qui produit un effet de raillerie envers les échos chez Balzac des théories phrénologiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans *Les Gommès* un inspecteur de police est aux prises avec une énigme particulièrement redoutable, celle du Sphinx, il pense qu'il n'est pas assez intelligent pour la résoudre. Dès le début, il est obsédé par cette idée de son insuffisance. Il en vient à mesurer la surface de son propre front. La surface frontale était un caractère de la phrénologie considérée comme pertinent à l'époque de Balzac, celle que j'ai donnée au personnage est la surface de mon propre front : devant la glace j'ai mesuré la surface de mon front suivant les critères scientifiques admis et j'ai donné cette surface frontale trop faible comme la preuve, en somme, que Wallas n'était pas assez intelligent pour résoudre l'énigme.<sup>50</sup>

Robbe-Grillet n'en finit jamais avec le fantasme balzacien. Enfin, cette anecdote ne fait que renforcer la moquerie vis-à-vis de la prétendue scientificité de la phrénologie telle qu'elle était diffusée dans l'imaginaire romanesque du roman de type réaliste. Finalement, grâce

<sup>50</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 249-250.

à leur effet ironique, ces descriptions détaillées du front de Wallas ne font que prolonger le refus de l'attribution figurative du personnage. Ils vont de pair avec l'indétermination générale des attributs physiques.

La dérision de l'attribution figurative s'achève par la subversion de l'acte de reconnaissance, une des bases du roman policier. Comme le rappelle M. Zéraffa, le succès du roman policier — du moins, du roman policier à énigme — réside, parmi d'autres raisons, dans l'exploitation des ambiguïtés concernant l'identité. « Le criminel a tué ou tuera parce qu'il n'est pas identifié : il est libre. Et sa punition importe moins au lecteur que la découverte de son identité : tout rentre dans l'ordre. »<sup>51</sup> Dans cette mesure, l'intérêt du genre se trouve dans le dévoilement d'une identité qui se dérobe, ce en quoi la reconnaissance physique et physiologique joue sans doute un rôle capital. Dans *Les Gommages*, en revanche, la parodie du genre policier déstabilise l'identification basée sur des critères morphologiques. Les témoignages de divers personnages, loin de renvoyer au portrait de Garinati, donnent lieu à une série de brouillages, contradictions et quiproquos qui font passer Wallas de la condition d'enquêteur à celle de suspect. À la défaillance des traits figuratifs correspondent des actes d'identification saugrenus. D'abord, c'est l'ivrogne qui prend Wallas pour l'homme qui rôdait autour du pavillon de Dupont la veille :

L'ivrogne [...] écoute avec attention et répond aux questions avec complaisance : oui, il a rencontré Wallas, hier soir à la tombée de la nuit, en sortant de ce même café ; il l'a suivi, rattrapé et accompagné, malgré le peu d'amabilité de Wallas ; celui-ci portait un feutre clair légèrement trop grand et un imperméable étriqué, marqué sur l'épaule droite d'une petite déchirure en forme de L.  
« Hier soir, un homme en imperméable... » C'était donc celui-là le clochard ivre [...], et le malfaiteur lui-même ne serait autre que... Wallas ne peut s'empêcher de sourire devant l'absurdité de sa conclusion. Peut-on seulement affirmer que l'individu lui ressemble ? Il est difficile de se fier au jugement d'un pareil témoin.  
(G 122-123)

L'interrogatoire de l'ivrogne éveille les soupçons du patron du bistro ; le brouillage de l'identification physique de Wallas ne fait que s'accroître ; même la photo sur sa pièce d'identité est en manifeste contradiction avec l'apparence de son visage.

Il sort son portefeuille pour y prendre sa carte d'identité, dans l'intention de la fourrer sous les yeux de son logeur, mais il n'a fait qu'ébaucher son geste, qu'il se souvient de la photographie apposée sur la pièce officielle : celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une forte moustache brune apparente à quelque Turc d'opérette. (G 124-125)

Enfin, Wallas est confondu avec un certain André VS par les fonctionnaires du bureau de poste, dans une suite de témoignages disparates. M<sup>lle</sup> Dexter dira avec certitude : « l'homme qui se fait appeler André VS ressemble trait pour trait à Wallas. » (G 194) M<sup>lle</sup> Lebermann ajoute qu'il avait des lunettes dont un des verres était plus foncé que l'autre, ainsi qu'un imperméable avec une déchirure en forme de « L » à l'épaule droite. M<sup>me</sup> Jean, elle, ne se

<sup>51</sup>Michel Zéraffa, *Roman et société, op. cit.*, p. 150-151.

rappelle pas « avoir jamais vu ce visage — le visage de Wallas — avec ou sans lunettes » (G 196).

Finalement, la confusion à propos des traits physiques du protagoniste annonce le revirement fantastique du temps, s'accordant ainsi avec l'inversion de son rôle : Wallas finira par tuer Daniel Dupont. À la fin du roman, il mettra des lunettes dont effectivement un des verres est plus foncé que l'autre ; et sa photo d'identité se modifiera encore : « il s'approche de la table de toilette pour se voir dans la glace, et compare avec la photographie : le manque de sommeil, en vieillissant ses traits, a rétabli la ressemblance » (G 260). Tout acte de reconnaissance tourne à l'absurde et paradoxalement rejoint l'ordre. Sous cet angle, la figuration défaillante du personnage reste solidaire de la déstabilisation logique et chronologique du récit.

D'autre part, le brouillage de la reconnaissance marque le rejet de l'attribution figurative comme garant de l'identité du personnage. Les traits physiques s'estompent, se dédoublent, se modifient, en dérogeant sans cesse au principe logique de non-contradiction ; les chaînes de coréférence entre le nom et les listes d'attributs du personnage sont avortées ou déstabilisées<sup>52</sup> ; son identité flotte dans une permanente indécision, impossible de saisir le personnage dans son unité, unicité et individualité propres. Dans la suite de l'œuvre de Robbe-Grillet, cette dérision de l'attribution figurative — notamment de l'aspect morphologique du personnage — donne lieu à des effacements progressifs : Mathias est un protagoniste sensiblement plus effacé que son prédécesseur ; le soldat de *Dans le labyrinthe* l'est encore plus ; et ne parlons même pas du narrateur de *La Jalousie*. Quant à l'attribution figurative du personnage dans *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, elle renoue avec le ton parodique : les personnages se caractérisent dans ces œuvres par une combinatoire d'attributs stéréotypés, de purs signes, qui en font des figures plates, des êtres de papier, manifestés dans leur dimension sémiologique<sup>53</sup>.

#### 4.4.2 Le geste et la parole : le portrait féminin dans *La Jalousie*

La dérision de l'attribution morphologique du protagoniste, habituelle chez Robbe-Grillet, ne supprime pourtant pas l'importance de la représentation physique ou corporelle de certains personnages, notamment du personnage féminin.

L'incipit de *La Maison de rendez-vous* est là qui nous le rappelle : « La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. » (MRV 09) Mais dès *Les Gommages* les portraits féminins étaient déjà dotés d'une relative densité figurative, indépendamment du rôle tenu par les personnages dans le roman. La jeune vendeuse de la papeterie : c'est « une très jeune fille » qui « a un joli visage un peu boudeur et les

<sup>52</sup>Yves Reuter, *La Question du personnage*, op. cit., p. 60.

<sup>53</sup>Cela marque le passage du Nouveau Roman d'un moment existentialiste/phénoménologique à un moment sémiologique. Cf. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit. En ce qui concerne spécifiquement l'œuvre de Robbe-Grillet, R.-M. Allemand parle d'une évolution allant du « militantisme polémique » vers ce qu'il appelle le « formaludisme ». Cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit.

cheveux blonds », « sa coiffure relevée sur la nuque lui donne, de dos, l'air plus âgé » (G 65). Elle attire le regard de Wallas, qui contemple « ses yeux, ses lèvres charnues légèrement entrouvertes » et semble attiré par sa beauté : « non, ce n'est plus une enfant : ses hanches, sa démarche lente sont presque celles d'une femme » (G 66). Les portraits féminins se succèdent tout au long de l'œuvre robbe-grillétienne : la fillette sur le bateau du *Voyeur*, le corps martyrisé de la nouvelle « La chambre secrète », dans *Instantanées*, les longs tableaux de femmes en poses aguichantes dans *La Maison de rendez-vous*, les personnages prenant part aux scènes sado-érotiques de *Projet pour une révolution à New York*<sup>54</sup>. Le développement du thème érotique ainsi que la pratique de l'*ekphrasis*, si chers à Robbe-Grillet, sont inséparables de la figuration du corps de la femme. Le regard robbe-grillétien n'est pas seulement un regard posé sur les objets, il est aussi un regard posé sur les êtres humains, et plus précisément, un regard masculin posé sur le corps féminin.

La question se pose de savoir dans quelle mesure ce type de figuration finit par réduire le personnage féminin à la condition d'objet inanimé. Et par conséquent, dans quelle mesure elle constitue une ironie ou une banalisation de l'imagerie de la femme-objet dans la société moderne<sup>55</sup>. Nous essaierons d'aborder ces questions à travers la figuration du portrait de A... dans *La Jalousie*, effectué à travers une série de scènes, portraits et *ekphrasis*. Principale cible du regard obsessionnel de son mari, A... se caractérise par le découpage synecdotique des zones particulièrement prisées de son corps — notamment ses mains et cheveux — mais aussi, selon un mode de figuration métonymique plus général, par la description de ses gestes et de ses paroles — c'est-à-dire, sa façon de parler, de bouger le corps, de marcher, de se tenir, en un mot, son *hexis*<sup>56</sup> linguistique et corporelle.

Ainsi de sa façon de se porter en société : « A... est immobile, assise bien droite au fond de son fauteuil. Elle regarde vers la vallée, devant eux. Elle se tait. » (J 49) Sa politesse mondaine dans la conversation : « La voix de Franck continue de raconter les soucis de la journée sur sa propre plantation. A... semble y porter de l'intérêt. Elle l'encourage de temps à autre par quelques mots prouvant son attention. » (J 20). Ou encore ses manières à table :

A... tout à coup, se décide à quitter le mur nu et considère à tour de rôle les deux plats, sur sa droite et devant elle. Ayant saisi la cuillère appropriée, elle se sert, avec des gestes mesurés et précis : le plus petit des trois oiseaux, puis un peu de purée. Ensuite elle prend le plat qui est à sa droite et le dépose à sa gauche ; la grande cuillère est restée dedans.

Elle commence, dans son assiette, un méticuleux exercice de découpage. Malgré la petitesse de l'objet, comme s'il s'agissait d'une démonstration d'anatomie, elle décolle les membres, tronçonne le corps aux points d'articulation, détache

<sup>54</sup>Le corps de la femme est célébré aussi dans l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet, par exemple dans *Trans-Europ-Express* (1966), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le jeu avec le feu* (1974), *La Belle captive* (1983). Idem pour ses livres en collaboration avec le photographe David Hamilton.

<sup>55</sup>L'œuvre de Robbe-Grillet a fait souvent l'objet de critiques féministes. Pour un certain nombre d'entre elles ainsi que pour la réaction de l'écrivain, voir notamment Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit.

<sup>56</sup>Au sens sociologique du terme, c'est-à-dire une série de dispositions acquises du corps. Cf. Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine*, Paris : Seuil, 1998.

la chair du squelette avec la pointe de son couteau tout en maintenant les pièces avec sa fourchette, sans appuyer, sans jamais s'y reprendre à deux fois, sans même avoir l'air d'effectuer un travail difficile ou inhabituel. Ces oiseaux, il est vrai, reviennent souvent dans le menu.

Lorsqu'elle a terminé, elle relève la tête dans l'axe de la table et reste immobile de nouveau, pendant que le boy enlève les assiettes garnies de petits os brunâtres, puis les deux plats, dont l'un contient encore le troisième oiseau rôti, celui qui était destiné à Franck. (J 71-72)

Son aisance est encore plus frappante si comparée à la manière pénible dont Franck exécute la même tâche.

Il absorbe son potage avec rapidité. Bien qu'il ne se livre à aucun geste excessif, bien qu'il tienne sa cuillère de façon convenable et avale le liquide sans faire de bruit, il semble mettre en œuvre, pour cette modeste besogne, une énergie et un entrain démesurés. Il serait difficile de préciser où, exactement, il néglige quelque règle essentielle, sur quel point particulier il manque de discrétion.

Évitant tout défaut notable, son comportement, néanmoins, ne passe pas inaperçu. Et, par opposition, il oblige à constater que A..., au contraire, vient d'achever la même opération sans avoir l'air de bouger — mais sans attirer l'attention, non plus, par une immobilité anormale. (J 23-24)

Le narrateur est frappé aussi de l'aisance avec laquelle elle s'adresse aux domestiques : « On entend, venant par sa porte entrebâillée, la voix de A..., puis celle du cuisinier noir, volubile et chantante, puis de nouveau la voix nette, mesurée, qui donne des ordres pour le repas du soir. » (J 16) « [...] A... lui demande de déplacer la lampe qui est sur la table, dont la lumière trop crue — dit-elle — fait mal aux yeux. Le boy soulève l'anse de la lampe et va porter celle-ci à l'autre bout de la pièce, sur le meuble que A... lui indique de sa main gauche étendue. » (J 22) Malgré le risque de malentendus linguistiques entre colons et domestiques, « A... parvient pourtant sans aucun mal à s'en faire comprendre » (J 51). À chaque fois, ce qui est souligné ce sont les manières, la forme, et non exactement l'action elle-même. Son portrait ne pourrait pas s'achever sans la notation de gestes intimes, considérés comme signes de féminité — se peigner les cheveux par exemple.

Malgré l'apparente immobilité de la tête et des épaules, des vibrations saccadées agitent la masse noire de ses cheveux. De temps à autre elle redresse le buste et semble prendre du recul pour mieux juger de son ouvrage. D'un geste lent, elle rejette en arrière une mèche, plus courte, qui s'est détachée de cette coiffure trop mouvante, et la gêne. La main s'attarde à remettre en ordre les ondulations, où les doigts effilés se plient et se déplient, l'un après l'autre, avec rapidité quoique sans brusquerie, le mouvement se communiquant de l'un à l'autre d'une manière continue, comme s'ils étaient entraînés par le même mécanisme. (J 43-44)

Dans cet extrait, il est possible de voir à quel point la mise en scène du geste est parallèle au morcellement du corps. En effet, la figuration des attributs physiques de A... se limite à quelques éléments sommaires considérés de façon fragmentaire et éparpillée au long du texte, sans former une image unifiée très précise : robe claire, cou, bouche, lèvres,

yeux verts, chevelure noire. Les cheveux, à leur tour, se décomposent en d'autres parties encore : chignon, boucles, mèches. La main, idem : doigts, phalanges, ongles. Par surcroît, ce corps fragmenté est aussi un corps en mouvement : les mains exécutent des opérations, les yeux regardent ou reflètent une silhouette, les cheveux se déplacent lorsqu'elle tourne la tête. Un corps qui peut éventuellement se mettre en état de repos, mais qui est fondamentalement caractérisé par la capacité de bouger par lui-même. En fait, la description des traits physiques elle-même met en évidence le mouvement du corps (J 42).

Dans cette mesure, le personnage féminin se définit moins par son apparence physique que par sa façon d'être ou d'interagir dans son univers. C'est le geste, et non la morphologie, qui nous donne des éléments pour imaginer le personnage. La figuration de A... ne consiste pas à proprement parler en une image achevée, mais en une manière d'exister au monde, marquée par l'aisance, l'assurance et la discrétion en toute situation. La description de ses vêtements par exemple ne fournit pas un portrait statique de son image, mais un portrait dynamique de sa personnalité et de ses rapports avec l'environnement :

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. Mais A... s'est contenté de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds — en Afrique par exemple — et s'y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas le froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance. (J 10)

Ce traitement relève sans doute de l'approche d'observation phénoménologique qui caractérise la narration de *La Jalousie*<sup>57</sup>. Le point de vue restreint abolit la prétention à une vérité absolue du récit ou des représentations, en faisant du texte une collection de perceptions et impressions subjectives qui ne montrent que les diverses silhouettes des êtres observés. A... n'est jamais montrée en totalité, mais toujours sous un certain angle, qui comprend une face visible mais aussi de multiples faces cachées.

Le rejet du statisme des attributs morphologiques est lié à la figuration d'un corps qui se dérobe à l'appréhension du narrateur. Donner à voir le personnage à travers des traits statiques, ce serait l'envisager en tant qu'essence déterminée, dont on pourrait fixer un sens, une interprétation. Au contraire, le mouvement du corps, qui instaure le geste et fait du personnage un phénomène, lui confère une incertitude identitaire permanente. Le corps fragmenté et en mouvement devient insaisissable : « Le chignon de A... vu de si près, par derrière, semble d'une grande complication. Il est très difficile d'y suivre dans leurs emmêlements les différentes mèches : plusieurs solutions conviennent, par endroit, et ailleurs aucune. » (J 52)

De même, si la figuration du personnage est définie par le geste, cela aboutit nécessairement à une marge importante d'indétermination. Car finalement le narrateur sera incapable

<sup>57</sup>Pour M. Erman la description phénoménologique est un type de portrait en action : le regard descripteur et son objet ne peuvent être dissociés l'un de l'autre ; ce qui est représenté, c'est avant tout la manière d'exister et du personnage percevant et du personnage perçu. Cf. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman, op. cit.*, p. 64-65.

de déchiffrer l'intention et le sens qu'il reconnaît pourtant exister derrière le geste. Il ne lui restera que des conjectures ambiguës et des connotations sexuelles incitées par sa jalousie. « La mémoire parvient, d'ailleurs, à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres, quelques allées et venues de la cuillère entre l'assiette et la bouche, qui peuvent être considérés comme significatifs. » (J 24) Des gestes significatifs certes, mais que veulent-ils dire au juste ?

A... termine son verre d'eau gazeuse dorée, le repose vide sur la table et se remet à caresser du bout de ses six doigts les trois gros clous à la tête bombée qui garnissent chaque montant de son fauteuil.

Sur ses lèvres closes flotte un demi-sourire de sérénité, de rêve, ou d'absence. Comme il est immuable et d'une régularité trop accomplie, il peut aussi bien être faux, de pure commande, mondain, ou même imaginaire. (J 200).

Le comportement de la femme devient une énigme, le même geste pouvant s'interpréter de plusieurs façons différentes. L'identité personnelle n'apparaît que dans la tension d'un sens qui se manifeste tout en se dérochant.

A... est assise à la table, la petite table à écrire qui se trouve contre la cloison de droite, celle du couloir. Elle se penche en avant sur quelque travail minutieux et long : remaillage d'un bas très fin, polissage des ongles, dessin au crayon d'une taille réduite. Mais A... ne dessine jamais ; pour reprendre un maille filée, elle se serait placée plus près du jour ; si elle avait besoin d'une table pour se faire les ongles, elle n'aurait pas choisi cette table-là. (J 43)

Indétermination aussi dans sa façon de parler :

La fenêtre de la chambre — celle qui est la plus proche du couloir — s'ouvre à deux battants. Le buste de A... s'y tient encadré. Elle dit « Bonjour », du ton enjoué de quelqu'un qui a bien dormi et se réveille d'agréable humeur ; ou de quelqu'un, du moins, qui préfère ne pas montrer ses préoccupations — s'il en a — et arbore par principe, toujours le même sourire ; le même sourire où se lit, aussi bien, la dérision que la confiance, ou l'absence totale de sentiments. (J 42)

Ainsi, même dans un moment d'immobilisme encadré par le regard du narrateur, l'identité de A... ne cesse d'être une question posée à son observateur : « Seul le carré de la fenêtre fait une tache d'un violet plus clair, sur laquelle se découpe la silhouette noire de A... : la ligne des épaules et des bras, le contour de la chevelure. Il est impossible, sous cet éclairage, de savoir si sa tête se présente de face ou de dos. » (J 137) Car finalement, cet immobilisme n'est qu'apparent ou temporaire : un instant de pause, l'ébauche d'un geste, le mouvement capté par une photo, en fait l'immobilisme renferme toujours un mouvement sous-jacent. D'où les images qui se figent et s'animent successivement. « Au lieu de regarder le verre qu'elle s'apprête à poser, A..., dont la chaise est placée de biais par rapport à la table, se tourne dans la direction opposée pour sourire au photographe, comme afin de l'encourager à prendre ce cliché impromptu. » (J 132-133) L'arrêt du corps en plein mouvement, geste suspendu et imprévisible, entraîne l'indétermination du sens, donc de l'intention du

personnage. La figuration demeure ainsi inachevée, incertaine, ambiguë. Bien que son mari s'efforce de l'encadrer dans une image figée, de la représenter sous forme de tableau ou de cliché photographique, bref d'en dresser le portrait, l'image de A... lui échappe, son sens se dérobe, tout comme son nom se dissimule déjà.

En somme, le portrait féminin chez Robbe-Grillet prendra en compte sa dimension corporelle, mais il s'appuie moins sur la description totalisante des attributs morphologiques eux-mêmes que sur un mode de figuration métonymique, par le morcellement du corps ainsi que par la mise en scène du geste. Il ne manque pas non plus de subir une permanente déception du sens. Les gestes surtout rendent explicite l'existence du personnage comme construction de sens, néanmoins ces sens ne restent qu'à l'état d'une éternelle question posée au lecteur.

Finalement, nous avons affaire à une nouvelle stratégie d'indétermination des attributs du personnage. Car cette fois-ci, grâce à la présence du corps féminin, ce qui est mis en évidence, c'est la tension entre, d'une part, la tendance à saisir le personnage comme un objet inanimé, achevé et figé, et d'autre part une tendance à le montrer dans sa nature animée, dynamique, irréductible à toute appréhension stable. Cette tension qui parcourt le corps féminin est aussi celle qui parcourt l'identité même du personnage, toujours prise dans un cycle continu de déconstruction et reconstruction.

Dans le même temps, cette tension de la figuration du personnage constitue l'un des moteurs diégétique et psychologique du roman<sup>58</sup>. Les gestes incertains de A... nous présentent l'image d'une femme énigmatique et inconstante qui s'accorde avec l'état affectif du narrateur et l'intrigue qu'il suggère. C'est l'indétermination de l'identité et des gestes de A... qui alimente la jalousie de son mari, qui à la rigueur n'existe que dans le doute — le sentiment ne serait plus le même si les soupçons se confirmaient ou s'il avait une confiance absolue en sa femme. Sous cet angle, nous notons encore une fois une solidarité entre la figuration du personnage robbe-grillétien et la configuration du récit. C'est que le sens chez Robbe-Grillet est toujours mis sous tension.

### 4.4.3 L'attribution métonymique via l'objet

Un troisième aspect important de la figuration du personnage chez Robbe-Grillet est l'attribution métonymique par l'intervention des objets. Une telle approche a sans doute de quoi surprendre. Les objets robbe-grilléliens, nous l'avons vu, sont réputés traduire l'« être-là » d'un monde dépourvu de significations humaines. Néanmoins la question n'est pas aussi simple, puisque Robbe-Grillet n'instaure pas de coupure définitive entre le sujet et l'objet, mais les présente dans des rapports d'interdépendance phénoménologique. Finalement le traitement particulier que Robbe-Grillet accorde aux objets n'empêche pas qu'un certain nombre d'entre eux participent à la figuration des personnages. Comme le

---

<sup>58</sup>Cf. Julia Waters, « Un monde d'objets et de gestes : la représentation du corps féminin dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », in : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, hors-série n° 6, Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* et *La Jalousie* (sept. 2010), sous la dir. d'Yves Baudelle, p. 151–163.

souligne M. Erman, dans tout roman on trouve des objets qui caractérisent les personnages par contiguïté ou par leurs rapports d'interaction, fonctionnant comme des marques culturelles, sociales, physiques, axiologiques. Ainsi par exemple des vêtements, de la nourriture, des instruments de travail, des produits culturels, des objets personnels, des lieux, etc.<sup>59</sup> Or, en dépit d'une remise en question des procédés de représentation et de signification de l'objet, Robbe-Grillet donne à voir dans ses romans des objets qui ne sont pas si autonomes qu'on le croit, puisqu'ils circulent dans un univers humain. Il est aisé de constater que le personnage robbe-grillétien entretient avec nombre d'objets des rapports directs qui vont bien au-delà du seul regard : il travaille, possède, vend, achète, s'habille, mange, boit, lit, se déplace, collectionne, porte avec lui plusieurs sortes d'objet. Et s'il est vrai que ces objets sont vidés en tant que symboles, problématisés quant à leur contenu sémantique, il est pourtant indéniable que certains d'entre eux sont inséparables de la figuration du personnage — ou inversement la figuration de certains personnages est inséparable des objets avec qui il se rapporte.

B. Morrissette signalait déjà le rôle de l'objet dans la caractérisation affective et psychologique des protagonistes. Sans revenir sur ses analyses ni pousser si loin les nôtres, nous ajouterons tout simplement que l'objet chez Robbe-Grillet contribue à former une image saisissable du personnage, à nous en donner un portrait par métonymie. En d'autres termes, la dérision et l'évidement des traits morphologiques du personnage se fait aussi au profit de la mise en accent de ses rapports aux objets. C'est là un aspect qui semble complètement ignoré de la critique robbe-grillétienne, probablement parce qu'il relève d'un traitement tout à fait ordinaire de la figuration du personnage, alors que la critique robbe-grillétienne se concentre surtout sur ses exploits poétiques.

Ainsi, le portrait de Wallas ne serait pas complet sans inclure les gommages qu'il achète, son revolver, sa montre, sa pièce d'identité dont la photo ne lui ressemble pas. De même, celui de Daniel Dupont doit comprendre sa maison, ses meubles, les livres qu'il a écrits. Dans *Le Voyeur*, la figuration de Mathias passe moins par la description de ses attributs morphologiques — âge, taille, visage, cheveux, etc. — que par la notation d'un certain nombre d'objets : sa canadienne, sa valise, les montres qu'il vend, les bouts de ficelle qu'il collectionne, la bicyclette qu'il loue, ses cigarettes, ses bonbons, les cafés qu'il fréquente, les verres d'alcool qu'il boit. Dans *La Jalousie* le mari jaloux se caractérise par ses propriétés, l'exploitation coloniale, le champ de bananiers, la maison. Le tableau de A... doit compter aussi sa robe, son peigne, les couverts dont elle se sert à table, les verres d'apéritif, les meubles de sa chambre. Et quant à Franck, on ne peut s'empêcher d'associer son image à celle de sa voiture en panne. Même les personnages de *Dans le labyrinthe*, dépourvus d'attribution morphologique précise, ne manquent pas d'être caractérisés en fonction des objets qu'ils portent : le soldat errant avec sa capote militaire et son paquet, le gamin portant une pèlerine et un béret noirs, les femmes en tablier, l'invalides appuyé sur sa béquille.

---

<sup>59</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 66-69.

Ces objets ne donnent que rarement lieu à des descriptions minutieuses purement visuelles. Leur représentation passe plutôt par les rapports que les personnages peuvent entretenir avec eux. Soit, des rapports utilitaires : A... et son peigne ; productifs : Dupont et ses livres ; fétichisés : Mathias et ses ficelles ; de goût et de consommation : A... et Franck et les verres de cocktail, etc. Enfin, quel que soit le type de catégorisation employé, il s'agit de rapports humains. Si Robbe-Grillet désinvestit le fonctionnement symbolique des objets, ceux-ci n'entrent pas moins dans la construction du sens du personnage, dans la mesure où ils instaurent des rapports de composition, qui peuvent nous renseigner sur la manière de penser, de sentir et d'interagir des personnages. Ils délimitent la situation du personnage dans l'univers fictionnel et fonctionnent ainsi comme un trait distinctif. En d'autres termes, ils ne sont pas des objets purement autonomes et indifférents à la présence humaine, mais au contraire participent par métonymie à la composition de la figuration des êtres fictionnels. Ils sont dans cette mesure tout à fait ouverts à de possibles investissements interprétatifs de la part du lecteur désireux de saisir l'identité du personnage.

Étant ainsi posé que la figuration du personnage robbe-grillétien passe aussi par l'intervention sémantique de l'objet, la question se déplace. Elle consistera désormais à savoir de quelle manière cet objet, qui possède lui-même un statut sémantique problématique, participe à cette figuration. Ce que Robbe-Grillet semble éviter ici, comme partout ailleurs dans son œuvre, c'est que l'objet, en tant que signe de caractérisation du personnage, ait tendance à se figer dans une signification définie, stable et cohérente — et qu'il finisse par conférer au personnage une identité figée.

D'où l'indétermination ou l'incohérence fréquente des rapports entre les objets et le personnage, ce qui perturbe leur fonctionnement comme trait distinctif. Le revolver de Wallas, où il manque une balle, est utilisé au mauvais moment ; sa montre s'arrête et se remet en marche mystérieusement ; on ne connaîtra jamais la raison de son fétichisme pour les gommages. Wallas est-il un agent spécial ou un assassin ? Mathias, lui, parfois oublie complètement qu'il a des montres à vendre ; la chaîne de son vélo déraile à plusieurs reprises ; et l'ensemble des objets qu'il portait ne permet pas de conclure de façon décisive l'accomplissement d'un acte meurtrier. De même que dans *La Jalousie*, les objets investis de charges sémantiques multiples, contradictoires et parodiques suggèrent mais ne confirment pas les soupçons d'infidélité de A... Et les objets finissent par rendre ambiguë l'identité des personnages de *Dans le labyrinthe* : la capote militaire, tirant entre le vert et le kaki, le numéro matricule qui n'est pas le sien, ce paquet dont il ignore le contenu et dont il ne sait pas que faire, ne permettent pas de conclure pour quel camp lutte ce soldat, si c'est un combattant ou un espion. D'autre part, diverses femmes portent un tablier, sans se distinguer clairement entre elles, et l'homme boiteux à la béquille s'avère être en fait un faux invalide.

Ce n'est donc pas tant que, chez Robbe-Grillet, nous ayons affaire uniquement à des objets absolument autonomes — plusieurs d'entre eux n'existent au contraire qu'insérés dans des relations humaines —, seulement, ces relations et l'attribution figurative du personnage qu'elles instaurent induisent au brouillage du sens. L'objet, constitué de traits estompés,

ambigus ou dédoublés, déteint sur le personnage, et ne fait que perturber la détermination de son identité. L'identité du personnage est encore une fois mise sous tension ; l'objet fonde moins un rapport symbolique définitif qu'il ne suggère des réseaux multiples de composition et signification ; l'identité du personnage se trouve dès lors en déconstruction et reconstruction.

## Chapitre 5

# « Toute conscience est conscience de quelque chose »

La faible densité et cohérence figuratives confèrent au personnage néo-romanesque une existence plutôt « abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique »<sup>1</sup>. Cela témoigne effectivement de l'intérêt du Nouveau Roman pour les expériences narratives visant à axer le récit sur le déroulement des flux de conscience du personnage. Les nouveaux romanciers se situent dans cette mesure dans la continuité de l'esthétique avant-gardiste du XX<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins cela ne veut pas dire refus du figuratif au profit de l'analyse psychologique. Premièrement parce que, d'après ce que nous avons examiné à propos du traitement du nom et des attributs du personnage chez Butor et chez Robbe-Grillet, l'argument simplificateur selon lequel le Nouveau Roman refuse l'image mimétique de type empirique est loin d'être justifié. Il s'agit moins de gommer la figuration du personnage que de problématiser son sens, sa détermination, afin de produire des représentations, et donc des conceptions de la personne ou de l'identité personnelle, en incessante déconstruction et reconstruction. Mais aussi, deuxièmement, parce que le Nouveau Roman procède aussi à une déconstruction et reconstruction du traitement de la vie intérieure. Chez Butor et Robbe-Grillet, la plongée dans l'intériorité du personnage n'est pas sans porter atteinte à la constitution d'un moi unitaire, consistant et cohérent. Elle est également une problématisation du sens du personnage, cette fois-ci dans son aspect intérieur. Ainsi, l'intériorité psychologique et l'extériorité morphologique ne constituent pas deux approches exclusives du personnage, mais deux aspects d'un même problème concernant le sens de l'identité personnelle via la représentation du personnage.

Dès la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le roman ne cesse d'avancer dans la quête d'un langage capable de traduire la subjectivité. En fait, le processus historique d'autonomisation du champ littéraire témoigne d'un intérêt de plus en plus grand pour les rapports entre pensée et langage. Il est possible de distinguer trois grandes périodes dans cette évolution<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>C'est la perception qu'a V. Jouve des personnages chez Nathalie Sarraute. Voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 53.

<sup>2</sup>Pour davantage de détails sur le bref panorama historique qui suit, cf. Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit.,

La première s'étend de 1850 à 1920 : l'étude du psychisme prend la forme d'un travail impressionniste, par lequel le discours doit rendre compte du phénomène en tant qu'il apparaît à la conscience. Flaubert cherche par exemple à élaborer un langage qui prenne en charge les perceptions sensorielles dans leur imprécision face à la subjectivité. Cette période entraîne une première dissociation entre le phénomène subjectif et le support référentiel objectif, ainsi qu'un premier niveau d'introspection du personnage romanesque. Entre 1920 et 1940, ce repli s'accroît, le roman se donnant pour tâche de transcrire le discours intérieur du sujet. C'est à ce moment-là que le monologue intérieur effectivement s'élabore, de différentes façons, selon qu'il tente de traduire un flux discursif ininterrompu — le cas de Proust — ou les hésitations de la pensée — le style oralisé de Céline. C'est aussi un moment marqué par les romanciers anglo-saxons, James Joyce et Virginia Woolf, mais également par les germaniques, Thomas Mann, Robert Musil, Arthur Schnitzler. Le discours intérieur est perçu comme étant par excellence l'objet linguistique de la littérature, puisque la fiction romanesque est la seule capable de le représenter. Réciproquement, « le domaine des fonctions psychologiques est le seul auquel l'écrivain estime avoir authentiquement accès, le seul qu'il puisse valablement observer, le seul qui à ses yeux fasse véritablement référence »<sup>3</sup>. Par ailleurs, on considère que le discours intérieur s'apparente au discours littéraire dans la mesure où il est non un discours adressé, mais un texte spontané, qui échappe à l'usage strictement communicationnel du langage.

L'impact de ce processus sur la catégorie de personnage est significatif. Au XX<sup>e</sup> siècle, le personnage de roman est caractérisé autant, sinon davantage, par ses paroles et pensées que par ses descriptions figuratives, physiques, morales, biographiques, etc.<sup>4</sup> « L'homme étant subjectif dans son essence, les formes du roman doivent dériver d'un principe de subjectivité : le roman va obéir à cette loi anti-balzacienne de Proust à Kafka. »<sup>5</sup> On aboutit à la construction d'un « moi » fictionnel, à la représentation de la dimension psychologique de l'identité personnelle, qui se manifeste donc à l'exemple d'un « moi » psychologique réel hors-texte, en fonction de sa structuration par le langage, par le discours, par un récit<sup>6</sup>. La prose romanesque apparaît elle-même comme une représentation de l'esprit humain.

Les années qui s'ensuivent à la Seconde Guerre inaugurent un troisième volet de cette histoire, marqué par le souci phénoménologique. Tout en prolongeant le travail sur la mise en récit du discours intérieur, cette nouvelle étape se distingue pourtant de la précédente par la quête non d'une intériorité repliée sur elle-même, mais projetée vers l'extérieur. D'autre part, elle se distingue aussi de la première étape, impressionniste, par le fait de déplacer l'accent du phénomène vers la conscience : il ne s'agit pas de rendre compte du phénomène en tant qu'il peut apparaître à une conscience, mais de mettre en scène une

---

notamment le chapitre 2, « La langue littéraire, le phénomène, la pensée ».

<sup>3</sup>Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 72.

<sup>5</sup>Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, op. cit., p. 19.

<sup>6</sup>Cf. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.

conscience en tant qu'elle peut être conscience du phénomène<sup>7</sup>. Ce qui est mis en évidence, c'est le rapport d'intentionnalité.

Sartre, après Husserl, ne cesse de rappeler que « toute conscience est conscience de quelque chose »<sup>8</sup>. Il explique que la conscience est un vide qui se projette vers l'extérieur, qui « s'éclate vers » ce qu'elle cherche à connaître : « si, par impossible, vous entriez “dans” une conscience, vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors, près de l'arbre, en pleine poussière, car la conscience n'a pas de “dedans” ; elle n'est rien que le dehors d'elle-même et c'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constitue comme une conscience. »<sup>9</sup> Dans un autre passage, il marque la différence vis-à-vis de la sensibilité de l'entre-deux-guerres : « Que la conscience essaye de se reprendre, de coïncider enfin avec elle-même, tout au chaud, volets clos, elle s'anéantit. » Il conclut :

Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la « vie intérieure » [...]. Puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes.<sup>10</sup>

Le traitement l'intérieur se fait par la représentation de l'extérieur, la représentation de l'extérieur sert de moyen à l'étude de l'intérieur. Ce sont ces revirements entre le dedans et le dehors qui caractérisent le traitement de la mise en scène de la vie intérieure chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet. Le discours qui retraduit la saisie du moi intérieur cesse d'être un acte réflexif — un moi replié sur lui-même, qui se prend pour une entité substantielle — pour donner lieu à un acte d'intentionnalité — une conscience qui « s'éclate vers » le monde<sup>11</sup>. Le discours se passe de commentaires interprétatifs sur le mouvement de l'âme pour se concentrer sur l'instantanéité toujours renouvelée des rapports sujet-objet. L'analyse psychologique au sens strict disparaît ou, du moins, n'étant plus prise en charge par le narrateur, ce sera désormais au lecteur de la faire<sup>12</sup>.

Insistons sur ce point : le traitement phénoménologique n'exclut pas le déroulement d'un discours de l'intériorité, au contraire, l'enjeu consiste précisément en ceci, réinventer les formes du monologue intérieur. Cela passe chez les deux romanciers par la représentation d'opérations psychiques d'ordre cognitif, rationnel, affectif et même fantasmatique. Chez Robbe-Grillet l'enregistrement du monde s'accompagne d'un acte de raisonnement scientifique, des calculs, des conjectures, des mises en ordre, mais il peut s'investir aussi d'une

<sup>7</sup>Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit.

<sup>8</sup>Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », in : *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris : Gallimard, 1947, p. 31.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 30. Cette phrase a profondément marqué le jeune Robbe-Grillet ; cf. par exemple Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 33-34.

<sup>10</sup>Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », op. cit., p. 32.

<sup>11</sup>Nous pouvons inclure aussi dans ce cas de figure l'idée, chez Nathalie Sarraute, que la vie psychique est caractérisée par des tropismes, des mouvements spontanés de la conscience vers le monde extérieur.

<sup>12</sup>Selon Jean Rousset évoqué par Yves Baudelle, « *Les Gommages* : les ambiguïtés d'un classique », in : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, hors-série n° 6, Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages et La Jalousie* (sept. 2010), sous la dir. d'Yves Baudelle, p. 134.

imagerie liée aux forces pulsionnelles sado-érotiques. De son côté, Butor valorise les impressions, les nuances et changements temporels, mais aussi les actes cognitifs — l'orientation spatiale, le classement des aspects du monde, la formulation d'hypothèses et prédictions — et les réactions affectives — amour, haine, espoir, peur, méfiance<sup>13</sup>. Certes, on peut dire que la conscience continue d'être traitée comme une faculté réflexive, mais à condition que ce terme soit compris d'après le sens premier du verbe « réfléchir » : le fait de renvoyer la lumière d'un objet dans la direction d'origine ou dans une autre direction<sup>14</sup>, en produisant donc un dédoublement de l'image<sup>15</sup>. La réflexion ne peut être qu'intentionnalité.

Donc, s'il y a retour du discours sur le fonctionnement de la pensée, celui-ci se rattache néanmoins aux perceptions enregistrées et non à une prétendue substance du moi. Il convient de citer Sartre encore une fois : « [...] ces fameuses réactions "subjectives", haine, amour, crainte, sympathie, qui flottaient dans la saumure malodorante de l'Esprit, s'en arrachent ; elles ne sont que des manières de découvrir le monde. Ce sont les choses qui se dévoilent soudain à nous comme haïssables, sympathiques, horribles, aimables. »<sup>16</sup>

Cela veut dire que l'exploration de la vie intérieure du personnage pose un « moi » fictionnel qui se définit moins par les contenus de la conscience que par leur forme, c'est-à-dire, par la modalité de structuration des données. Le traitement de la vie intérieure renvoie surtout à un certain traitement du langage romanesque et de l'organisation du récit. Chez d'autres représentants de la mouvance néo-romanesque, cette quête d'un traitement phénoménologique du discours intérieur semble reposer plutôt sur un travail stylistique au niveau de la syntaxe de la phrase et de la coloration des mots. C'est, nous semble-t-il, le cas de Claude Simon — un style qui cherche à rendre compte du flot d'images qui assaillent la mémoire — ainsi que de Nathalie Sarraute — la sous-conversation, ces contenus psychiques qui flottent au seuil de la conscience, dans une frontière entre le réflexif et le pré-réflexif. Chez Butor et chez Robbe-Grillet, l'aspect stylistique de la phrase n'est pas négligeable. Butor s'intéresse alternativement aux effets de la phrase simple — *Passage de Milan* et

<sup>13</sup>La critique a beaucoup parlé de la froideur technique ou mathématique des représentations robbe-grilléliennes, ainsi que du caractère cérébral de la composition butorienne du récit, du temps, de l'espace. Néanmoins il est important de souligner aussi la dimension affective de leur traitement phénoménologique de la vie intérieure. Sartre lui-même insiste sur le fait que la conscience n'est pas seulement concept mais aussi affect : « [...] la conscience que nous prenons des choses ne se limite point à la connaissance. La connaissance ou pure "représentation" n'est qu'une des formes possibles de ma conscience "de" cet arbre ; je puis aussi l'aimer, le craindre, le haïr, et ce dépassement de la conscience par elle-même, qu'on nomme "intentionnalité", se retrouve dans la crainte, la haine et l'amour. Haïr autrui, c'est une manière encore de s'éclater vers lui, c'est se trouver soudain en face d'un étranger dont on vit, dont on souffre d'abord la qualité objective de "haïssable" » (Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *op. cit.*, p. 31-32).

<sup>14</sup>Voir *Le Robert* ainsi que le *TLFi*.

<sup>15</sup>On se reporte donc au sens optique du terme. La « réflexion » n'est pas un retour de la conscience sur elle-même, mais un dédoublement du monde dans la conscience. Curieusement, une telle conception de la conscience se trouve développée dans la philosophie du XVII<sup>e</sup> siècle. Chez Spinoza, la conscience est la propriété qu'a l'idée de se dédoubler, de devenir l'idée de l'idée. Voir Baruch Spinoza, *Éthique*, trad. par Bernard Pautrat, Paris : Seuil, 1999, partie II, proposition 21, p. 143 ; voir aussi Gilles Deleuze, *Spinoza : Philosophie pratique*, Paris : Minuit, 2003, p. 82-84. Chez Leibniz, la conscience est définie dans le cadre de sa théorie des monades, qui ont tant fasciné Michel Butor.

<sup>16</sup>Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *op. cit.*, p. 32.

*Degrés* — ou de la phrase complexe — *L'Emploi du temps* et *La Modification* — tout comme aux nuances chromatiques de l'adjectif. Robbe-Grillet s'investit du point de vue stylistique dans la création d'une écriture blanche, qui a évidemment une incidence sur la représentation de la conscience percevante. Mais outre cela, leur traitement du discours intérieur semble largement appuyée sur la manipulation des variables narratologiques, dans ses trois grandes catégories : la voix, le mode, le temps<sup>17</sup>. C'est-à-dire, la structuration même de la vie intérieure par le langage, intimement liée à la participation du personnage à la narration — en tant que narrateur ou conscience focalisée — ainsi que, logiquement, à la façon dont se structure ce récit qu'il élabore ou contribue à élaborer. À la fin, c'est comme si la structuration du récit était une tentative de structuration du « moi ». C'est donc à la fois au niveau du récit et de la phrase qu'on cherchera à analyser le traitement phénoménologique de la vie intérieure chez Butor et Robbe-Grillet.

## 5.1 Point de vue et discours intérieur dans *Les Gommages et Passage de Milan*

### 5.1.1 Les fissures de la narration

Dans *Les Gommages* et *Passage de Milan*, deux œuvres inaugurales, les systèmes narratifs ne connaissent pas encore les ingénieuses trouvailles que sont par exemple le « vous » de *La Modification* ou le narrateur fantasmagorique de *La Jalousie*, mais leur type d'organisation indique déjà une forte préoccupation avec les questions de la focalisation du récit, la détermination du sujet énonciatif, la saisie des discours intérieurs et la mise en ordre des événements. Ces questions sont exploitées grâce à trois facteurs principaux : une narration fondamentalement au présent, un mode narratif à focalisation variable et à la distance réduite, un agencement temporel qui privilégie le jeu de contraste entre la linéarité et l'éclatement du temps. Ces choix finissent par produire quelques fissures dans l'unité narrative, ce qui aboutit à la représentation de personnages dont le moi est en déconstruction et reconstruction.

Tant *Les Gommages* que *Passage de Milan* possèdent un narrateur hétérodiégétique qui grosso modo raconte l'histoire simultanément à son déroulement. C'est-à-dire que le présent de l'indicatif donne la note de base du récit et fait de l'acte narratif un acte d'enregistrement immédiat — si ce n'est d'engendrement — des événements. Voici deux brefs extraits, d'abord de *Passage de Milan*, ensuite des *Gommages*.

Viola ôte le couvercle de la soupière, et commence à verser le liquide jaune dans les assiettes. Quelques brins de poireau pendent à la louche comme des algues. Derrière la silhouette rapetissée de grand'mère, qui multiplie ses petits pas, et dodeline de la tête, ne regardant qu'à demi devant elle, apparaît le visage hilare de Martine, qui salue de tous ses doigts écartés son beau-frère et sa sœur aînée,

---

<sup>17</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris : Seuil, 2007.

tandis que sa tignasse couleur cannelle se secoue d'impatience amusée, puis de sarcasme. (PM 50)

Au premier étage, tout au bout d'un couloir, le patron frappe, attend quelques secondes et, comme aucune réponse ne lui parvient, frappe de nouveau, plusieurs coups, un peu plus fort. De l'autre côté de la porte un réveille-matin se met à sonner. La main droite figée dans son geste, le patron reste à l'écoute, guettant avec méchanceté les réactions du dormeur. (G 13)

Dans *Passage de Milan*, les appositions et syntagmes nominaux participiaux, surtout au participe présent, sont monnaie courante, ce qui marque l'effet d'une simultanéité dynamique : « Félix, les mains croisées cachant les pages de son livre, assiste à cet envoûtement. » (PM 40) « Gérard, essoufflé, rentre sans dire un mot, sort de sa poche un paquet de tabac, en arrache l'enveloppe, et le dépose, petit cube se dépenaillant, au fond du pot resté ouvert. » (PM 40) À cela s'ajoutent de nombreuses phrases nominales qui accélèrent la vitesse et accentuent l'immédiateté de la narration, tout en ramenant certains événements ou descriptions à l'état de pures manifestations de phénomènes. Le verbe reste sous-entendu au présent : « Martin dans sa carapace de poil de chameau, avec une écharpe écossaise, un chapeau de feutre soigné, et des gants de motocycliste [...]. » (PM 124) « Ouverture violente, croisement de raies claires sur le sol du couloir. » (PM 30) « À la cuisine, maman Mogne. » (PM 41) La vitesse augmente en combinant ces procédés avec l'ellipse du pronom sujet : « Se reprenant : “La soupe.” Ramène la porte sur elle sans la fermer tout à fait. Ses pas pressés. » (PM 29) Parfois cela fonctionne comme une sorte de didascalie théâtrale, qui non seulement rythme l'action, mais augmente l'impression d'immédiateté d'une scène se déroulant devant le lecteur : « Sonnerie. “C'est Alexis,” dit Jean ; et il regarde sa montre [...] » (PM 09) « Sonnerie. Frédéric sursaute [...]. » (PM 40) « Deux serrures qui claquent. » (PM 31) « Grésillement métallique. » (PM 86)

Ce type de récit simultané à l'histoire se manifeste a priori comme un discours à focalisation externe, soucieux de rendre compte des seuls faits concrets ou empiriques de la diégèse. Ainsi dans *Les Gommés* : « Le pêne claque en reprenant sa place dans la gâche ; en même temps le battant de la porte vient frapper lourdement contre le chambranle et toute la masse de voix se met à vibrer bruyamment, entraînant des résonances inattendues jusque dans les montants et dans les panneaux de côté. » (G 106) Toutefois, ces narrateurs hétérodiégétiques ne cessent de glisser dans l'intériorité des personnages, de focaliser le récit à tour de rôle sur une foule de perspectives distinctes. Aussitôt le récit cesse d'être simultané à la chaîne d'actions dans le présent pour coïncider avec le défilement des contenus projetés dans la conscience des personnages focalisés. Le compte rendu de la narration se construit ainsi par l'addition de divers points de vue de perception restreints, par la notation d'impressions personnelles des personnages, mais aussi par les digressions de leur vie intérieure. Dans la surface d'une voix narrative unique et au point de vue externe, ancrée sur les temps verbaux du présent et instaurant une chronologie linéaire, émerge ainsi un récit ouvert à la déchronologisation, à la variété de temps verbaux et à l'énonciation de voix multiples impliquées dans les événements.

Cette immersion du narrateur dans la conscience du personnage définit une certaine perspective de perception des scènes mais aussi donne accès à des images, des sensations et éventuellement des discours intérieurs<sup>18</sup>. Leur distance peut varier sensiblement au fil du récit et la transition de la focalisation n'est pas toujours signalée de façon explicite, si bien qu'il n'est pas toujours facile de cerner la voix qui parle, la perspective du regard qui observe, ou encore s'il s'agit d'une perception actuelle ou d'une scène imaginée par le personnage. En fait, nous retrouvons dans les deux romans de nombreux passages où la frontière entre les observateurs et les énonciateurs s'estompe selon les variations de cadrage et de distance narrative.

### 5.1.2 *Les Gommès* : l'instabilité du regard, des voix et du temps

Dès le premier chapitre du prologue des *Gommès* la perspective de la narration bascule alternativement de la focalisation externe à la focalisation interne sur un des personnages, et dans celle-ci elle oscille encore entre une perception actuelle et une plongée dans les images mentales. Ces variations de cadrage sont a priori prises en charge par la voix du narrateur, mais elles s'accompagnent aussi souvent d'un monologue intérieur ou d'un discours indirect libre, qui font émerger la voix du personnage et nous donnent accès à son discours intérieur. Au début du roman le point de vue adopté est celui du patron :

Il s'appuie des deux mains sur la table, le corps incliné en avant, pas bien réveillé, les yeux fixant on ne sait quoi : ce crétin d'Antoine avec sa gymnastique suédoise tous les matins. Et sa cravate rose l'autre jour, hier. Aujourd'hui c'est mardi ; Jeannette vient plus tard.

Drôle de petite tache ; une belle saloperie ce marbre, tout y reste marqué. Ça fait comme du sang. Daniel Dupont hier soir ; à deux pas d'ici. Histoire plutôt louche : un cambrioleur ne serait pas allé exprès dans la chambre éclairée, le type voulait le tuer, c'est sûr. Vengeance personnelle, ou quoi ? Maladroit en tout cas. C'était hier. Voir ça dans le journal tout à l'heure. Ah oui Jeannette vient plus tard. Lui faire acheter aussi... Non, demain.

Un coup de chiffon distrait, comme alibi, sur la drôle de tache. Entre deux eaux des masses incertaines passent, hors d'atteinte ; ou bien ce sont des trous tout simplement.

Il faudra que Jeannette allume le poêle tout de suite ; le froid commence tôt cette année. L'herboriste dit que c'est toujours comme ça quand il a plu le quatorze juillet ; c'est peut-être vrai. Naturellement l'autre crétin d'Antoine, qui a toujours raison, voulait à toute force prouver le contraire. Et l'herboriste qui commençait à se fâcher, quatre ou cinq vins blancs ça lui suffit ; mais il ne voit rien, Antoine. Heureusement le patron était là. C'était hier. Ou dimanche ? C'était dimanche : Antoine avait son chapeau ; ça lui donne l'air malin son chapeau ! Son chapeau et sa cravate rose ! Tiens mais il l'avait hier aussi la cravate. Non. Et puis qu'est-ce que ça peut foutre ?

Un coup de chiffon hargneux enlève une fois de plus sur la table les poussières de la veille. Le patron se redresse.

---

<sup>18</sup>En effet, comme le signale G. Genette, le mode narratif concerne deux questions très liées mais qui ne constituent pas moins deux paramètres distincts : la voix et la perspective, c'est-à-dire, « qui parle ? » et « qui voit ? » Cf. *ibid.*, p. 190.

Contre la vitre il aperçoit l'envers de l'inscription « Chambres meublées » où il manque deux lettres depuis dix-sept ans ; dix-sept ans qu'il va les faire remettre. C'était déjà comme ça du temps de Pauline ; ils avaient dit en arrivant... D'ailleurs il n'y a qu'une seule chambre à louer, si bien que de toute façon c'est idiot. Un coup d'œil vers la pendule. Six heures trente. Réveiller le type.  
— Au boulot flemmard !  
Cette fois il a parlé presque à haute voix, avec aux lèvres une grimace de dégoût. Le patron n'est pas de bonne humeur ; il n'a pas assez dormi. À dire vrai il n'est pas souvent de bonne humeur. (G 12-13)

Les sauts de paragraphe et les signes de ponctuation nous aident à peine à distinguer les voix qui parlent et les perspectives d'observation ; nous sommes donc en plein discours polyphonique. Le présent du récit épouse le présent continu des images et paroles qui se projettent dans la conscience du patron. Ce qui est exploité ici, c'est la représentation de la vie intérieure en situation, en l'occurrence, celle d'une conscience qui, venant de se réveiller, cherche encore à se ressaisir. Les segments de récit focalisés à partir de son point de vue alternent de l'introspection à la perception actuelle. Les images s'enchaînent en fonction des souvenirs qui lui traversent l'esprit ainsi que des objets qui attirent son attention. Le regard tantôt se dissipe tantôt se concentre sur un point précis. Le monologue intérieur se présente aussi comme une suite intermittente et apparemment décousue de commentaires et digressions sur des sujets variés et disparates, éveillés par les souvenirs, les perceptions et les sensations. La succession d'images et paroles n'obéit pas à un fil unique et cohérent, ce qui donne l'impression d'une conscience errante et fragmentée. La syntaxe — des phrases entrecoupées, des propositions simples, des syntagmes nominaux juxtaposés, des verbes à l'infinitif, des ellipses, des points de suspension, d'exclamation et d'interrogation — produit un effet de vitesse télégraphique mais aussi d'hésitation de la pensée. La parole est constamment en train de chercher sa direction, en formulant des hypothèses, en ajoutant des précisions, en se corrigeant, en s'arrêtant inachevée, en revenant en arrière, en se répétant, en se niant elle-même, etc. Le discours est à tout moment pris par le doute et l'incertitude de la mémoire et du sens. L'occurrence d'un lexique familier complète le tableau d'une parole intérieure spontanée. Petit à petit, à cause de son inconsistance intérieure, le moi du personnage se décompose et se métamorphose :

Mais il est la proie de spectres plus tenaces, des taches plus noires que celles du vin troublent sa vue. Il veut les chasser d'un geste, mais en vain ; à chaque pas il s'y bute... Le mouvement d'un bras, la musique de mots perdus, Pauline, la douce Pauline.

La douce Pauline morte d'étrange façon, il y a bien longtemps. Étrange ? Le patron se penche vers la glace. Que voyez-vous donc là d'étrange ? Une contraction malveillante déforme progressivement son visage. La mort n'est-elle pas toujours étrange ? La grimace s'accroît, se fige en un masque de gargouille, qui reste un moment se contempler. Ensuite un œil se ferme, la bouche se tord, un côté de la face se crispe, un monstre encore plus ignoble apparaît pour se dissoudre lui-même aussitôt, laissant la place à une image tranquille et presque souriante. Les yeux de Pauline. (G 15-16)

L'effort pour structurer un moi cohérent, logique et rationnel échoue. Et à la fin du récit ce sont les images fantasmatiques et les discours déraisonnés de sa vie intérieure qui sont convoquées pour clore le roman<sup>19</sup>.

— Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron...

Dans l'eau trouble de l'aquarium, des ombres passent, furtives. Le patron est immobile à son poste. Son buste massif s'appuie sur les deux bras tendus, largement écartés ; les mains s'accrochent au rebord du comptoir : la tête penche, presque menaçante, la bouche un peu tordue, le regard vide. Autour de lui les spectres familiers dansent la valse, comme des phalènes qui se cognent en rond contre un abat-jour, comme de la poussière dans le soleil, comme les petits bateaux perdus sur la mer, qui bercent au gré de la houle leur cargaison fragile, les vieux tonneaux, les poissons morts, les poulies et les cordages, les bouées, le pain rassis, les couteaux et les hommes. (G 263-264)

Une conséquence importante de l'adoption de la perspective de focalisation interne est le déboîtement temporel du récit. L'entrée dans l'intériorité du personnage permet du même coup au récit de s'ouvrir aux temps du passé et du futur, ainsi qu'aux temps des hypothèses imaginaires. Car la durée de la conscience ne se soumet pas à la pure succession d'instantanés présents dans une chronologie linéaire, mais cherche à donner au temps une certaine épaisseur, en reliant les instants entre eux, en établissant des repères, et en ordonnant les événements selon une logique propre, riche d'allers et retours, d'accélération et de ralentissements, d'amalgames. La conscience rattache les perceptions présentes à un contexte temporel plus vaste.

Dans l'extrait que nous avons reproduit ci-dessus, les pensées du patron ne s'arrêtent jamais de balloter entre les souvenirs du passé, les perceptions du présent, les intentions ou projets pour l'avenir. Les repères temporels se font dès lors nécessaires : la conscience part à la quête du temps, même si celle-ci ne lui donne jamais une organisation définitive. Ainsi des nombreuses marques temporelles — « aujourd'hui c'est mardi », « demain », « c'était hier », « c'était dimanche » — qui se multiplient, se brouillent et finissent par revenir à la mesure de référence du présent pour ainsi dire objectif : « six heures trente ». La narration reprend son cours ordinaire...

Les modulations de focalisation ou de voix dans *Les Gommès* s'accompagnent ainsi normalement d'un changement du temps verbal de la narration. La réciproque est encore plus significative : les changements de temps verbal dans la narration sont presque toujours un indice de narration à focalisation interne, voire de monologue intérieur. Par exemple : « L'homme est parti en bredouillant une phrase incompréhensible. Le patron se retrouve au milieu de ses débris, les taches sur le marbre, le vernis des chaises que la crasse rend un peu collant par endroits, l'inscription mutilée contre la vitre. » (G 15) Dans cet extrait, c'est la perspective du patron qui fixe le point de référence par rapport auquel le départ de l'homme peut se définir au passé.

<sup>19</sup> « On n'a pas remarqué, je crois, à propos des *Gommès*, que le terme désignait en médecine un accident syphilitique tertiaire : les gommès qui se forment dans le cerveau et qui embrument le jugement. » (Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 402.)

On peut dire la même chose des formules stylistiques qui ramènent l'état présent de l'histoire à un événement passé, par l'usage de propositions participiales : « Fabius, ayant refermé la porte du jardin, inspecte les alentours. » (G 108) « Revenu sur ses pas, Wallas avise de l'autre côté de la rue Janeck, un restaurant automatique [...]. » (G 160) « Mais, sitôt né, ce tumulte soudain s'apaise. » (G 106) Ce genre de construction, qui ouvre le présent à une certaine épaisseur temporelle, est toujours soumis à la focalisation interne du récit sur un personnage.

Enfin, un dernier extrait, le récit étant focalisé sur Wallas, qui se demande ce qui va se passer dans l'avenir : « Il est probable que Laurent, le commissaire général, le recevra en personne dès son arrivée, grâce à la lettre d'introduction de Fabius. Pourvu qu'il n'aille pas s'offenser de cette intromission dans ses affaires [...]. » (G 65)

Ainsi, les variations de mode narratif, de perspective et de distance, sont responsables de la fragmentation du regard, de la voix et du temps. Elles montrent des individus soumis à un point de vue restreint mais aussi assaillis par des images intérieures fantasmatisques qui déforment leur perception du monde. À la surface du récit, des voix intérieures mal assurées prononcent des discours à l'état d'ébauche, incertains, lacunaires, hypothétiques, qui ne forment pas un discours unifié et cohérent du moi. Enfin, le temps intérieur n'est plus une pure succession linéaire d'instantanéités, mais le produit d'un acte de refiguration, qui cherche à relier le moment présent à d'autres événements passés ou futurs — ce qui n'exclut pas les trous, les allers et retours, les ralentissements et la coexistence de strates temporelles diverses.

Ces variations modales ne prennent pas seulement en compte la perspective et la voix du protagoniste ou des personnages secondaires — Wallas, Daniel Dupont, Garinati, le commissaire Laurent. Elles s'appuient aussi sur des personnages mineurs — outre le patron, que nous avons évoqué exprès, le récit assume la perspective de Marchat, du docteur Juard, de M<sup>me</sup> Bax, de l'ivrogne, etc. En plus de brouiller la hiérarchisation des personnages, cet artifice implique une pulvérisation des points de vue et des voix. En focalisant son discours sur ces nombreux témoins, chacun avec sa temporalité intérieure propre, avec sa vision mutilée et fantasmatisque des événements, le narrateur tisse un récit où les informations s'avèrent être variables ou même contradictoires, où les temps se dédoublent, se superposent ou se retournent. Le récit se construit, déconstruit et reconstruit sans cesse. Vers la fin du roman, cela déteint sur l'organisation de la narration hétérodiégétique même, dont la linéarité temporelle est rompue — notamment à partir de la répétition de scènes dans le chapitre 5, moment où les raccords temporels basculent dans le fantastique et Wallas finit par tuer Dupont. Or, ce revirement temporel se trouvait pourtant présagé au début du roman à la manière d'un oracle :

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu

leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux. (G 11)

À la fin du livre le lecteur ne sait plus quel est la véritable chronologie linéaire objective de la diégèse : celle qui se déroule entre les deux tirs de Garinati et Wallas, ou celle qui avait été interrompue par cette journée en trop<sup>20</sup>. Mais ce qui semble à première vue un basculement surnaturel du temps est en fait le corollaire d'un récit bricolé à partir d'une multiplicité de perspectives et discours issus d'intériorités limitées, égarées, instables.

### 5.1.3 Unité et fragmentation dans *Passage de Milan*

L'éclatement et la discontinuité des discours et perspectives liés à la représentation de la vie intérieure sont également au centre du premier roman de Michel Butor. D'ailleurs cela se trouve inscrit deux fois dans l'œuvre. L'intériorité représentée est bien celle de la conscience, mais c'est aussi celle de l'univers domestique, du domaine privé. Butor porte atteinte donc à deux sphères de représentation typiques du roman traditionnel. À l'éclatement et à la discontinuité de la disposition spatiale compartimentée de l'immeuble répond l'éclatement et la discontinuité des perspectives, des voix et des discours. Le roman s'organise dans une tension permanente entre unité et fragmentation.

Au niveau de la perspective — *qui perçoit ?* —, le récit se construit comme une mosaïque. Sur la note fondamentale de la narration hétérodiégétique, se greffent d'innombrables extraits à focalisation interne. Même si ces passages ne donnent pas forcément un accès direct aux paroles intérieures, ils ne constituent pas moins des études sur la représentation de la conscience. La focalisation interne oscille entre la perception du monde extérieur et le compte rendu des scènes qui défilent dans l'esprit des personnages focalisés. Nous pouvons illustrer cette distinction par quelques brefs extraits qui assument le point de vue de Louis Lécuyer.

Tantôt cette focalisation fournit le cadrage narratif à partir duquel le monde extérieur est perçu : « Il regarde avec attention les derniers points rouges de sa cigarette encore longue qu'il écrase minutieusement, et Alexis rouvre les vannes du piano qui envahit toute la pièce. » (PM 45) Tantôt elle donne lieu à un récit introspectif portant sur les souvenirs et rêveries de Louis, la focalisation interne étant dans ce cas un enchâssement : « Lui se souvient d'un soir au Quartier Latin ; il avait reçu une grande tape sur l'épaule ; c'était l'aîné des Mogne ; et ils étaient allés dans une cave où ils avaient commandé des citronnades, et Vincent avait invité une jeune fille, avec laquelle il s'était enroulé dans l'atmosphère de

<sup>20</sup>Les titres donnés aux traductions allemande et brésilienne des *Gommes* renvoient à ce jeu avec la chronologie du récit. En allemand, *Ein Tag zuviel*, « un jour en trop » (bien qu'il y ait aussi une deuxième édition intitulée *Die Radiergummi*). En portugais du Brésil, *Entre dois tiros*, « entre deux tirs ». Ces titres sont sans doute inspirés de l'interprétation fournie par le prière d'inséré de l'édition française : « C'est un événement à caractère policier, c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. [...] mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples [...] car le livre est [...] le récit de vingt-quatre heures qui s'écoulent entre le coup de pistolet et [la] mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres, vingt-quatre heures en trop. » (Cité par Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 50.)

piscine [...]. » (PM 103) Elle portera encore sur les états de conscience qui se situent au-delà de la frontière de la raison, qui frôlent le délire et la folie. L'état d'ébriété : « Mais sa voix, quelle peine elle a pour s'approcher. Il n'écoute pas ce qu'on lui dit, ni ce qu'il dit. » (PM 191) Et il faudrait mentionner aussi les rêves du personnage. Car en fin de compte le récit de la conscience doit englober aussi la part d'inconscient qui parvient à la surface de la conscience :

Les orchestres se taisent. Vincent Mogne s'élançe, et commence à voler en cercle autour de l'antenne d'Angèle, et, un à un, les cinq autres le suivent ; ils tournent lentement à trois mètres du sol, avec des mouvements de nageurs. Du plafond tombe une bruine d'encre ; chaque fine goutte fait une tache. Le tocsin.

« Henri Delétang, voulez-vous d'Angèle Vertigues pour épouse ?

— Mais non, c'est moi, Louis, Louis ; vérifiez dans vos papiers, il y a une erreur quelque part. »

La pluie s'épaissit ; moins de lumière. Louis arrache le voile ; la foule entière pousse un cri ; c'est le visage d'écorchée ; les lambeaux de peau s'écartent et palpitent comme la corolle d'une anémone de mer ; les muscles se détachent à leur tour ; les veines, les artères déploient leurs délicates arborisations. Il se retourne ; la statue de la Vierge a une tête de chatte. Les lames du plancher s'écartent ; Louis s'enfonce dans le sable. (PM 263-264)

Cela nous montre que l'immersion dans l'intériorité du personnage — dans cette conscience qui se projette vers le monde — comprend la mise en scène d'opérations perceptives, cognitives et de restitution mémorielle, mais elle fait aussi une place assez importante aux affects. Le thème du désir amoureux et physique traverse un certain nombre de traits figuratifs : la jeunesse, la fête et la danse ; le célibat des ecclésiastiques ; l'homosexualité de Samuel Léonard, Ahmed, Alexis Ralon, Vincent Mogne. Mais c'est par la représentation phénoménologique de la vie intérieure que les désirs affectifs se manifestent de manière effective. Dans *Passage de Milan* le désir va de pair avec le regard.

L'analyse réflexive des sentiments, de leur nature, de leur origine ou de leurs nuances, disparaît ; la vie affective se manifeste dans la focalisation du récit sur certains personnages, présentés comme des consciences désirantes et désirées. Henriette Ledu ne quitte pas Louis des yeux : « Henriette la délaissée l'observe, inquiète, le sentant tout tendu intérieurement, le sang brûlé, et quand il approche d'Angèle, c'est comme si tous ses nerfs résonnaient. » (PM 188) Alors que c'est justement avec Angèle que Louis veut danser : « Il s'arrête en sueur ; il la dévêt des yeux ; et la reprend avec une sorte de fureur, et la fait tourner dans ses bras comme il a vu faire à Vincent. » (PM 189) De son côté Vincent Mogne pense à Ahmed : « Et le visage d'Ahmed lui apparaissait plus émouvant, plus désirable que jamais ; [...] » (PM 236). Et Alexis rêve de son cousin Louis : « Au-delà des phosphorescences des rameaux grumeleux, tandis que les pièces de ma chaloupe sombrent et se dispersent autour de moi, cette marée de visages qui ne m'est que trop connue, et les lèvres de Louis distinct sur le sable, articulent silencieusement : Alexis, Alexis. » (PM 226). C'est par l'effet de la modalité narrative que les sentiments se manifestent. C'est pourquoi le cadre d'observation, le compte rendu des pensées ou la manifestation des contenus oniriques expriment très souvent des rapports de désir affectif.

Au niveau de l'énonciation — *qui parle ?* —, la focalisation interne s'accompagne fréquemment de la voix intérieure du personnage, c'est-à-dire, d'un changement ou d'une combinaison de voix, ce qui se traduit par une structure non seulement fragmentaire et discontinue, mais aussi polyphonique. Les paroles des personnages envahissent le discours narratif du roman avec une variation constante de distance, qui va des discours transposés indirect et indirect libre au monologue intérieur. Par exemple, dans un bref paragraphe la focalisation se déplace du point de vue de Virginie Ralon à celui de Charlotte Tenant, alors que la distance de l'énonciation se réduit progressivement du discours narrativisé — la demande de Virginie — au discours transposé indirect — les pensées de Charlotte. Nous citons : « Elle [Virginie Ralon] se retira, discrète, pour aller dire à Charlotte d'attendre un peu pour servir, ce qui ne l'étonna nullement, et à quoi elle répondit par un haussement d'épaules machinal, en songeant que le soufflé encore une fois allait être trop cuit. Quant à la soupe, elle s'était bien gardée de la verser dans la soupière. » (PM 33)

La narration hétérodiégétique se fragmente, dans une alternance et un mélange permanent de voix. La frontière entre ces divers degrés de distances n'est pas toujours facile à cerner. C'est le cas de cet extrait qui s'ouvre aux pensées de Louis Lécuyer — il est en train d'écouter la radio en compagnie de son cousin Alexis Ralon.

Et bientôt c'est de la musique. Alexis, penché sur le haut-parleur met au point. Mais pourquoi le seul poste de la famille est-il ici, et non à la salle à manger où tout le monde pourrait en jouir ? Car il n'y a pas de salon. Louis n'y avait jusqu'à présent jamais accordé d'importance, mais il lui suffit maintenant d'y penser pour s'apercevoir que ces quatre personnes si sages et si simples, semble-t-il, qui vivent en si bonne entente, semble-t-il, et l'accueillent si tendrement, sont quatre solitaires qui se rendent parfois visite, et se retrouvent aux repas. S'il est là le dîner se prolonge un peu, et l'on va traditionnellement dans l'un des bureaux prendre un verre, fumer un peu, mais très vite l'abbé qui n'est pas chez lui s'excuse, prétexte son travail, et la tante aussi se retire, quelquefois l'emmenant dans sa chambre avec elle pour lui dévoiler quelque curieux trésor... (PM 44)

La phrase interrogative marque le passage vers le récit introspectif. En la lisant, on pourrait croire d'abord qu'elle renvoie aux pensées d'Alexis, dont le nom est évoqué juste avant ; c'est après coup que l'on apprend qu'il s'agit en fait des pensées de Louis. Néanmoins la question de l'énonciation subsiste : qui parle exactement ?

La forme interrogative, l'absence d'introduction narrative ou de verbe régisseur, la notation du déictique « ici », l'emploi du présent de l'indicatif et du conditionnel sont des éléments ambigus, qui peuvent faire porter l'énonciation aussi bien sur le personnage que sur le narrateur hétérodiégétique. Nous avons affaire à un discours indirect libre de type particulier, qui se passe de transposition temporelle, puisque les deux voix imbriquées s'expriment au présent, ce qui rend la phrase d'autant plus indécidable. Par la suite, le récit reste pris en charge par le narrateur hétérodiégétique, comme l'atteste l'usage de la troisième personne, mais l'ambiguïté demeure. Dans la troisième phrase, les verbes « penser » et « s'apercevoir que », même s'ils indiquent des opérations de l'esprit qui ne sont pas for-

cément langagières, jouent le rôle de déclaratifs régisseurs, et placent le récit sous le signe du discours transposé indirect. Mais d'autres éléments — l'occurrence à deux reprises de la formule « semble-t-il », qui rattache l'information au point de vue de Louis, ainsi que des déictiques « jusqu'à présent » et « maintenant », et surtout les verbes au présent de l'indicatif — ne sont pas sans renvoyer à la parole intérieure du personnage. Enfin, la quatrième et dernière phrase du paragraphe semble constituer un fragment de récit hétérodiégétique à focalisation interne, seulement ce récit porte toujours sur les réflexions intérieures de Louis Lécuyer, ce qui suggère encore un certain niveau de brouillage des voix. La voix du narrateur se trouve ainsi mêlée à celle du personnage, nous révélant l'évolution de ses pensées, la façon dont sa conscience se projette au monde.

À d'autres moments, cette parole intérieure ne sera plus celle d'une voix distancée, d'un moi inconsistant ; elle émergera de manière autonome, grâce à des monologues intérieurs qui s'emparent de la narration. Dans l'extrait suivant, la voix intérieure de Louis Lécuyer émerge spontanément dans le récit, en s'affichant à la première personne, sans qu'aucune marque introductive ne signale le changement d'énonciateur. « Montant les marches avec Henriette. C'est la première fois que je danserai avec elle. Ce doit être la personne en ivoire massif taillée dans une grande défense d'éléphant, avec la cambrure, et patinée. » (PM 102) On dirait un fragment de moi qui accède à la surface du discours.

Le chapitre VI est presque entièrement bâti sur l'enchaînement de monologues intérieurs. Cette fois-ci l'énonciation des personnages se détache dans le texte par des procédés typographiques : un espace plus grand entre les paragraphes marque le changement d'énonciateur, dont le nom est identifié aux marges latérales de la page. L'effet obtenu n'est pourtant pas moins celui d'une fragmentation de l'intériorité et d'un assemblage polyphonique des voix. Le chapitre semble s'organiser comme un livre de chant, les voix intérieures étant combinées par duos musicaux : Bénédicte et Henri Delétang d'un côté, Vincent et Gérard de l'autre :

- GÉRARD        Je sais, je ne suis pas aussi malin que lui ; il a un art de circonvenir et de jouer double auquel je n'attendrai jamais. D'un mot, comme il vous humilie. Mais dans l'affaire, c'est moi qui connais la vérité sur lui, alors qu'il se trompe sur moi.
- VINCENT        Il a bien des difficultés avec sa viande, et s'efforce de ne pas pas [sic] laisser voir sa maladresse à la dame de ses pensées. Elle enfile les petits pois, et les dés de légumes variés, tout barbouillés de mayonnaise, l'un après l'autre patiemment sur les dents de sa fourchette à manche d'ivoire, sans doute son cœur est-il préoccupé. (PM 171)

La voix intérieure ne dit pas seulement « je », elle dit aussi « vous ». Comme dans cette scène, observée et racontée par Henriette Ledu : « Votre verre tremble dans votre main, Louis, retrouvez-moi ; voyez comme je fais effort afin d'atteindre votre regard, ainsi qu'on se débat parmi les herbes d'un étang pour remonter à l'air. Que vous a-t-on fait ? » (PM 192) Ce « vous », n'est pas encore celui de *La Modification*, c'est-à-dire, un « vous » qui s'adresse à soi-même par une sorte de dédoublement de la personne dans le discours. Mais

il le préfigure en quelque sorte, puisqu'il constitue également une forme de dédoublement : il n'est pas le « vous » d'un dialogue effectif, adressé à haute voix à un interlocuteur réel, mais se rapporte à une représentation imaginaire de Louis dans la conscience de la jeune fille. Il illustre dès lors une conscience qui ne se saisit qu'en tant que conscience de quelque chose. C'est donc le discours d'une intériorité qui se projette vers l'extérieur, ou en d'autres termes, d'un « je » qui « s'éclate vers » et qui n'existe que dans son rapport d'intentionnalité avec le monde. Encore une fois, la voix intérieure dévoile l'image d'un moi hétérogène.

Un dernier point : à l'instar de ce que nous avons fait remarquer à propos des *Gommes*, l'éclatement du regard et de la voix aboutit dans *Passage de Milan* au déboîtement du temps. Ici comme là, c'est la focalisation sur la conscience du personnage qui apporte au récit une épaisseur temporelle. Le temps de l'intériorité n'est plus celui de la seule succession linéaire de purs instants présents, mais c'est aussi le temps de la mémoire, des projets, des hypothèses. Le présent de la narration se dilate, pour intégrer le passé et l'avenir. C'est la focalisation interne sur Jean Ralon qui explique par exemple l'usage des temps du passé dans l'incipit du roman :

L'abbé Ralon se pencha à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour, séparé par une fausse muraille de brumes et de fumées couleur de teinture d'iode, de châtaignes et de vieux vin, après un vague espace vide apparemment, [...] où l'attention découvrait des planches usées, des madriers, des lattes, et puis des pierres et des ferrailles, matériaux plus jamais utilisables, penserait-on, lentement polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière. (PM 07)

Le point de référence temporelle n'est pas situé au présent de la perception immédiate, mais se trouve décalé au passé. L'usage du passé simple et de l'imparfait indiquent non la perception pure et instantanée des objets décrits, mais un mouvement d'enregistrement des faits dans la conscience, qui projette alors sur eux un aspect duratif. Cette durée ne peut être que celle de la conscience. C'est la contemplation elle-même qui crée le temps. On retrouve aussi la question de l'intentionnalité : l'introspection est une projection vers le dehors ; la projection vers le dehors est un acte d'introspection. Jean Ralon s'y abandonne jusqu'à ce qu'un fait ne vienne le soustraire à ses pensées et le remettre dans le cours du présent immédiat, celui des purs moments fugaces, le « maintenant ».

L'Iran, l'Islam hérétique, la victoire des images, la perpétuation des civilisations anciennes...

Sonnerie.

« C'est Alexis, » se dit Jean ; et il regarde sa montre : « sept heures neuf, j'avais entendu sonner l'église des sœurs quand je suis allé pour fermer les volets. Je n'aurais pas dû en faire une lampe. »

De l'autre côté des vitres, maintenant il n'y a plus rien. (PM 09)

La représentation de l'intériorité des personnages s'accompagne d'incessants allers et retours temporels. « Quand madame Ralon fut arrivée dans son entrée, elle vit la longue tache noire d'Alexis auprès du rectangle clair de la porte ouverte, où apparaissait le costume

bleu marine de Louis. » (PM 31) « J'en renverrai peut-être quelques-uns ; c'est que l'on change tant de camarades tant qu'on est encore au lycée. » (PM 73) « Martine et Viola Mogne éclatent de rire, car grand-père vient de laisser tomber un peu de purée dans son verre. » (PM 62) « Louis sait très bien qu'il ne bougera pas, qu'il sera trop heureux de venir déjeuner après-demain [...]. » (PM 99) Sous la note dominante d'un présent immédiat enchaîné linéairement se manifeste une multiplicité de temps et modes. C'est le temps de l'intériorité de la conscience qui permet enfin au récit de se constituer en une variation exponentielle de perspectives subjectives, spatiales, temporelles.

Le récit de *Passage de Milan*, tout comme celui des *Gommes*, fait une place importante à la représentation de la vie intérieure des personnages, et même si leur structure n'est pas basée sur des procédés narratifs ou stylistiques spectaculaires, ni fondamentalement originaux, elles possèdent un agencement suffisamment complexe et dynamique pour dresser le tableau d'un moi hétérogène. Car, traversés d'une tension entre unité et fragmentation, ces récits ne peuvent montrer que des consciences en situation, vivantes, provisoires, inachevées. Il n'est pas possible de dresser un portrait unifié, cohérent et stable de la subjectivité des personnages : le « moi » apparaît plutôt comme une mosaïque en transformation, composée de bribes de discours, d'images, de perceptions, de désirs et d'affects, pouvant renvoyer à des temporalités multiples. La vie intérieure se configure comme un réseau dynamique de perceptions, de souvenirs, d'hallucinations, de sensations et d'états. Une vie intérieure toujours en déconstruction et reconstruction.

## 5.2 Un centre vide, une temporalité éclatée : le moi narrateur de *La Jalousie* et de *La Modification*

Dans la suite de l'œuvre des deux nouveaux romanciers, le traitement de la vie intérieure sera investi d'un souci d'originalité technique. Cette tendance atteint son sommet avec deux ouvrages curieusement parus la même année 1957 : *La Jalousie* de Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor. Les deux romans sont racontés par des narrateurs qu'on peut qualifier malgré tout d'homodiégétiques, bien que certains procédés techniques, concernant l'usage des pronoms personnels du sujet, rendent ambigu le cadre de la narration et l'identité du narrateur. Il s'agit, on le sait, de l'absence de « je » dans *La Jalousie* et de l'emploi du « vous » dans *La Modification*. Par conséquent, ces récits soumis au point de vue restreint des personnages se présentent eux-mêmes comme des discours intérieurs où la détermination et la structuration du moi qui les énonce se trouvent problématisées.

### 5.2.1 Le néant du sujet du discours

Dans les deux romans le premier effet qui se produit est celui d'une subjectivité qui se manifeste autour d'un noyau vide. V. Jouve rappelle que l'indétermination figurative du personnage est courante dans le récit à la première personne. Autant dire que le « je » est le

personnage romanesque le moins déterminé, ce qui est logique puisqu'il regarde davantage autrui que soi-même. Le narrateur de *La Jalousie* porte cela à l'extrême. Non seulement il ne se désigne jamais de façon réflexive, en tant qu'objet de son discours — le voilà privé de nom, de visage, d'attributs figuratifs — mais en outre, il ne s'exprime jamais en tant que sujet de ses paroles et actions, comme s'il ne possédait ni corps ni voix. Sa présence n'est décelable qu'indirectement, en creux dans la narration et la description, ainsi que par quelques faibles indices disséminés dans la diégèse, comme le nombre de couverts mis à table ou de fauteuils disposés sur la terrasse. C'est ce que R.-M. Allemand nomme une narration dépersonnalisée<sup>21</sup>, et B. Morrissette avant lui appelait le mode narratif du « je-néant »<sup>22</sup>. Sa seule manifestation pour ainsi dire directe sera celle de son discours narratif, et tout de même cela ne se fera qu'au moyen d'un soliloque purement intérieur, muet. Sa voix à proprement parler ne se fait jamais entendre, pas même pendant les dialogues auxquels il semble prendre part, ses répliques étant transposées par une sorte de pensée en discours indirect libre :

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

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

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

On dirait que le personnage se dédouble dans le rôle de narrateur pour tenir ses propres paroles à distance. C'est que cette narration se veut issue d'une pure conscience. Et cette conscience n'est jamais substance qui revient sur elle-même, mais un centre vide, béant, inatteignable, qui ne tire son être que du monde extérieur vers lequel sa conscience se projette. J. Rousset dira que ce narrateur « est comme un vide qui pense »<sup>23</sup>. En effet, il semble incarner, plus que tout autre, le vide fondamental qui caractérise le personnage robbe-grillétien : « S'il y a une constante chez tous mes héros, c'est une espèce de déficience mentale, ils ont toujours l'impression d'avoir la tête vide, comme si du temps passait dans leur crâne, sans qu'ils puissent eux-mêmes intervenir [...]. »<sup>24</sup> Mais comme le montrait B. Morrissette, avant d'être éventuellement un cas pathologique, le narrateur de *La Jalousie* est une tentative de soulever une problématique de la conscience inspirée de la phénoménologie existentialiste de Sartre. Car il est un « Être-pour-soi », c'est-à-dire, une conscience qui n'existe que comme conscience de quelque chose, qui ne peut se manifester et se saisir que dans un rapport d'intentionnalité au monde.

Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible.  
Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>22</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 112.

<sup>23</sup>Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Paris : José Corti, 1973, p. 144, cité par Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 79.

<sup>24</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 402.

La table est mise pour trois personnes, selon la disposition coutumière... Franck et A..., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante, elle pour diverses courses, lui pour se renseigner au sujet du nouveau camion qu'il a projeté d'acquérir.  
(J 90)

Si le narrateur se limite à noter ce qui affecte sa conscience sans y ajouter de signification, cela ne constitue pas pour autant une attitude passive face au monde extérieur. Car la conscience réagit en retour aux éléments du monde qu'elle perçoit et qu'elle enregistre, en essayant de les comprendre, de les sélectionner, de les classer — d'où la construction hypothétique fondée sur une probabilité. Le compte rendu des phénomènes perçus n'est pas indépendant d'un choix, il trahit une certaine interprétation et définit un certain mode d'interaction du moi avec monde, même si cela reste au niveau de la suggestion.

C'est ainsi que la situation sentimentale du personnage apparaît elle aussi en creux. Il n'y a pas plus de retour réflexif du moi sur ses états affectifs que sur son aspect physique. Le lexique de la passion est également effacé du texte. Le lecteur est capable d'inférer la situation sentimentale du narrateur invisible à travers son regard surveillant ou les déformations hallucinatoires du monde qu'il décrit. La jalousie ressentie par le personnage se manifeste au contact de la conscience avec l'extérieur. En d'autres termes, l'état de celui qui est pris de jalousie se définit par une certaine manière d'être au monde ; être jaloux c'est, pour reprendre le langage sartrien, une manière de s'éclater vers autrui et vers les objets ; c'est cette expérience immédiate du monde par une conscience prise par la passion que le texte cherche à transmettre. Dès lors, « il n'y a plus de séparation entre le contenant et son contenu, chacun renvoyant à l'autre indéfiniment. »<sup>25</sup>

Bien qu'il s'appuie sur un stratagème technique moins insolite, le cadre d'énonciation du narrateur de *La Modification* n'est pas sans produire l'image d'un moi troué dans son centre. Certes, Butor met en scène un personnage narrateur qui a une conscience de soi, de son corps et de sa subjectivité perceptive et discursive. Néanmoins, l'usage du « vous » à la place du « je » indique une conscience qui ne peut se saisir de façon directe, claire et nette, elle a au contraire besoin de trouver un artifice pour se concevoir, en se projetant sur une représentation imaginaire de soi-même. Ainsi, le discours à la deuxième personne est un moi qui s'adresse à une sorte de double. Seulement, si ce sujet dédoublé est désigné par un pronom et un nom propre, le sujet de la voix originaire lui-même reste à proprement parler anonyme, impersonnel et ineffable. La conscience du narrateur est, à l'image de la conscience phénoménologique, notamment dans l'existentialisme sartrien, une conscience qui n'est pas identique à soi : fissurée de néant, elle ne peut se présenter à soi que sous la forme d'une distance, d'une amorce de dédoublement<sup>26</sup>. Si elle est bien conscience de soi, elle n'enveloppe pas pour autant de connaissance de soi<sup>27</sup>. « Vous avez soif, mais vous boirez tout à l'heure ; vous avez faim, mais il faut attendre la sonnette de l'employé qui ne

<sup>25</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 76.

<sup>26</sup>Vincent de Coorebyter, « Conscience », in : *Dictionnaire Sartre*, sous la dir. de François Noudelmann et Gilles Philippe, Paris : Honoré Champion, 2004, p. 104-105.

<sup>27</sup>Jean-Marc Mouillie, *Sartre : conscience, ego et psychè*, Paris : PUF, 2000.

va pas tarder puisque les deux époux sont déjà de retour. » (M 190) Dans ces conditions, le « je » ne peut éventuellement se dire dans le roman qu'encadré par le dédoublement du « vous » :

Vous vous dites : je ne sais plus quoi faire ; je ne sais plus ce que je fais ici ; je ne sais plus ce que je vais lui dire ; si elle vient à Paris, je la perds ; si elle vient à Paris tout sera perdu pour elle et pour moi ; si je la fais entrer chez Durieu, je l'apercevrai tous les jours de la fenêtre de mon bureau, je serai forcé de l'abandonner avec une situation bien moins bonne que celle qu'elle a à Rome où elle connaît beaucoup de monde, malgré tout. (M 190-191)

Le pronom « vous » considéré en lui-même n'est pas sans connoter une certaine indétermination du sujet. Car dans le langage courant, le pronom de la deuxième personne peut avoir une valeur indéfinie, adressé à un interlocuteur réel ou hypothétique, pris à témoin pour attester la véracité de ce qu'on dit. C'est le « vous » de généralité, qui en ce sens se rapproche de « on »<sup>28</sup>. En outre, le « vous » contient lui-même l'idée d'un dédoublement. D'une part, dans la mesure où il est un pronom pluriel, il est sémantiquement une addition de deuxièmes personnes — le « vous » étant égal à « tu » plus « tu » — ou bien une somme de la deuxième et de la troisième personnes — « vous » égal à « tu » plus « il ». D'autre part, puisqu'il est employé en français comme forme de politesse, il constitue un pronom double, pouvant s'adresser tant au pluriel comme au singulier. D'ailleurs, dans le cas où il désigne un individu singulier, on peut considérer qu'il conserve une certaine valeur collective, renvoyant au statut social de la personne. Le « vous » accumule ainsi trois niveaux d'ambivalence sémantique et semble synthétiser les ambiguïtés qui traversent toute identité individuelle.

C'est ainsi que sous le « vous » qui domine *La Modification* se cachent en fait d'autres pronoms, d'autres personnes du discours, qui émergent de temps en temps à la surface du récit. Tantôt, nous venons de le voir, le « vous » peut céder la place au « je ». Tantôt, le récit bascule dans la troisième personne : « Il se redresse avec une extrême lenteur, le cou d'abord, puis la poitrine, puis s'appuyant de ses mains lacérées il se soulève, s'érige titubant sur ses genoux [...] » (M 224) À d'autres moments encore, le « on » se glisse imperceptiblement à la place du « vous » : « Au-delà de la fenêtre, on ne voit plus la lune pleine mais, devant les remparts d'Aurélien, le nombre des vespas augmente et déjà de nombreuses lampes s'allument à tous les étages des immeubles récents. » (M 278) Le « vous » semble synthétiser les différentes facettes de l'individu, en marquant à lui seul une certaine hésitation entre le défini et l'indéfini, le particulier et le général, le singulier et le

<sup>28</sup>Sur ce sens du pronom « vous », cf. *Le Robert* ainsi que le *TLFi* qui en donne d'ailleurs deux exemples littéraires intéressants, le premier de Paul Morand et le second de Georges Bernanos. On trouve un exemple de cet usage du « vous » également chez Nathalie Sarraute : « Elle fronce les sourcils : “Vous ? — Enfin “vous”... je veux dire tout le monde, tous les gens comme moi, tous ces pygmées à ses pieds... Non, je ne sais pas... » (Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, Paris : Gallimard, 1959, p. 247.) Le *TLFi* signale qu'à la différence de « on », qui ne concerne que le moi anonyme, « vous » n'est jamais sans concerner l'interlocuteur, même fictif, pris pour exemple. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, la portée générique de sa signification : le « vous » indique ici que toute autre personne à la même place pourrait faire la même expérience. Enfin, le *TLFi* note encore que le « vous », en raison de son caractère indéfini, peut servir de régime à « on ».

pluriel, l'individuel et le collectif. C'est le pronom qui désigne un sujet qu'on ne parvient pas à saisir de façon stable.

Dans sa dimension métaphorique, l'usage du « vous » semble apporter enfin une connotation d'étrangeté au sujet qu'il désigne. Car le « vous », lorsqu'il est employé comme forme de politesse, est un signe de distance entre les interlocuteurs. Or, cette distance, ici, est celle du sujet par rapport à soi-même. En d'autres termes, ce n'est pas une conscience dédoublée qui se dit « tu » en toute intimité mais qui se vouvoie elle-même, et qui semble mettre en dialogue des dimensions de son intériorité psychologique qui se connaissent mal. La deuxième personne renvoie ainsi à un moi qui, en grande partie, méconnaît ce qui le constitue. « C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit "didactique". »<sup>29</sup> L'usage du « vous » manifeste donc quelque chose d'inconnu, de manquant au sein du propre sujet, quelque partie de lui qu'il ne peut atteindre, dont il ne peut pas même s'approcher, qui lui restera à jamais étrangère. « Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une raison ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession. »<sup>30</sup>

Ainsi, on le voit, ce pronom qui exhibe le manque à l'intérieur du moi sera en même temps le pronom le plus apte à exhiber les efforts du moi pour combler ce manque. Car le « vous » montre une conscience en train de prendre conscience du monde : « chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace. »<sup>31</sup> Le recours au « vous » place la voix et le regard narratifs dans une situation de tension entre l'étrangeté et la découverte : étrangeté du moi à soi-même, mais acte de découverte du monde.

Nous rejoignons l'image de la conscience phénoménologique — un néant qui s'éclate vers le monde. Au lieu de viser directement le monde éprouvé par une conscience spontanée, le récit vise, par une sorte de dédoublement ou réflexion, cette conscience spontanée elle-même en train d'éprouver le monde. Seulement, à ce moment-là, nous ne nous confrontons pas à la prétendue substantialité de la conscience, mais aux reflets du monde qu'elle appréhende, comme si l'on était en train de regarder dans un miroir placé vers le dehors. La conscience a beau se tourner vers sa propre intériorité, elle n'y trouve paradoxalement rien d'autre que le monde extérieur.

En somme, l'emploi de la deuxième personne produit une représentation de la conscience qui se rapproche également de ce que Sartre appelle un « être-pour-soi », « comme étant ce qu'il n'est pas et n'étant pas ce qu'il est »<sup>32</sup>. Le « vous » apparaît comme une sorte de synthèse transcendante de la vie psychologie du sujet. Il se veut la forme saisissable d'une

<sup>29</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 80.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>32</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p. 32.

voix fragmentaire et instable qui orbite autour d'un centre de gravité vide.

### 5.2.2 Le double régime de la temporalité

Dans *La Jalousie* et *La Modification*, la configuration du temps du récit se trouve explicitement rattachée au traitement de la vie intérieure du narrateur homodiégétique. Une série de tensions au niveau de la temporalité mettent à mal, à des degrés d'intensité près, la représentation d'un sentiment d'unité, de cohésion et de continuité du moi.

L'ouvrage de Butor oscille entre deux régimes de temps opposés : le premier est donné par la perception immédiate du monde extérieur, le second est soumis à la fluctuation des pensées et images intérieures à la conscience.

Le régime de la perception immédiate se caractérise par un récit linéaire au présent. Il instaure un rapport de simultanéité entre les événements de l'histoire et l'énonciation de la narration, mais aussi il enveloppe une expérience du temps comme succession. C'est-à-dire qu'il se manifeste par un présent qui avance perpétuellement du passé vers l'avenir de façon unidirectionnelle et irréversible. Dans la diégèse, cette image est métaphorisée par le train se déplaçant sur la voie ferrée, Léon assis face à la marche. Et c'est précisément le voyage Paris-Rome qui sert de cadre à ce régime : il définit le présent actuel à la fois de l'histoire et de l'acte narratif ; il définit l'ordre chronologique ; il définit l'intervalle de la durée du roman.

En dépit de son apparente simplicité, ce premier régime temporel soulève des problèmes complexes concernant la façon dont la conscience conçoit la temporalité lorsqu'elle appréhende le monde. On pourrait résumer cela par l'existence tout au long du roman d'une tension entre deux façons de vivre le temps comme succession, à savoir : d'une part le temps comme juxtaposition d'instant, d'autre part le temps comme flux continu. Si nous devons exprimer cela en termes philosophiques, il nous semble que sur ce point précis l'œuvre de Butor renvoie moins à la phénoménologie qu'aux réflexions bergsoniennes sur la durée. C'est une des leçons de Bergson que de montrer comment la conscience éprouve l'écoulement du temps présent de deux manières différentes : selon ses habitudes cinématographiques, en tant qu'une composition de parties distinctes et mesurables ; ou bien, par un effort d'intuition, en tant que pure durée ininterrompue.

La métaphore du train exprime cette tension temporelle à travers une figuration du mouvement. Le déplacement du convoi, glissant avec souplesse sur les rails, constitue un mouvement continu et indivisible ; c'est l'équivalent même en termes de mouvement, d'un flux temporel indécomposable. Néanmoins, ce déplacement décrit un itinéraire, c'est-à-dire une trajectoire, composée d'une suite de points disposés dans l'espace dans un certain ordre, par lesquels le train passe et auxquels il pourrait s'arrêter ; chacun de ces points définit donc une position ou un repère par rapport auquel il est possible de calculer les distances, la vitesse et la durée du mouvement ; voilà réintroduite l'image schématisée d'un temps décomposable en parties mesurables. Donc, le voyage de Léon ne s'effectuera pas d'un seul mouvement unique et indivisible, mais de l'addition de plusieurs mouvements

ordonnés selon un certain planning, avec des points d'arrêt et de passage dans des horaires déterminés en fonction d'une certaine vitesse. D'une part, un mouvement et un temps purs, d'autre part, un mouvement et un temps maîtrisés par la conscience.

Le même contraste se manifeste au niveau de l'organisation narratologique. Si le récit du voyage Paris-Rome est organisé dans une chronologie linéaire progressive, celle-ci n'est pourtant pas d'une continuité absolue, mais reste traversée de part en part de trous, ruptures et variations. Ainsi, le fil du discours intérieur est rompu lorsque le narrateur quitte le compartiment — ce sont les transitions entre les chapitres. De plus, le cours temporel des perceptions immédiates est coupé lorsque le narrateur s'absorbe dans ses pensées intérieures, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il renoue avec la chronologie du temps présent de la diégèse. « Votre cigarette vous brûle les doigts ; elle s'est consumée seule. » (M 52) Dans plusieurs chapitres, ce présent ne revient dans le récit que de loin en loin, comme des îlots de perception éparpillés dans un fleuve d'introspection. Enfin, même si les passages narratifs ou descriptifs se maintiennent au présent, ils subissent des variations de densité, de rythme ou de vitesse qui ne confèrent pas moins un effet d'irrégularité au temps linéaire. C'est que l'expérience que la conscience a de la temporalité varie sans cesse en fonction de l'évolution des états psychologiques. Ainsi, en dépit de son organisation chronologique linéaire, le récit de perceptions immédiates de la conscience est déjà marqué par une tension entre la régularité apparente d'une durée extérieure prétendument absolue et l'irrégularité de la durée relative intérieure à la conscience.

Mais ce premier régime de temps se comporte comme une basse continue sur laquelle un deuxième régime temporel, encore plus complexe, se greffe : celui de la mémoire et de l'imagination. En d'autres termes, le discours narratif se détourne vers les pensées et images engendrées intérieurement, se rapportant au souvenir d'événements passés, à la prédiction de l'avenir, à des digressions au temps indéterminé. Le deuxième régime temporel de *La Modification* dépasse dès lors le cadre de la durée bergsonienne pour se caler plutôt sur une conception phénoménologique du temps. Pour la phénoménologie, ce n'est pas le temps qui s'écoule dans la conscience, mais la conscience qui déploie le temps au moyen des rapports d'intentionnalité<sup>33</sup>.

L'opération par laquelle la conscience relie le maintenant au passé ou à l'avenir se fait toujours en fonction d'une certaine situation, et donc selon une certaine visée du monde environnant. Cela implique un éclatement de la succession linéaire, puisque la considération de la situation présente peut mobiliser non seulement les instants immédiatement précédents et ultérieurs, mais aussi des faits situés à tout point de la chronologie. Pour la conscience phénoménologique, le temps est un réseau d'événements entrelacés. Toute menue ressemblance — un objet, un visage, une situation — suffit pour relier des faits qui en réalité ne sont pas chronologiquement contigus. « Un des deux garçons veut sortir, c'est le plus âgé, c'est Henri, c'est ainsi que sera Henri dans un ou deux ans, mais mieux mis, plus élégant, parce que vous lui avez donné un bien meilleure éducation [...] » (M 155) Selon

<sup>33</sup>Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, *op. cit.*, p. 94.

les mots de J.-F. Lyotard, « le présent n'est pas clos, il se transcende vers un avenir et vers un passé, mon maintenant n'est jamais [...] une in-sistance, un être contenu dans un monde, mais une ex-sistance ou encore une ek-stase, et c'est finalement parce que je suis une intentionalité [sic] ouverte que je suis une temporalité. »<sup>34</sup>

Au fur et à mesure que le récit de *La Modification* avance, le temps de la conscience ne fait que s'épaissir : le récit du présent fait place à des digressions proleptiques et analeptiques de plus en plus éloignés dans le passé ou dans l'avenir. Dans un premier moment, l'amplitude peut se mesurer en quelques heures : Léon repasse les événements tout récents, survenus le matin même à la maison, et s'imagine par avance son arrivée à Rome le lendemain à l'aube. Par la suite, l'écart se creuse : sa mémoire recule de quelques jours aux faits qui ont motivé son voyage, et son imagination anticipe déjà les journées du week-end qui s'approche. Ensuite, il se met peu à peu à explorer des souvenirs datant déjà de quelques années : sa rencontre avec Cécile, son séjour à Rome avec Henriette, son voyage de noces à Rome au temps du fascisme. D'autre part, il envisage son avenir à long terme : la séparation avec Henriette, la vie commune avec Cécile, les nouveaux rapports avec ses enfants.

Ce schéma se complique davantage du fait que de nouveaux décalages temporels se greffent à l'intérieur de ces premières digressions, comme des enchâssements chronologiques exponentiels. À tout moment les prolepses et analepses deviennent à leur tour le repère de base d'un nouveau fil temporel, par rapport auquel d'autres événements sont définis comme appartenant au passé ou à l'avenir. Le récit des débuts de l'aventure amoureuse de Léon et Cécile, par exemple, est repéré chronologiquement non par rapport au présent de la narration, mais par rapport au récit proleptique de leur première rencontre deux ans plus tôt. « Plus d'un mois après votre rencontre dans le train, comme vous l'aviez presque oubliée, au soir d'une journée de septembre ou d'octobre encore très chaude [...]. » (M 116) « Au voyage suivant, vous l'aviez prévenue de votre arrivée par la première lettre que vous lui eussiez écrite [...]. » (M 119)

Un soir enfin — vous étiez allés sur la via Appia, vous y aviez eu fort froid à cause du vent, vous aviez été surpris par le coucher du soleil près du tombeau de Cecilia Metella ; on apercevait la ville et ses remparts dans une brume pourpre poussiéreuse —, elle vous a proposé ce que vous attendiez depuis plusieurs mois, de venir prendre le thé dans sa maison [...]. (M 120)

Cela veut dire que même le moindre fragment de récit peut, en fonction des temps verbaux employés, instaurer une nouvelle ligne chronologique. Dans ce dernier extrait, par exemple, la proposition au passé composé indique le moment par rapport auquel les autres propositions se définissent comme du passé — le plus que parfait et l'imparfait — ou de l'avenir — l'infinitif, qui employé comme complément du verbe proposer possède dans ce contexte une valeur de futur. Ainsi, Butor multiplie les propositions au plus que parfait, au conditionnel, au futur antérieur, etc., en créant un effet de foisonnement temporel.

Une fois que vous aurez pris votre espresso dans le bar qui lui, s'il n'est déjà ouvert, s'ouvrira à peu près à ce moment-là, que vous serez descendu à l'Albergo

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 97.

Diurno au sous-sol pour vous y baigner, vous y raser, vous y changer, que vous serez remonté et que vous aurez, alors seulement, déposé votre valise à la consigne, commencera timidement à transparaître, à poindre, le crépuscule de l'aube [...]. (M 42-43)

Cette profusion de temps ne va pas sans ambiguïtés. Dans l'extrait suivant l'emploi des verbes et des adverbes de temps entraîne le brouillage des deux lignes chronologiques.

[...] Les persiennes étaient encore fermées ; on voyait le grand lit de fer défait, une valise ouverte et toutes sortes de cravates et de chaussettes éparpillées sur la commode, près de la cuvette de tôle, sur son trépied, avec son broc et son seau.

Et vous imaginiez ce qui se passera demain, sans vous douter alors que vous le réaliseriez si tôt, sans avoir encore formé le projet de le réaliser jamais, vous l'imaginiez comme une possibilité très lointaine dans laquelle vous vous complaisiez un instant pour vous conformer au caprice de Cécile [...] (M 141)

Le récit analeptique de Léon — à l'imparfait — fait soudain mention — « ce qui se passera demain » — à un événement situé dans l'avenir par rapport au moment de l'énonciation — l'annonce de sa résolution à Cécile. Événement censé se produire le lendemain, mais qui n'est pas encore consommé, bien que Léon semble le prendre pour un fait certain. Ce qui est comparé ici ce sont donc deux états différents, à deux moments différents, du même projet, l'un encore vague l'autre ayant l'aspect d'une ferme décision, et c'est la substitution inattendue du premier par le second dans la phrase qui établit tout à coup une intersection entre les deux lignes chronologiques. Ainsi, la hiérarchie même des régimes temporels — s'il y en a vraiment une — semble s'inverser, car ce n'est plus le présent qui fait appel au passé, mais le passé qui fait appel au présent.

Ce second régime temporel met en scène une conscience qui se vit comme histoire, comme épanouissement d'une expérience de la temporalité, dans laquelle il n'y a pas de frontière étanche entre le présent, le passé et l'avenir, mais une coexistence de tous temps. L'intention future oriente l'action présente, l'action présente fait appel au passé, la considération du passé apporte une nouvelle lumière sur le présent, la projection de l'avenir doit dès lors être rectifiée, etc. La façon dont la conscience considère le monde est en perpétuelle transformation.

De son côté, *La Jalousie* apporte une solution plus radicale au conflit des régimes temporels. Non seulement l'acte d'énonciation et l'ordre du récit s'accordent rigoureusement avec le défilement des scènes sur la conscience du narrateur, mais ce flux de conscience lui-même se trouve réduit à une expression synthétique minimale, qui assemble dans une seule ligne temporelle uniforme le temps de la perception extérieure et les temps des pensées intérieures. Dès le départ, Robbe-Grillet semble vouloir placer la structuration temporelle du récit sous le signe d'une temporalité phénoménologique. En effet, selon Husserl :

Tout état vécu a sa durée vécue. S'il s'agit d'un état de conscience dont le cogitatum est un objet du monde — comme dans la perception du cube —, il y a lieu de distinguer la durée objective qui apparaît (par exemple, celle de

ce cube) de la durée « interne » du processus de la conscience (par exemple, celle de la perception du cube). Celle-ci s'« écoule » en des périodes et des phases temporelles qui sont siennes, et qui sont elles-mêmes des présentations, se modifiant d'une façon continue, du seul et même cube. Leur unité est celle d'une synthèse.<sup>35</sup>

C'est le produit final, absolument épuré, de cette synthèse qui semble intéresser Robbe-Grillet. Pourtant, il faut convenir que son travail poétique ne va pas sans une certaine exagération, voire une déformation, de la pensée phénoménologique. Car cet effet de synthèse, Robbe-Grillet l'obtient au moyen d'un récit dominé par le présent de l'indicatif<sup>36</sup>. Nous avons vu dans le chapitre 2 comment cette hégémonie du présent semble conférer à toutes les scènes du roman, qu'elles soient actuelles ou oniriques, toujours le même degré de réalité. Sur le plan temporel, cela veut dire que l'usage des temps grammaticaux rend également malaisée toute distinction entre événements perçus, scènes remémorées et projections imaginaires ; tout est ramené à une pure présence. En d'autres termes, la durée interne du flux de conscience, en confondant le réel et l'imaginaire, englobe présent, passé et avenir dans une même ligne temporelle située toujours au présent. Le traitement robbe-grillétien de la vie psychique « évacue de l'image toute conscience d'image, du souvenir toute conscience de passé, du rêve tout sentiment onirique, et [...] réduit la vie psychique à un défilé d'images mentales toutes équivalentes, à l'intensité près »<sup>37</sup>.

Or, Husserl ne semble pas défendre une position si extrême. Certes, il parle effectivement d'une synthèse de la vie psychique — liée à la réduction phénoménologique — concernant l'identité des idées qui constituent le flux de conscience : bien que l'objet perçu, dans sa qualité d'objet intentionnel, apparaisse à la conscience sous des aspects multiples, la conscience identifie les diverses idées formées comme étant des variations de la même entité. Il est donc vrai que cette synthèse passe par la distinction de l'ordre psychique avec l'ordre du réel : l'objet « n'est pas contenu dans la conscience à titre d'élément réel, il l'est "idéalement" comme objet intentionnel, comme ce qui apparaît ou, en d'autres termes, comme son "sens objectif" immanent »<sup>38</sup>. Et il est vrai aussi que cette synthèse psychique présuppose une synthèse temporelle, une distinction entre la conscience du temps et le temps lui-même : « La forme fondamentale de cette synthèse universelle, qui rend possibles toutes les autres synthèses de la conscience, est la conscience immanente du temps. »<sup>39</sup> On a affaire uniquement à des phénomènes — et non aux objets eux-mêmes — déployés dans une durée interne de la conscience — et non dans la durée objective — ; reconnaissons donc que sur ces deux points la temporalité de *La Jalousie* s'accorde avec un arrière-plan phénoménologique.

<sup>35</sup>Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, trad. par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Paris : Vrin, 1953, p. 36.

<sup>36</sup>L'intervention d'autres temps verbaux est exceptionnelle — par exemple lors du discours transposé des paroles d'autres personnages — et tout de même on ne peut les situer avec précision par rapport à la chronologie de l'ensemble du récit.

<sup>37</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 81.

<sup>38</sup>Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 33.

Néanmoins, pour Husserl la synthèse du courant psychique ne débouche pas sur l'uniformité absolue des degrés de conscience et du temps, au contraire, il rappelle bien que cette synthèse opère sur des idées perçues comme appartenant à des modalités, donc à des plans temporels, différents. Citons encore une fois le philosophe allemand :

Mais le même cube — le même pour la conscience — peut être présent à la conscience (en même temps ou successivement), en des modes de conscience séparés et très différents, par exemple dans des perceptions, souvenirs, attentes, jugements de valeur, etc., isolés les uns des autres. Là encore c'est une synthèse qui réalise la conscience de l'identité dans l'unité d'une conscience, dépassant et embrassant ses états isolés, et rend ainsi possible toute connaissance de l'identité.<sup>40</sup>

En bref, comme le montre Genette, cet aspect du traitement de la vie psychique chez Robbe-Grillet prend sa justification moins dans la phénoménologie que dans un présupposé empiriste qui affirme qu'une imagination assez vive est une vraie perception et que la perception est une sorte d'« hallucination vraie »<sup>41</sup>.

C'est que pour Robbe-Grillet — comme pour nombre d'écrivains — il importe moins d'être fidèle à un courant de pensée que de s'en servir pour mettre en valeur ses propres intuitions poétiques. Le traitement psychologique et temporel du discours intérieur vient ainsi renforcer la représentation d'un moi « néantisé », dans la mesure où il contribue à amplifier le jeu de contraste entre présence et absence qui caractérise le narrateur invisible de *La Jalousie*. Ce narrateur, jamais désigné directement mais omniprésent par son regard, est également celui qui ne cesse de rendre présent le temps absent, et de s'absenter du temps présent. Car l'absence dans l'ordre de succession du monde extérieur se transforme en présence dans l'ordre de succession de la conscience ; et inversement, s'il se replie dans le temps de l'intériorité, c'est qu'il se détourne du temps objectif extérieur. L'écoulement de la vie psychique est non seulement un temps situé au présent, il est aussi le seul temps présent qui compte pour ce personnage obnubilé par sa jalousie. L'absence d'un retour réflexif du moi narrateur va donc de pair avec l'écoulement d'un temps presque entièrement dépourvu d'épaisseur.

Aucun repère ne permet de situer cette durée interne par rapport à la durée externe. Le flux de conscience, qui pose l'acte d'énonciation du roman, n'admet d'autre indication temporelle que le déictique « maintenant » et ses variantes qui jalonnent le récit de la première à la dernière page : « Maintenant l'ombre du pilier [...] » (J 09), « Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest [...] » (J 32) « Maintenant c'est la voix du second chauffeur [...] » (J 99) « C'est à cette heure-ci que l'éclairage de la salle à manger [...] » (J 56) « Cette place est vide, à présent. » (J 68) « La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'entendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. » (J 218) On ignore pourtant à quelle heure, jour, mois, ces marques énonciatives font référence. Tout au plus un lecteur attentif pourra s'orienter par rapport aux indications

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup> Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 80.

sur l'incidence du soleil ou s'il fait jour ou nuit — et encore ! car on ne sait même pas si elles renvoient effectivement au moment de l'énonciation ou à un temps remémoré. Le flux discursif de la conscience se déroule en dehors de tout repérage et de toute mesure temporelle. « “Maintenant”, ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante. » (J 50)

Indétermination du temps de l'acte d'énonciation, indétermination également de la chronologie de l'histoire narrée. B. Morrissette s'est efforcé autrefois de retrouver le fil des événements de *La Jalousie*<sup>42</sup>, mais si sa restitution chronologique ne manque pas de cohérence, il faut reconnaître qu'à la rigueur certains de ses enchaînements sont invérifiables. Sur ce point R.-M. Allemand a raison de rappeler que dans *La Jalousie* il est vain de croire qu'il y a un ordre des événements, clair et univoque, en dehors de celui des phrases du livre, de l'ordre du récit, donc du flux de conscience qu'ils transmettent<sup>43</sup>. Il est impossible de situer les événements du roman dans le temps : l'écrasement du mille-pattes a pu avoir lieu « la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » (J 27). Nous voyons mal aussi, dans bien de cas, comment déterminer l'ordre des événements les uns par rapport aux autres : la scène de l'apéritif se situe-t-elle avant ou après le comptage des bananiers ? Et nous craignons que la question elle-même ne soit dépourvue de sens, puisque nous ne sommes pas sûrs si les diverses scènes d'apéritifs ou de comptage de bananiers renvoient à des événements distincts ou sont des répétitions en souvenir d'un événement unique.

À propos, la répétition des scènes semble poser deux questions importantes concernant l'expérience psychologique du temps. Premièrement, malgré l'absence de repères, les répétitions constituent un signe d'épaisseur temporelle ou historique du moi. Car les scènes qui hantent le narrateur ne se répètent pas à l'identique mais présentent à chaque occurrence quelque menue variation. Dès lors, sur cet aspect aussi le temps de *La Jalousie* renvoie à la phénoménologique : l'évolution de l'état psychique présent, en instaurant de nouveaux rapports d'intentionnalité, intervient sur la manière dont les souvenirs se manifestent à la conscience ; réciproquement, la modification des souvenirs intervient dans la situation des états psychiques présents. La répétition apporte dans ce sens une temporalité progressive, caractérisée par un flux de transformations perpétuelles. C'est ainsi que les souvenirs liés au mille-pattes se modifient sans cesse au fil des pages en fonction des fluctuations affectives du narrateur jaloux. Tantôt la bestiole apparaît sous un aspect neutre, désignée par un terme technique : « C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. » (J 96). Tantôt, le narrateur visionne la scène de l'écrasement comme s'il s'agissait métaphoriquement des possibles ébats amoureux de A... et Franck : « A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. » (J 62-63). Tantôt sa tache au mur possède la forme d'un point d'interrogation, allusion aux soupçons du mari : « un petit arc qui se tord en point d'interrogation [...] » (J 56). Enfin, au sommet de sa crise

<sup>42</sup>Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., chapitre IV, « Le paroxysme du “je-néant” : *La Jalousie* (1957) ».

<sup>43</sup>Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 81.

hallucinatoire, la description du mille-pattes n'est pas sans évoquer un sexe masculin : « Il est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats » (J 163).

En revanche, les répétitions apportent aussi une structuration cyclique au récit, qui paradoxalement met en question l'expérience du temps comme succession. Le roman avance dans une tension constante entre progression et stagnation. D'une part, l'activité de la conscience, flux continu d'états psychiques toujours renouvelés, caractérise une temporalité en évolution permanente. D'autre part, le retour incessant des mêmes scènes obsédantes semble montrer les contenus psychiques *sub specie æternitatis*, comme s'ils existaient en dehors de toute temporalité, si bien que sous cet angle, la temporalité de la vie psychique n'est que conservation, immuabilité, immobilisme. Au niveau formel, le texte oscille entre la disposition linéaire du langage dans un axe syntagmatique et la déclinaison paradigmatique de thèmes sémantiques.

Cela nous amène enfin — quoique par un chemin inverse à celui de Michel Butor — à une tension de fond philosophique bergsonien, puisque le récit de *La Jalousie* se partage entre continuité et discontinuité. S'il y a bien un enchaînement successif d'images et d'états psychiques, il ne se présente pas comme un flux indivisible où les moments s'interpénètrent les uns dans les autres, mais comme une juxtaposition de clichés statiques et cloisonnés. Capturé par la conscience, le monde extérieur se fige. C'est l'impression que nous transmet la scène de la construction du pont de rondins :

Les cinq hommes, de part et d'autre du petit pont, sont aussi rangés de façon symétrique : sur deux lignes parallèles, les intervalles étant égaux dans l'un et l'autre groupe, et les deux personnages de la rive droite — dont seul le dos est visible — se plaçant sur les médiatrices des segments déterminés par leurs trois compagnons de la rive gauche, qui eux regardent vers la maison, où A... se dresse derrière l'embrasure de la fenêtre. (J 104-105)

La rivière, depuis Héraclite un symbole du temps en perpétuel changement, fait l'objet ici d'une représentation ambiguë. Elle est associée d'abord à l'idée de mouvement, mais pour devenir aussitôt une image oxymorique de l'immuabilité, qui trahit la vocation cinématographique, voire photographique, de la conscience :

Tout en bas, au fond de la vallée, devant la parcelle taillée en trapèze où les rayons obliques du soleil découpent chaque panache, chaque feuille de bananier, avec une netteté extrême, l'eau de la petite rivière montre une surface plissée, qui témoigne de la rapidité du courant. Il faut cet éclairage de fin de jour pour mettre ainsi en relief les chevrons successifs, les croix, les hachures, que dessinent les multiples rides enchevêtrées. Le flot s'écoule, mais la surface reste comme figée dans ces lignes immuables. L'éclat, de même, en est fixe et donne à la nappe liquide un aspect plus transparent. (J 213)

Nous éprouvons le sentiment paradoxal d'un temps immobile, tel celui produit par la flèche de Zénon, une expérience psychologique de la temporalité située pour ainsi dire à l'abri du flux de la durée.

### 5.2.3 Style et temporalité dans *La Modification*

Ne concluons pas cette étape de notre exposé sans examiner comment chez Michel Butor le contrepoint entre deux expériences de la temporalité passe aussi par un effet de style. Dans une intéressante étude sur *L'Emploi du temps*, S. Gallon montre que la phrase butorienne est également le foyer d'une tension entre la continuité et la discontinuité, appuyée sur un dialogue entre deux conceptions philosophiques du temps, précisément : la durée bergsonienne d'une part et le temps de l'intentionnalité husserlienne d'autre part<sup>44</sup>. Or c'est la même tension que nous retrouvons grosso modo dans la phrase de *La Modification*, à travers le recours à certains procédés syntaxiques et rythmiques. Essayons de reprendre ici quelques éléments de l'analyse de S. Gallon.

Le premier point relève de la longueur de la phrase et de sa structure syntaxique. La phrase de *La Modification* possède, à l'instar de celle de *L'Emploi du temps*, une étendue démesurée qui bouleverse l'organisation même du discours. Car Butor ne se contente pas de faire des paragraphes composés de phrases longues : en règle générale ses phrases constituent, chacune à elle seule, un paragraphe tout entier, s'étalant souvent sur des dizaines de lignes ; davantage, il construit des périodes qui débordent le cadre même du paragraphe : « alors qu'en général un paragraphe est formé de plusieurs phrases, eh bien ! là, j'ai fait des phrases formées de plusieurs paragraphes. »<sup>45</sup> Nous retrouvons de telles phrases dès le premier chapitre, mais c'est dans la troisième partie du roman, soit à partir du chapitre VII, qu'elles deviennent particulièrement abondantes, ce qui crée également un effet d'amplification. Cette subversion de la structuration hiérarchique du discours écrit semble avoir pour principal effet précisément de traduire la continuité du discours intérieur de la pensée. C'est comme si la phrase butorienne refusait de se clore, chaque fragment donnant lieu à de nouvelles expansions, par l'addition d'épithètes, de déterminatifs et d'appositions, par l'insertion de propositions subordonnées relatives et adverbiales, par la juxtaposition de nouvelles propositions coordonnées. Elles apportent des précisions, explications, corrections, ajouts ou même des répétitions, c'est-à-dire autant de manières de prolonger indéfiniment la phrase.

L'impression de continuité du discours est accentuée par des procédés de cohésion logique : anaphores et cataphores qui relient les éléments de la phrase et atténuent les ruptures, connecteurs logiques, spatiaux et temporels qui assurent une transition fluide entre les propositions, l'usage récurrent du participe présent qui paraît renforcer l'allure dynamique de la phrase.

La ponctuation paraît également contribuer plutôt à l'écoulement continu du flux discursif. Si la phrase s'allonge, c'est grâce au fait que les points-virgules remplacent les points, ce qui affaiblit la pause ; les virgules sont employées à bon escient, et même avec une certaine parcimonie, en ralentissant le moins possible la succession des syntagmes ; les points de suspensions et d'exclamation sont rares, limités principalement aux passages

<sup>44</sup>Stéphane Gallon, « "C'est dans la phrase que tout est" », in : *Universo Butor*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Márcia Arbex, *op. cit.*, p. 267-280.

<sup>45</sup>Mireille Calle, *Les Métamorphoses Butor*, *op. cit.*, p. 48.

en discours rapporté ; les deux points sont courants : ils constituent un arrêt, mais qui appelle à une suite ; les parenthèses sont très nombreuses, ce qui mitige aussi la rupture du discours puisqu'elles permettent d'ajouter de nouvelles informations sans que pour cela il soit nécessaire de faire une nouvelle phrase. Certes, Butor reste soucieux de représenter une intériorité hésitante et provisoire, mais ces hésitations sont rendues plutôt par les circonvolutions, digressions et redondances du discours intérieur que par des coupures proprement dites au niveau de l'enchaînement syntaxique des phrases.

D'où le fait que si la représentation du flux discursif de la pensée se traduit par une vocation à prolonger indéfiniment la phrase, cela n'exclut pas l'existence de moments de transition, en douceur<sup>46</sup> certes, mais qui n'en constituent pas moins d'inévitables discontinuités au sein de la continuité. C'est sans doute une trivialité de le dire, mais il faut bien rappeler que le récit de *La Modification* ne se donne pas comme une masse de texte dépourvue autant que possible de solution de continuité<sup>47</sup> mais tout de même comme un texte divisé et structuré en phrases, paragraphes, chapitres, parties.

D'autre part, si la ponctuation contribue à l'allongement de la phrase, il faut reconnaître que certains éléments jouent un double rôle. Les parenthèses, par exemple, s'intègrent dans l'unité grammaticale de la phrase, mais n'en demeurent pas moins des interruptions dans la suite des idées, d'autant plus qu'elles apportent parfois des digressions fort éloignées du sujet central de la phrase. Les points-virgules fonctionnent également de façon ambiguë, puisque sans clore la phrase, ils la fractionnent, en instaurant des ruptures asyndétiques sur un fond de continuité : « Vous êtes déjà loin de Pise ; vous vous rapprochez de la mer ; vous allez passer à Livourne ; vous ne savez plus si le train s'y arrête. » (M 255)

Les alternances entre la perception immédiate et les digressions de l'imagination et de la mémoire rentrent dans le même cas de figure. Le changement d'état ou de contenu psychique apporte une rupture du fil des idées sur un fond de continuité du fonctionnement de la conscience. C'est pourquoi les moments où la conscience déplace son attention de l'extérieur vers l'intérieur, ou vice-versa, sont normalement marqués typographiquement dans le texte par un double espacement entre les paragraphes.

Au niveau de la syntaxe de la phrase, les répétitions, les redondances, les appositions, les propositions relatives, en même temps qu'elles prolongent l'étendue de la phrase, produisent aussi en revanche un bégaiement du discours, donc une entrave au développement de la pensée. « Et Faselli, non Fasetti, ou Masetti, rentre en s'excusant [...] » (M 169). La phrase se prolonge mais la pensée, et le récit, s'enlise dans une excroissance descriptive. « Vous apercevez la main de cette veuve, qui se tend vers la valise de paille, vers le cabas, vers le panier d'où sont sorties tout à l'heure tant de victuailles, cette main sèche, agrippeuse. » (M 138)

Enfin, au niveau de l'énonciation, le récit de *La Modification* est marqué par une po-

<sup>46</sup>Stéphane Gallon, « "C'est dans la phrase que tout est" », *op. cit.*, p. 270.

<sup>47</sup>Comme dans certaines expériences du roman dans plusieurs pays à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands* (1975-1981), ou Gabriel Garcia Marquez, *El Otoño del patriarca* (1975).

lyphonie des voix sur fond d'un monologue intérieur. Autrement dit, la voix intérieure du narrateur fait place aux souvenirs et imaginations des paroles d'autres personnages, des voix qui certes n'ont pas d'existence actuelle, mais qui n'apportent pas moins des ruptures au fil de son discours.

En somme, continuité et discontinuité sont constamment en conflit dans le texte de *La Modification*. Dès lors, la phrase de Butor met en évidence deux niveaux de tensions caractérisant le discours de la conscience, chacun lié à une expérience du temps. Le premier niveau concerne la linéarité du discours : la phrase se trouve située entre d'une part les contraintes de la langue, avec ses unités de composition et ses lois de structuration, et d'autre part le mouvement continu, ininterrompu et indivisible du flux de la pensée. Ce premier niveau renvoie ainsi aux problèmes du premier régime temporel, celui du temps vécu comme succession linéaire. Le second niveau concerne les tensions entre la linéarité chronologique du discours et l'enchaînement d'idées qui, lui, n'obéit à aucun principe pré-établi de succession linéaire, mais se dispose en réseaux. Aussi touchons-nous également par le biais du style aux problèmes de l'expérience phénoménologique du temps.

## 5.3 Dédoubléments et superpositions du moi narrateur

### 5.3.1 *La Jalousie* et *La Modification* : frontières estompées entre l'homodiégétique et l'hétérodiégétique

Nous relèverons enfin un troisième effet du traitement de la vie intérieure chez Butor et chez Robbe-Grillet : l'éclatement de l'unité identitaire du moi fictionnel. C'est-à-dire que les discours et contenus psychiques émanant du personnage — ou plus spécifiquement du personnage narrateur — renvoient à une subjectivité dont l'individualité psychologique reste problématique. C'est encore *La Jalousie* et *La Modification* qui nous fourniront ici un premier échantillon d'analyse.

Dans ces œuvres, cet effet est déclenché par le choix des pronoms personnels de la narration. Dans un article consacré à cette question, Michel Butor soutient que le propre du roman est la perméabilité entre les personnes du discours, et cela précisément en raison du statut ambigu du personnage de fiction<sup>48</sup>. Le récit romanesque, dit-il, met en jeu les trois personnes : un « je » qui parle, l'auteur, un « tu » à qui il s'adresse, le lecteur, et un « il » dont on raconte l'histoire, le héros. Il se trouve que dans ce schéma le personnage romanesque est nécessairement plus qu'une simple tierce personne par rapport aux deux interlocuteurs engagés dans le discours romanesque.

Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve, que le lecteur n'est point pure passivité, mais qu'il reconstitue, à partir des signes rassemblés sur la page, une vision ou une aventure, en se servant lui aussi du matériel qui est à sa

<sup>48</sup>Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*

disposition, c'est-à-dire de sa propre mémoire, et que le rêve auquel il parvient de la sorte, illumine ce qui lui manque.<sup>49</sup>

Finalement, « dans le roman, cette distinction entre les trois personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur qu'elle peut avoir dans la vie quotidienne ; elles sont en communication »<sup>50</sup>. C'est d'ailleurs, selon Butor, la conscience de ce fait qui amène le roman à glisser progressivement de la troisième personne — « la forme la plus naïve, fondamentale, de la narration »<sup>51</sup> — à la première, voire à la seconde personnes, qui rendront ces ambiguïtés plus saillantes. Il conclut en notant que « dans le roman, ce que l'on nous raconte, c'est donc toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte »<sup>52</sup>.

Or, le choix des pronoms personnels de *La Jalousie* et de *La Modification* tend justement à mettre en évidence cette perméabilité entre les instances du discours. Robbe-Grillet et Butor font ressortir par là les tensions entre unité et multiplicité qui traversent le personnage, en participant ainsi à la représentation d'un moi ouvert, qui s'assume en quelque sorte en tant qu'expérience fictionnelle d'une conscience mais qui invite aussi le lecteur à dépasser les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Dans *La Jalousie*, il s'agit bien entendu d'un choix négatif, puisque c'est l'absence de pronom qui est à l'origine des ambiguïtés. Ce récit, le compte rendu d'une conscience remplie uniquement de perceptions extérieures et ne manifestant aucun signe de connaissance réflexive, aboutit à un narrateur invisible situé au seuil de la diégèse. En d'autres termes, cette voix dont l'énonciateur est à la fois présent et absent de la diégèse se trouve, en vertu de cette tension même, sur la frontière narratologique de l'homo- et de l'hétérodiégétique.

G. Genette montre que ce qui distingue les récits homodiégétique et hétérodiégétique n'est pas exactement la manifestation de la première ou de la troisième personne narrative, mais l'existence ou non d'un rapport d'identité numérique entre le narrateur et l'un des personnages du roman. Le pronom employé n'est pas la cause, mais plutôt un effet de la configuration narrative. « Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 74. Un lecteur contemporain trouvera peut-être trop simpliste la façon dont Michel Butor désigne ici les sujets ou instances impliqués dans le roman en tant qu'acte de communication. C'est que son article date de 1964 ; ce n'est qu'un peu plus tard que la différenciation de ces instances du discours s'impose dans le domaine des études littéraires — par exemple, la distribution auteur/lecteur/narrateur/narrataire. Cf. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.* ; ainsi que Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 222. On sait de nos jours à quel point ces catégories peuvent à leur tour donner lieu à d'autres ramifications encore plus pointues en fonction des besoins de l'analyse. Que l'on pense aux précisions apportées à la notion d'auteur par le concept de « posture littéraire » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine, 2007) ou aux diverses modalités de lecture susceptibles d'intervenir dans le rapport du lecteur au personnage (Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*). Néanmoins, pour l'argumentation de Butor que nous avons suivi ici, la précision des distinctions ne rentre pas en ligne de compte. Au contraire : ce qu'il cherche à montrer, ce ne sont pas les différences entre les instances discursives, mais justement les porosités qui ne cessent d'exister entre elles, pour poussée que soit leur analyse, ce qui finalement rend impossible toute distinction étanche des personnes du discours romanesque. Si la perméabilité existe dans les grandes lignes d'un schéma simple du type auteur/lecteur/héros, elle existera a fortiori dans un schéma plus complexe et affiné.

conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire. »<sup>53</sup>

Ainsi, tout « je » narratif n'établit pas d'identité entre le narrateur et un personnage.

La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut [...] renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer : la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même, comme lorsque Virgile écrit « *Arma virumque cano...* », et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire, comme lorsque Crusoe écrit : « En 1632, je naquis à York... » Le terme « récit à la première personne » ne se réfère, bien évidemment, qu'à la seconde de ces situations, et cette dissymétrie confirme son impropriété. En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne [...]. La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*.<sup>54</sup>

Et inversement, toute identité entre narrateur et personnage ne se traduit pas par l'emploi du « je ». Bien que ce cas de figure soit rare, « on pourrait imaginer une histoire où le narrateur, implicitement présent comme personnage, ne serait jamais mentionné parce qu'il ne jouerait aucun rôle »<sup>55</sup>.

De même, la troisième personne peut fonctionner comme un artifice pour dissimuler l'identité du narrateur avec un personnage. Genette cite à ce titre la nouvelle de Borges intitulée « La Forme de l'épée »<sup>56</sup>, « où le héros commence par raconter son aventure infâme en s'identifiant à sa victime, avant d'avouer qu'il est en fait *l'autre*, le lâche dénonciateur jusque-là traité, avec le mépris qu'il faut, en "troisième personne" »<sup>57</sup>. Bien que la chute de cette nouvelle n'entraîne pas de changement fondamental de statut narratif — le narrateur reste dans tous les cas homodiégétique — elle révèle le pouvoir dissimulateur du « il ». Des exemples plus parlants ne manquent pas, et l'on pourrait sans doute évoquer ici *La Peste* (1947) d'Albert Camus, dont le récit à la troisième personne s'avère être en fait, au dernier chapitre, le témoignage d'un des protagonistes du roman, le docteur Bernard Rieux. Enfin, Genette invoque Ph. Lejeune pour rappeler non seulement qu'il existe des « autobiographies à la troisième personne »<sup>58</sup>, mais aussi qu'il nous arrive à tous, dans certaines situations quotidiennes, de parler de nous-mêmes à la troisième personne<sup>59</sup>.

Mais si le choix du pronom n'est pas le facteur déterminant de la distinction entre homo- et hétérodiégétique, il est indéniable qu'il définit des régularités poétiques et des attentes de lecture. Genette même admet que le pronom personnel employé demeure un indice fort permettant de repérer la possible identité entre narrateur et personnage, et donc de

<sup>53</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 254-255.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 254-255.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 369-370.

<sup>56</sup>Dans Jorge Luis Borges, *Fictions* (1944).

<sup>57</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 257-258.

<sup>58</sup>Voir Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980, p. 32-59.

<sup>59</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 378-380.

distinguer entre l'homo- et l'hétérodiégétique. C'est ce qu'on déduit de son affirmation selon laquelle l'usage de telle ou telle forme grammaticale est une « conséquence mécanique » de chacune des deux « attitudes narratives » — c'est-à-dire, non la conséquence *nécessaire*, mais la conséquence *habituelle* du type de narration choisi, et dont la déception peut être perçue comme une « transgression »<sup>60</sup>. Dans *Nouveau Discours du récit*, Genette est plus explicite sur ce point, en évoquant par ailleurs des situations où la détermination de l'attitude narrative en fonction du pronom est sûre :

Je ne prétendrai pas pour autant que le choix de personne (grammaticale) soit complètement indépendant de la situation diégétique du narrateur. Il me semble bien au contraire que l'adoption d'un *je* pour désigner l'un des personnages impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiégétique, c'est-à-dire la certitude que ce personnage *est* le narrateur ; et inversement, mais tout aussi rigoureusement, l'adoption d'un *il* implique que le narrateur *n'est pas* ce personnage.<sup>61</sup>

Rien d'étonnant donc dans le fait que le lecteur s'attend à ce qu'un récit homodiégétique soit à la première personne, et qu'un récit hétérodiégétique soit à la troisième. Ainsi, le narrateur de *La Jalousie*, qui ne se désigne jamais par « je », ni par toute autre forme pronominale d'ailleurs, qui s'efface non de façon partielle et momentanée, mais radicalement, du début jusqu'à la fin du récit, apparaît aux yeux du lecteur bel et bien comme un narrateur hétérodiégétique.

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 Franck et le sien se trouvent côte à côte, contre le mur de la maison — le dos vers ce mur, évidemment — sous la fenêtre du bureau. Elle a ainsi le fauteuil de Franck à sa gauche, et sur sa droite — mais plus en avant — la petite table où sont les bouteilles. Les deux autres fauteuils sont placés de l'autre côté de cette table, davantage encore vers la droite, de manière à ne pas intercepter la vue entre les deux premiers et la balustrade de la terrasse. Pour la même raison de « vue », ces deux derniers fauteuils ne sont pas tournés vers le reste du groupe : ils ont été mis de biais, orientés obliquement vers la balustrade à jours et l'amont de la vallée. Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... — surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, qui est un siège pliant fait de toile tendue sur des tiges métalliques, occupe — lui — une position nettement en retrait, entre le quatrième et la table. Mais c'est celui-là, moins confortable, qui est demeuré vide. (J 19-20)

Et pourtant ce narrateur est bien là, il est un personnage de la diégèse. Nous pouvons deviner sa présence grâce à quelques indices figuratifs, tel le nombre de fauteuils disposés sur le balcon pour l'apéritif — dans l'extrait ci-dessus —, ou le nombre de couverts mis à table aux repas. Mais il faut souligner que cette présence se dégage aussi de certains traits discursifs comme la narration au présent et la récurrence de déictiques spatio-temporels.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 377.

Car d'une part, l'énonciation d'un « maintenant » et d'un « ici » n'est pas sans suggérer la présence d'un « je »<sup>62</sup>. D'autre part, comme le fait remarquer G. Genette, il y a bien un rapport logique entre la narration de l'histoire au présent et la présence du narrateur dans l'histoire :

Il me semble [...] que l'effet, si j'ose dire, d'*homodiégétisation* n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui — pense inévitablement le lecteur — ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche. C'est évidemment l'un des éléments de l'effet-*Jalousie*.<sup>63</sup>

Ainsi, l'emploi du présent « suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse »<sup>64</sup>. C'est à plus forte raison le cas de *La Jalousie*, où le temps présent est associé à un mode de focalisation narrative restreint qui situe le point d'observation de façon rigoureuse dans l'espace de la diégèse.

C'est donc sur ce contraste que s'appuie le jeu de *La Jalousie* : d'une part un récit à la troisième personne qui suggère un narrateur hétérodiégétique, d'autre part des indices d'ordre figuratif et discursif qui suggèrent un narrateur homodiégétique. Ou en d'autres termes, c'est un narrateur hétérodiégétique dans ses marques linguistiques pronominales, mais homodiégétique dans son fondement ontologique et énonciatif. Dualité qui est étroitement liée à la tension qui traverse l'œuvre entre une objectivité et une subjectivité radicales : « Illustration plus frappante encore, *La Jalousie*, qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste en l'absence de tout jaloux, ou au contraire comme le pur monologue intérieur d'un mari épiant sa femme et imaginant ses aventures. On sait quel rôle charnière, précisément, a joué cette œuvre publiée en 1959 [sic]. »<sup>65</sup>

L'ambiguïté du statut du narrateur personnage de ce roman vient donc non d'une effective infraction aux normes narratives, mais d'une série d'entorses aux attentes du lecteur. D'ailleurs, il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur le fait que cette ambivalence se prolonge en cascade dans d'autres catégorisations narratives. Même si nous prenons le parti de considérer le narrateur de *La Jalousie* comme homodiégétique, on hésitera à dire s'il est un simple témoin ou s'il est de type autodiégétique — distinction qui concerne la participation du narrateur dans l'histoire —, car il est vrai qu'il se limite à observer les autres personnages, surtout sa femme, mais finalement l'aventure qu'il raconte est sa propre aventure, sa vie sentimentale, ses soupçons, ses fantasmes, ses angoisses, etc. Ensuite, on vacille à affirmer s'il s'agit là d'une narration extradiégétique ou intradiégétique — distinction qui concerne le niveau narratif. En bon logicien, G. Genette — encore lui — a raison de dire que « l'instance narrative d'un récit premier est par définition extradiégétique »<sup>66</sup>, ce qui est bien, à vrai dire, le cas de *La Jalousie*. Mais il n'a pas moins raison de signaler que tout récit qui se manifeste comme un « courant de conscience » rend difficile la perception de

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 227, voir la note de bas de page.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 238.

sa nature extradiégétique, car « c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue »<sup>67</sup>. C'est également le cas de *La Jalousie*, où le « monologue intérieur » assume l'aspect radical d'une conscience projetée vers l'extérieur.

En somme, il y a une indétermination du personnage et du narrateur et de leurs rapports d'identité<sup>68</sup>. Or, ce bouleversement des catégories narratives a pour conséquence d'affecter aussi la situation du narrataire et du lecteur. Ce narrateur-personnage, de nature homodiégétique mais manifesté comme hétérodiégétique, qui délimite un cadre d'observation absolument restreint tout en s'absentant du monde qu'il décrit, cette subjectivité en creux, c'est un narrateur qui se retire, pour ainsi dire, de son propre moi fictionnel pour céder sa place au lecteur. C'est comme s'il s'effaçait pour que nous puissions pénétrer dans sa conscience. Ou pour le dire de façon technique, le narrateur, caractérisé déjà par un statut problématique en tant que personnage, se trouve confondu en outre avec l'instance du narrataire, et voilà, par conséquent, le lecteur réel installé au seuil de la diégèse, invité à devenir lui-même l'œil d'une caméra subjective. Le moi fictionnel ainsi engendré n'est pas une subjectivité absolument clôturée, mais un moi sous tension, à la fois un cadre de perception rigoureusement défini et une conscience ouverte ou indéterminée dans son unité identitaire. Comme le souligne A.-A. Morello, le destin du narrateur invisible de *La Jalousie* est « de se confondre avec le lecteur, de laisser sa place au lecteur qui peut voir par ses yeux, un peu comme le "vous" de *La Modification* »<sup>69</sup>.

Si dans le roman de Robbe-Grillet la représentation du moi fictionnel passe par la dissimulation du pronom personnel, chez Butor elle passe par le choix positif d'un pronom situé dans un entre-les-deux. Dans ses considérations théoriques, Butor présente la seconde personne comme une solution au caractère fermé du monologue intérieur habituel.

Dans le récit à la première personne, le narrateur raconte ce qu'il sait de lui-même, et uniquement ce qu'il en sait. Dans le monologue intérieur, cela se rétrécit encore puisqu'il ne peut en raconter que ce qu'il en sait au moment même. On se trouve par conséquent devant une *conscience fermée*. La lecture se présente alors comme le rêve d'un « viol », à quoi la réalité se refuserait constamment.

Comment l'ouvrir, cette conscience qui ne peut être aussi fermée puisque dans

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>68</sup> D'un certain point de vue, on peut dire qu'au roman suivant, *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet amplifie cette indétermination. À la fin de ce « récit de guerre » le narrateur à la troisième personne, que l'on croyait hétérodiégétique, s'identifie au personnage du médecin, en devenant donc un narrateur intradiégétique — « A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort. » (DL 211) Mais ici, nous l'avons vu dans le chapitre 2, les nombreuses métalepses et décrochages rapprochent ce récit du délire tout en trahissant sa nature fictionnelle, ce qui rend problématique le statut de la narration : est-ce que le narrateur est à l'extérieur ou à l'intérieur de la diégèse ? est-ce le témoignage du médecin ? est-ce le discours délirant du soldat ? En outre, le jeu inclut non seulement le narrateur et les personnages, mais aussi une représentation en abyme de la figure de l'auteur, puisque l'acte d'énonciation de ce narrateur-personnage incarné par le médecin apparaît dans le roman comme un acte d'écriture. Est-ce un clin d'œil à *La Peste* (1947) d'Albert Camus ? Peut-être aussi, plus en amont, au *Docteur Pascal* (1893) de Zola et au *Médecin de campagne* (1833) de Balzac ?

<sup>69</sup> André-Alain Morello, « La scutigère et le margouillat : "une histoire sans gravité" », in : Robbe-Grillet, *la déconstruction du roman*. Les Gommès, La Jalousie, sous la dir. de Franz Johansson, *op. cit.*, p. 84-85.

toute lecture, précisément, les personnes circulent entre elles ? Comment faire état de cette circulation ?<sup>70</sup>

Et aussitôt la réponse : « C'est ici qu'intervient l'emploi de la seconde personne, que l'on peut caractériser ainsi dans le roman : celui à qui l'on raconte sa propre histoire. »<sup>71</sup>

Une telle entreprise narrative est inséparable d'un brouillage des voix engagées dans l'acte discursif. Les exemples avancés par Butor sont parlants à cet égard : il évoque, chez Faulkner, des personnages qui emploient la seconde personne pour raconter à d'autres ce que ceux-ci ont fait dans leur enfance ; il imagine également la mise en scène d'un interrogatoire, où le juge d'instruction se sert de la seconde personne afin de suppléer aux lacunes et mensonges d'un suspect ou d'un témoin. On le voit, dans le récit à la seconde personne la parole du locuteur devient la parole de l'interlocuteur. Selon Butor, c'est toujours un récit « didactique » : « nous sommes dans une situation d'enseignement », car il s'agit de « quelqu'un à qui l'on donne la parole »<sup>72</sup>. Mais l'écrivain lui-même fait observer en filigrane que ce type de narration n'est pas forcément le résultat d'un acte de générosité pédagogique ; on peut l'interpréter aussi comme une confiscation de la parole. Car il enveloppe la situation de quelqu'un qui pour une raison ou pour une autre ne peut raconter sa propre histoire<sup>73</sup> ; quelqu'un d'autre la racontera à sa place.

Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais s'il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement.<sup>74</sup>

Mais à qui de juger de la défaillance d'un discours, et d'après quels critères ? Quoi qu'il en soit, le fait est que le récit à la seconde personne établit une situation de parasitage de la voix ou d'aliénation de la parole : j'entends quelqu'un d'autre dire mes propres paroles à ma place, ou j'entends mes propres paroles prendre origine chez autrui. Cela indique que le récit à la seconde personne est traversée par le problème de la source énonciative, problème qui revient constamment dans l'œuvre de Butor à travers un vaste travail poétique sur l'intertextualité, la citation, la structure musicale polyphonique du texte. Les questions qui s'imposent ici sont : qui parle en fin de compte ? dans quelle mesure sommes-nous la source première et originale de nos paroles, et dans quelle mesure ce que nous disons est reproduction d'un déjà dit ? peut-on distinguer entre parole authentique du moi et parole parasitaire d'autrui ?<sup>75</sup> Dans le cas présent de notre analyse sur le moi fictionnel dans *La Modification*, nous nous bornerons à faire remarquer que si la seconde personne permet de « décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un

<sup>70</sup>Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 79, nous soulignons.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 81.

<sup>75</sup>Sur le plurivocalisme de la narration, cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

langage »<sup>76</sup>, c'est parce qu'elle engendre un discours au statut énonciatif fondamentalement ambigu.

*La Modification* n'est pas exempte de cette ambiguïté, au contraire, elle semble même l'amplifier et la mettre au grand jour. Car dans ce roman, à la différence des exemples évoqués par Butor dans son article, le récit à la seconde personne ne passe pas par la mise en scène d'un acte de communication précis entre deux personnages — ou interlocuteurs — déterminés. Ici il y a tout simplement une voix qui raconte en disant « vous ». Certes, il y a aussi ce qu'elle raconte, et à ce moment-là il y a des personnages qui se manifestent, un protagoniste à qui l'on rattache ce discours. Mais si nous n'avons aucune raison pour douter que le point de vue d'observation est bien celui — restreint — de Léon Delmont, en revanche, rien ne nous assure qu'il est la source de la narration ; cette voix qui parle et dit « vous », nous ne sommes pas sûrs, à la rigueur, de dire à qui elle appartient et à qui elle s'adresse. En bref, le problème ne concerne pas seulement la source authentique de l'énonciation, mais aussi l'identité même des personnes engagées dans cet acte discursif. Face au « vous » de *La Modification* on est en droit de se demander : « qui parle, et à qui ? » Ce qui se profile dans cette œuvre, c'est encore un moi fictionnel située au seuil de la diégèse, absolument déterminé dans sa perspective, mais indéterminé dans sa voix, donc dépourvu d'unité identitaire et plus ouvert au lecteur.

Ainsi, la seconde personne caractérise une voix narratrice ambiguë : est-ce un narrateur hétérodiégétique indéterminé qui parle au personnage ? est-ce la voix intérieure du propre personnage, donc un narrateur homodiégétique, qui se parle à lui-même ? et dans ce cas, d'où vient exactement cette réflexivité, est-ce la voix d'une conscience unitaire ou celle d'une conscience dédoublée ? Nous ne touchons jamais le bout : même si nous considérons que la narration est prise en charge par le personnage, on ne peut que constater l'impossibilité de saisir la source ultime des paroles intérieures, le moi fictionnel originel, le sujet du discours. « Ça parle » dans la tête de Léon Delmont, voilà tout ce qu'on peut dire.

Mais il y a davantage, car « ça parle » aussi — en fait ça *ne parle que* — dans la tête du lecteur. La seconde personne de *La Modification* caractérise un narrataire également ambigu. Cette voix s'adresse-t-elle à un personnage, narrataire homodiégétique ? Ou bien s'adresse-t-elle à un lecteur virtuel, narrataire hétérodiégétique ? Le lecteur se trouve installé au seuil de la diégèse et au centre d'une tension : il est invité, comme dans tout roman, à s'identifier au héros désigné par le pronom personnel, mais il est aussi appelé à jouer directement son rôle parce que le pronom personnel le concerne directement aussi. Les mots du texte deviennent les mots du lecteur.

« Qui êtes-vous ? » (M 211) Dans *La Modification*, la seconde personne fonctionne comme un masque où se superposent personnage, narrateur, narrataire, lecteur — et même une figure d'auteur, si l'on se rappelle qu'à la fin du roman le héros formule le projet d'écrire un livre. Le roman de Butor possède donc la même tension entre une perspective absolument restreinte et une conscience fictionnelle ouverte, dépourvue d'unité identitaire.

<sup>76</sup>Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *op. cit.*, p. 81.

Car encore ici, c'est précisément cette dilution de l'identité du moi fictionnel qui autorise l'ouverture du monologue intérieur, la représentation immédiate de la naissance du langage dans la conscience, et la sollicitation active du lecteur. Il s'agit d'un moi qui dépasse ses frontières.

Tous ces procédés, qui commencent par le choix du pronom personnel, confèrent au moi fictionnel du personnage une indétermination et une instabilité quant à son unité identitaire. V. Jouve observe que l'indétermination du moi établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur : le lecteur quitte son statut de spectateur pour devenir le théâtre même des enjeux narratifs, il est introduit dans le monde diégétique et invité à occuper lui-même la conscience du personnage narrateur<sup>77</sup>. S'il reste une identité instable et indéterminée c'est parce que le narrateur-personnage se veut une identité ouverte : *je est un vous, je n'est personne, je est à la fois un autre et tous les autres*. *La Jalousie* et *La Modification* poussent à l'extrême la vocation du roman à représenter la vie intérieure, au point que les catégories même de classement narratologique perdent leur efficacité. On pourrait dire de ces deux romans ce que G. Genette disait du fantastique borgésien : ils sont emblématiques de toute une littérature moderne « sans acception de personne »<sup>78</sup>.

### 5.3.2 Polyphonie énonciative et indétermination du sujet discursif dans *Degrés* et *Projet pour une révolution à New York*

Dans la suite des œuvres de Michel Butor et de Alain Robbe-Grillet l'indétermination du sujet du discours s'appuie non sur une formule synthétique mais sur la multiplication des voix narratrices. Désormais l'unité identitaire du moi fictionnel se dissout non dans l'effacement mais dans la prolifération du « je ». D'où la question ultime et fondamentale de *Degrés* : « qui parle ? » (D 389)

Ce récit est pris en charge à tour de rôle par trois narrateurs homodiégétiques distincts : dans la première partie, Pierre Vernier, dans la seconde, son neveu Pierre Eller, dans la troisième, l'autre oncle de celui-ci, Henri Jouret. Le « je » recouvre ainsi trois personnages différents. Ajoutons en outre que ces trois narrateurs parlent chacun à un destinataire précis, un narrataire lui aussi homodiégétique, à qui ils disent « tu » : dans la première partie Pierre Vernier s'adresse à Pierre Eller, dans la seconde ils échangent leurs rôles et c'est donc Pierre Eller qui s'adresse à Pierre Vernier, dans la troisième Henri Jouret aura Pierre Eller pour destinataire. Cela veut dire que le « tu », à l'exemple du « je », recouvre une multiplicité de personnes, mais ces permutations successives suggèrent également une circulation ou une communication entre les trois personnes grammaticales du discours. Le « je » peut à tout instant se transformer en « tu » et vice-versa, de même que le « il » — Henri Jouret, l'autre oncle, tierce personne jusque-là absente de la situation d'énonciation — peut tout à coup intervenir et adopter la première personne. Le « je » recouvre donc un « tu » et un « il », ainsi qu'évidemment un « nous-vous-ils », puisque

<sup>77</sup>Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 52-55.

<sup>78</sup>Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 258.

les pronoms basculent sans cesse du singulier au pluriel tout au long du roman. On voit donc que dans *Degrés* la question « qui parle ? » est en fait inséparable de deux autres, « à qui parle-t-on ? » et « de qui parle-t-on ? » Les rôles de locuteur, destinataire et objet du discours ne sont jamais fixés une fois pour toutes et surtout ne sont pas étanches. Ce qui nous amène à observer enfin que le « je » renvoie à encore une triple fonction discursive, car ces trois narrateurs se manifestent en abyme en position d'écriture du texte. Le « je » recouvre trois scripteurs, trois voix narratrices, trois points de vue. Ici, la question « qui parle ? » renvoie aussi aux questions « qui voit ? » et « qui écrit ? » La figure du narrateur se manifeste en articulation avec le personnage focalisé et avec une certaine représentation de l'instance auctoriale, tous communiquant entre eux, s'imbriquant les uns dans les autres et frustrant toute tentative de détermination précise de l'identité du « je » énonciateur. En somme, trois personnes différentes, situées dans trois positions différentes de l'acte discursif et exerçant cet acte au moyen de trois modalités diverses d'énonciation ou d'appréhension.

Si nous poussons encore l'analyse du récit de *Degrés*, nous verrons que ces triades se caractérisent par des rapports encore plus ambigus. Premièrement parce que l'identité des narrateurs n'est jamais signalée explicitement. À l'incipit du roman le narrateur — professeur faisant la connaissance de sa classe — dresse la liste d'autres personnages, et annonce l'identité d'un « tu » à qui il s'adresse, et que l'on peut identifier comme l'un de ses élèves. Mais ce narrateur lui-même, ce « je » énonciateur, restera longtemps anonyme.

J'entre en classe, et je monte sur l'estrade.

A l'arrêt de la sonnerie, je sors de la serviette que je viens de poser sur le bureau, la liste alphabétique des élèves, et cette autre feuille de papier blanc, sur laquelle ils ont indiqué eux-mêmes leurs places à l'intérieur de cette salle.

Puis je m'assieds, et lorsque le silence s'est fait, je commence l'appel :

« Abel, Armelli, Baron... »,

cherchant à fixer dans ma mémoire leurs visages, car je ne sais pas encore les reconnaître, sauf les quelques-uns qui étaient avec moi l'an passé, toi, en particulier, Pierre,

qui redresses ton regard brun au moment où je prononce ton nom à son rang, après « Daval, de Joigny, de Loups »,

avant de passer à « Estier, Fage Jean-Claude, Fage Henri... »,

[...] (D 9)

Par conséquent, les changements de narrateur au long du roman ne sont pas non plus explicites. C'est indirectement que la nouvelle identité du « je » narrateur se manifeste, à travers certains indices qui mobilisent un effort d'interprétation de la part du lecteur. Ainsi au début de la seconde partie :

Au premier rang, à *ma droite*, la place de Philippe Guillaume est vide ; [...].

A côté de cette place vide, Bruno Verger, l'un des plus âgés d'entre nous, né en avril 38 (Laurent Garrac en mars de la même année, Claude Armelli en février, et seul Henri Buret en 1937), ce qui lui fait donc seize ans, *tandis que j'en ai eu quinze aujourd'hui*, s'est arrêté de prendre des notes, et *t'écoute comme nous tous nous lire* :

« ...parce qu'en raison de la légèreté du bambou, le vent le jetterait par terre.

Et vous dis que le grand Can demeure là trois mois de l'année... ». (D 125, nous soulignons)

Le changement de narrateur et son identité se déduisent de l'indication d'une nouvelle position d'énonciation, celle d'un élève, ainsi que de la mention de l'anniversaire de Pierre Eller. Inversement, la deuxième personne elle aussi change de direction, renvoyant désormais à un professeur, dont les indices parsemés le long du texte nous permettront d'identifier comme étant Pierre Vernier. Enfin, au début de la troisième partie un nouveau changement d'interlocuteurs est signalé.

« ... Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité et cruauté, à l'exemple et patron de nos mœurs. »

De l'autre côté du mur, *devant moi*, à gauche de Denis Régnier, *par rapport à ton oncle ou à moi*, à sa droite *par rapport à toi*, Bernard de Loups gratte ses cheveux roux.

« Qui mit jamais à tel pris le service de la mercadence et de la trafique ? » (D 287, encore une fois, nous soulignons.)

Ici, le contraste entre les deux points de vue opposés dans la salle de classe — professeur et élève — est davantage mis en relief par les repères spatiaux. Nous savons que c'est à nouveau un professeur qui prend la parole. Pourtant encore une fois, l'identification des interlocuteurs reste précaire, ce qui transparaît notamment à travers l'usage ambigu du désignateur « oncle ». Ce n'est que de façon indirecte, au fur et à mesure du récit, que nous saurons qu'il s'agit en fait d'Henri Jouret s'adressant à Pierre Eller. En somme, autant dire qu'à chaque nouvelle partie du roman le lecteur doit mettre à jour son interprétation du système énonciatif du roman. En d'autres termes, il doit se demander à nouveau « qui parle ? » et « à qui ? »

Or, le lecteur comprend pourtant peu à peu que tout effort pour saisir l'identité du « je » narrateur est une tâche vaine, le sujet du discours ne pouvant être qu'un masque. La détermination des personnes engagées dans l'acte d'énonciation de *Degrés* subit par conséquent encore un niveau de brouillage. L'identité de Pierre Eller prêtée au « je » narrateur de la seconde partie du roman se révèle soudain être un leurre : sous le nom du jeune garçon, c'est en fait son oncle Pierre Vernier, narrateur premier, qui s'exprime.

Le mardi 14 décembre, pour la composition d'histoire, absents Abel, Baron, Spencer, la découverte et la conquête de l'Amérique, la guerre de Trente ans, la Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle.

J'ai inscrit mon nom en haut à gauche de ma copie, Pierre Eller, et j'ai commencé à mâchonner mon crayon à bille.

Cela est loin et je l'abhorre.

Aujourd'hui, mardi 11 octobre 1955, je suis en première, en classe de français ; notre professeur, M. Devalot, nous fait lire le texte de Saint-Simon sur la révocation de l'édit de Nantes,

« sans le moindre prétexte et sans aucun besoin, et les diverses proscriptions plutôt que déclarations qui la suivirent... » ;

et il y a bien longtemps que j'ai cessé toute collaboration à cet ouvrage dans lequel tu continues de plus en plus mensongèrement, frauduleusement, à me désigner par la première personne, ce qui ne pourra plus durer bien longtemps parce que...

Quelques salles plus loin, avec tes seconde A, mon frère Jacques en particulier, ton horaire n'a pour ainsi dire pas changé depuis l'an passé, tu parles de la découverte de l'Amérique. (D 254-255)

« Je » est un autre. Le moment où le « je » narrateur livre explicitement son identité est aussi le moment où le « je » scripteur caché trahit la supercherie — et ce sans même enlever le masque, puisque la distribution des pronoms est conservée. Notons cette fois-ci le rôle des repères temporels : en distinguant les divers strates temporelles du récit, elles exhibent le décalage entre l'histoire, l'acte narratif et l'acte scriptural, ce qui ne fait qu'accentuer la dissociation entre les deux identités et l'artificialité de l'attribution du « je » à Pierre Eller. À la suite de cette révélation, nous n'avons plus aucune certitude quant à l'identité des narrateurs de *Degrés*. Rien ne prouve que l'imposture ne se prolonge pas dans la troisième partie. Au contraire, certains passages nous portent à croire que le « je » d'Henri Jouret est lui aussi un masque. Avant même que celui-ci ne prenne le relais du récit, le Pierre Vernier travesti de Pierre Eller nous annonçait ceci :

L'oncle Henri, qui certes serait désormais beaucoup mieux qualifié que moi pour être désigné par la première personne dans la conjugaison de cet ouvrage auquel j'ai tant, j'ai si dangereusement participé l'an passé et dont je me suis détourné avec une horreur qui ne s'éteindra que lentement, de telle sorte que, si tu veux que je te lise, si tu veux que je ne sois pas repoussé dès les premières pages, il est indispensable que tu mettes les phrases dans une autre bouche que la mienne, pour qu'elles m'atteignent et me convainquent, lentement renversent rusées tout ce rempart que j'ai dressé, qui s'est dressé contre toi, contre toute cette entreprise, bien mieux qualifié que moi depuis qu'il y a pris tant d'intérêt, qu'il s'est mis à t'aider avec tant de sollicitude, [...] (D 277)

En effet, lorsque la troisième partie démarre, un nouveau « je » narrateur apparaît, et nous comprenons peu à peu qu'il s'agit d'Henri Jouret. Or, tout à coup ce récit s'interrompt et un nouveau « je » narrateur-scripteur se présente :

Ton oncle Pierre n'écrira plus. Ton oncle Pierre n'est plus dans la chambre que je lui louais au huitième de la rue du Pré-aux-Clercs. Ton oncle Pierre est à l'hôpital et Micheline Pavin a quitté son travail pour venir auprès de lui. C'est moi qui écris ; je prends le relais ; j'étais un peu cette ruine. (D 367)

Nous le devinons aussitôt par le contexte — « la chambre que je lui louais » —, ce nouveau narrateur-scripteur n'est autre que... Henri Jouret ! À ce moment-là, le lecteur, interloqué, ne peut s'empêcher de se demander qui était donc celui qui parlait jusqu'alors. Henri Jouret ? Pierre Vernier ? Pierre Vernier passant pour Henri Jouret ? Tout « je » ne peut être qu'un masque, toute voix narratrice ne peut être que mélange de voix, et tout énoncé ne peut être que polyphonique.

Nous touchons ici au troisième aspect du brouillage énonciatif de *Degrés*. Car le problème de la distribution des pronoms ne concerne pas que l'identité des personnes engagées dans l'acte d'énonciation du récit, il concerne aussi la source ou l'origine des énoncés. Henri Jouret et Pierre Eller sont peut-être des identités narratives factices, mais ils ne contribuent pas moins à l'élaboration du récit, dans la mesure où ils transmettent à Pierre Vernier des renseignements nécessaires à l'exécution de son entreprise. Ils l'aident à s'enquérir auprès de leurs collègues et camarades sur ce qui se passe dans d'autres salles de classe, dans leur vie privée, etc. Autrement dit, *Degrés* est un ouvrage écrit en collaboration : sous la plume de Pierre Vernier nous trouvons des énoncés qui proviennent en fait d'autres sources énonciatives. Si le « je » constitue ici un faux narrateur, il ne désigne pas moins un co-auteur de l'œuvre. La question « qui parle ? » doit tenir compte, dès lors, d'une dissociation entre la voix qui énonce et la source de l'énoncé.

Or, ces sources ne s'arrêtent point aux deux collaborateurs directs, elles s'étendent à des collaborateurs secondaires — leur entourage —, puis tertiaires — l'entourage de leur entourage —, et ainsi de suite. Le moindre mot prononcé par un personnage quelconque se retrouve aussitôt en circulation dans un vaste champ discursif et peut à tout moment retentir dans le texte : il sera transmis, retransmis, placé dans de nouveaux contextes, à travers des chaînes discursives diverses, et une fois arrivé à Pierre Vernier, il pourra s'incorporer au récit, entrer pour ainsi dire dans le jeu. Tout personnage de *Degrés* est, qu'il le sache ou non, un collaborateur plus ou moins éloigné de l'œuvre de Pierre Vernier. D'où le fait que le récit se construit comme une mosaïque de discours et de points de vue. Le « il » se déplace lui aussi d'un personnage à l'autre tout au long du roman, fournissant à chaque instant une nouvelle matière au discours — ce dont on parle —, ainsi qu'une nouvelle perspective à la focalisation — le référentiel du discours. Les paralepses<sup>79</sup> sont par conséquent fréquentes dans *Degrés*, et il arrive même qu'elles s'exhibent en tant que telles. Un extrait parmi d'autres :

Au premier rang, à ma droite, la place de Philippe Guillaume est vide ; il est peut-être malade, une petite grippe, un peu de fièvre ; de son lit, il regarde la fenêtre qui donne sur une cour, content de ne pas être en classe ; il se tâte les mains, pas de sueur ; il se dit qu'il n'aura pas de fièvre le soir, qu'il lui faudra sans doute retourner au lycée demain. (D 125)

Et après tout, un narrateur homodiégétique qui place le récit sous le masque d'un autre personnage, n'est-ce pas une immense paralepse ?

Je puis donc reconstituer tout ton voisinage, je puis te remettre à ta place au milieu de ce que tu pouvais voir, te redire avec un degré d'approximation suffisant ce que tu entendais.

Grâce à tout ce que je sais de toi, je puis à bon droit mettre dans ta bouche des paroles comme : je pensais ceci, je me disais cela, [...]. (D 119)

<sup>79</sup>Il y a paralepse lorsque l'information donnée par le narrateur dépasse la limite a priori autorisée par le type de focalisation globale adoptée. Par exemple, un narrateur homodiégétique qui donne des informations sur la vie intérieure d'un autre personnage sans justifier comment il les a obtenues. *Ibid.*, p. 200-203.

Enfin, les sources d'énonciation du récit s'étendent aussi à toute une constellation de textes et d'images en circulation dans l'univers culturel lettré parisien, français, occidental. L'œuvre de Pierre Vernier peut se définir comme un réseau de citations qui elles-mêmes se font écho les unes aux autres, en se reprenant, se confrontant et se répondant, dans un dialogue qui franchit les frontières du temps et de l'espace. Chaque nouvel énoncé convoqué est une réaction à d'autres énoncés, qui à leur tour réagissent à d'autres énoncés, et ainsi de suite, indéfiniment. Ils apportent à chaque instant un nouveau thème, ou reprennent un même thème en l'insérant dans de nouveaux contextes. Les citations apportent ainsi des fragments de discours, de pensées et de regards sur lesquels la focalisation narrative s'appuie pour un bref instant et qui éclairent une partie du monde décrit dans le roman. En somme, l'acte énonciatif et scriptural de Pierre Vernier est inséparable d'une structuration intertextuelle polyphonique : son récit, en tant que discours, s'assume comme acte d'intégration dans un intertexte, et chaque auteur, personnage historique et personnage fictionnel sollicité est à ce titre un nouveau collaborateur de son ouvrage. Citons Michel Butor :

Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. C'est d'ailleurs pour cette raison que je m'intéresse au problème de la citation.<sup>80</sup>

*Degrés* est ainsi une œuvre qui affiche son caractère collectif. Cela n'est pas sans contester un certain ordre institutionnel du discours. Comme l'affirme F. van Rossum-Guyon, ce qui dérange, c'est le fait que la relation homme-œuvre est supprimée au profit d'un texte généralisé. « La littérature comme expression et propriété d'un individu fait place à une littérature faite par tous et pour tous. À la notion de chef-d'œuvre unique et intouchable se substitue la notion d'œuvre ouverte indéfiniment transformable. »<sup>81</sup> À la limite chez Michel Butor, tout est citation, tout est texte<sup>82</sup>, ou tout est intertexte. Autant dire que *Degrés* renvoie à une dilution du sujet de la parole.

Des considérations similaires conviennent, nous semble-t-il, pour rendre compte de la configuration du sujet du discours dans *Projet pour une révolution à New York, de Robbe-Grillet*. Dans ce roman, la fragmentation du récit et le dédoublement des voix narratives ont également pour conséquence la contestation de l'unité identitaire du moi fictionnel produit par la narration. Un premier niveau de brouillage narratif est obtenu par des oscillations entre la première et la troisième personnes : le « je » du début du roman se transforme après quelques pages en « il ».

Je préfère ne pas lui parler maintenant de l'homme en imperméable noir qui attend devant la maison, sur le trottoir d'en face. J'ébauche un geste pour

<sup>80</sup> *L'Arc, op. cit.*, p. 02.

<sup>81</sup> Françoise van Rossum-Guyon, « Aventures de la citation chez Butor », in : *Butor. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la dir. de Georges Raillard, *op. cit.*, p. 21.

<sup>82</sup> *Ibid.*

refermer la porte, mais juste à cet instant, avant même que ma main n'ait atteint le bord du battant que je m'apprête à repousser en arrière, la minuterie s'éteint dans le corridor et ma silhouette, qui se découpait en noir sur le claire de l'embrasure, disparaît d'un seul coup.

Rendue menaçante peut-être par le bras levé, l'ampleur du mouvement, le choc mat du poing sur le bois dans l'obscurité soudaine, l'image entr'aperçue a effrayé la jeune femme, qui pousse un faible gémissement. Elle entend aussitôt, sur le tapis épais qui recouvre tout le plancher de la chambre, les pas lourds qui se rapprochent de son lit. Elle veut crier, mais une main chaude et ferme se plaque sur sa bouche, tandis qu'elle éprouve la sensation d'une masse écrasante qui se glisse contre elle et bientôt la submerge tout entière.

De son autre main, l'agresseur froisse sans ménagement la chemisette pour la relever, afin d'immobiliser complètement le corps souple qui essaye encore de se débattre, en le tenant à même la chair. La jeune femme pense à la porte qui est demeuré grande ouverte, béante sur le vide du couloir. Mais elle ne parvient pas à articuler le moindre son. Et c'est une voix de gorge, menaçante, qui murmure tout près de son oreille : « Tais-toi, idiote, ou je te fais mal. » (PRNY 18)

La scène baigne soudain dans une atmosphère d'angoisse onirique. L'acteur désigné par le « je » devient progressivement un « il », un autre, l'agresseur, comme si son identité se dédoublait en même temps que l'attitude narrative bascule de l'homo- à l'hétérodiégétique. À la page suivante, un nouveau décrochage modifie la personne narrative dans le sens inverse, de la troisième à la première personne.

Quand elle a semblé morte, j'ai relâché mon étreinte. Je me suis déshabillé très vite et je suis revenu près d'elle. Sa chair était tiède et douce, ses membres avaient leurs articulations toutes molles, complaisantes ; elle était devenue malléable comme une poupée de chiffon. (PRNY 19)

À ces changements de pronom personnel s'ajoutent des revirements subites de niveau narratif, qui produisent un effet de métalepse et par conséquent de dédoublement du narrateur. Par moments, une scène que l'on croyait au départ appartenir au niveau narratif premier se révèle être un récit second placé en abyme — un récit enchâssé, une rêverie, une scène théâtrale, la description d'une affiche, etc. Le lecteur perd ses repères, incapable de dire s'il a affaire à un seul ou plusieurs narrateurs, s'il s'agit d'un narrateur hétéro- ou homodiégétique, et dans plan diégétique se déroule l'acte narratif. Ainsi de la scène d'agression sexuelle reproduite pages 27-29. Au début elle s'insère dans le prolongement du récit premier, pris en charge à ce moment par un narrateur hétérodiégétique :

Parvenu au palier du premier étage, il s'arrête pour écouter, tendant l'oreille aux menus craquements de la maison. Mais il n'y a ni craquement, ni étoffe froissée, ni souffle contenu ; il n'y a rien, que le silence et des portes fermées sur le couloir vide.

Il reprend sa montée. Laura, qui s'était mise à genoux sur le dallage de terre cuite et commençait à ramper vers la fenêtre, afin de voir ce qui se passait au dehors à présent, soudain prise de peur se retourne et aperçoit, à un mètre seulement de son visage, l'homme penché au-dessus d'elle qu'elle n'a pas entendu venir, mais qui tout à coup la domine de sa masse immobile et menaçante. (PRNY 27)

Petit à petit la séquence semble se manifester comme jeu :

En dehors de la posture des deux personnages (qui indique à la fois la rapidité du mouvement et la tension violente de l'arrêt) la scène comporte une trace objective de lutte : un carreau cassé dont les fragments gisent épars sur le dallage aux hexagones réguliers. [...]

Un peu de sang bien rouge, en tout cas, tache le creux de sa paume levée, et aussi, à mieux regarder, un de ses genoux, celui qui se trouve fléchi. Cette teinte vermeille est exactement identique à celle qui colore les lèvres, ainsi que la très petite surface de jupe visible sur l'image. Au-dessus, l'adolescente est vêtue d'un mince pull-over bleu pâle qui moule sa jeune poitrine, fait d'une matière brillante, mais dont l'encolure semble déchirée. (PRNY 28)

Le lexique renvoyant à l'art dramatique ou cinématographique — personnages, scène, image — place l'extrait sous le signe d'une représentation fictionnelle ; la description des personnages et des objets — carreau cassé, sang bien rouge, vêtement moulant, en matière brillante, à l'encolure déchirée — confère à la scène une allure artificielle. Tout à coup le récit des événements premiers fait par un narrateur hétérodiégétique s'avère être en fait la description d'une affiche de théâtre fait par un narrateur homodiégétique :

L'affiche bariolée se reproduit à plusieurs dizaines d'exemplaires, collés côte à côte tout au long du couloir de correspondance. Le titre de la pièce est : « Le sang des rêves ». Le personnage masculin est un nègre. Je n'ai jusqu'ici jamais entendu parler de ce spectacle, récent sans doute et dont personne n'a encore rendu compte dans la presse. Quant aux noms des acteurs, d'ailleurs imprimés en très petits caractères, ils me paraissent tout à fait inconnus. C'est la première fois que je vois cette publicité, que ce soit dans le métro ou ailleurs. (PRNY 29)

Enfin, ce sentiment d'indétermination s'amplifie du fait que l'on ne parvient pas à cerner l'identité du « je » narrateur lorsqu'il se manifeste en tant que personnage homodiégétique. Nous voilà toujours confrontés à la question : « qui parle ? » C'est qu'en fait, tout au long du roman, plusieurs personnages différents assument l'identité du « je » narrateur. Dans un premier moment il s'agira d'un « je » anonyme, qui lui-même s'identifie tour à tour au frère de Laura, au cambrioleur de l'immeuble, au membre d'une organisation clandestine. Par la suite, d'autres personnages prendront le relais de la narration à la première personne : le « je » renvoie dès lors tantôt au personnage de JR, tantôt à celui de Laura, tantôt à celui d'un policier tortionnaire. D'autres voix indéterminées émergent encore, notamment un interlocuteur mystérieux qui interrompt le récit pour poser des questions au narrateur du moment. En somme, le « je » ne renvoie pas à un sujet précis, mais se manifeste comme simple pronom, dépourvu de contenu, signe interchangeable d'un acte de prise de parole, qui que soit l'énonciateur : « le narrateur — disons “je”, ça sera plus simple [...] » (PRNY 73).

Mais dans *Projet pour une révolution à New York* la question « qui parle ? » dépasse le cadre de la seule détermination de la voix narrative, pour englober aussi, comme dans *Degrés*, le problème de l'origine du discours, c'est-à-dire la question « qui est le sujet du discours ? » À ce titre, l'appel à la mythologie contemporaine chez Robbe-Grillet<sup>83</sup> joue un

<sup>83</sup>Voir le chapitre 3 de cette thèse.

rôle comparable à celui des citations chez Butor, dans la mesure où les multiples voix et paroles qui composent le récit du *Projet à New York* ne sont pas les expressions d'intériorités singulières, mais renvoient à des discours collectifs diffus, stéréotypés, à l'origine méconnue. La machine textuelle qui caractérise la période de radicalisation formaliste de Robbe-Grillet repose ainsi sur une structuration polyphonique où sont agencés des voix et énoncés sans sujet déterminé, situés au croisement de l'individuel et du collectif, puisés dans les discours en circulation dans la société française et occidentale des années 1960, notamment dans les médias et l'industrie culturelle. Une telle organisation narrative, un tel assemblage de micro-récits et perspectives multiples, disparates et contradictoires, ne peuvent donner que l'expérience d'une subjectivité fragmentaire, dépourvue d'unité identitaire.

En ce sens, les structurations polyphoniques de *Degrés* et *Projet pour une révolution à New York* semblent rejoindre la pensée de M. Bakhtine, pour qui le langage romanesque se caractérise par le plurilinguisme et le plurivocalisme, agencés dans des rapports dialogiques<sup>84</sup>. Produire un énoncé vivant, c'est n'est pas uniquement émettre un jugement à propos d'un objet, c'est aussi entrer en dialogue social avec tous les autres énoncés réels ou virtuels circulant autour de cet objet, et dès lors se définir par rapport à eux. Le discours romanesque, à l'exemple de tout discours, passe impérativement par sa relation avec les discours et énoncés d'autrui qui l'environnent, et par l'agencement, à l'intérieur même de l'œuvre, de discours et énoncés issus de lieux d'énonciation divers. Les deux romans que nous traitons dans cette section apparaissent comme une mise en scène explicite de la confrontation et de l'hybridation d'énoncés, de perspectives, de voix et de langages sociaux, au moyen d'un dialogisme interne — le plan fictionnel de l'œuvre — et d'un dialogisme externe — le plan culturel provenant du hors-texte ainsi que d'autres textes —, tous les deux confondus dans un même réseau discursif.

Les retombées sur le sens et la valeur des mots et des énoncés apparaissent aussitôt : tous les langages sociaux composant le plurilinguisme romanesque « peuvent être attirés par le romancier pour orchestrer ses thèmes et réfracter l'expression (indirecte) de ses intentions et jugements de valeur »<sup>85</sup>. Michel Butor lui-même ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme — dans une phrase très bakhtinienne, d'ailleurs — que « la citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie »<sup>86</sup>. En apportant une nouvelle cohérence aux énoncés primitifs, le roman superpose de nouvelles significations aux significations précédentes ; l'auteur adopte une attitude libératrice, irrévérente, désacralisante, vis-à-vis des énoncés qu'il intègre dans son œuvre ; le lecteur est autorisé et même encouragé à explorer le texte en toutes directions<sup>87</sup>.

Une telle configuration discursive est aussi lourde de conséquences pour la détermination de la conscience énonciatrice, c'est-à-dire, en l'occurrence, pour la représentation du moi fictionnel à travers la narration. L'énonciateur du discours romanesque ne peut être ici

<sup>84</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>86</sup>Michel Butor, « La critique et l'invention », in : *Répertoire III*, Paris : Minuit, 1968, p. 18.

<sup>87</sup>Voir Françoise van Rossum-Guyon, « Aventures de la citation chez Butor », *op. cit.*

qu'une fusion de voix, de langages et de points de vue multiples, et c'est en vain que l'on cherchera une unité identitaire monolithique du sujet. L'instance du sujet se confond ici avec l'hétérogénéité même des paroles qui le constituent, qui sont en circulation dans sa conscience, issues de sources diverses et incorporés à son être tout au long de son existence. Nous rejoignons encore une fois Bakhtine : dans tout discours ou énoncé social il existe une part importante de paroles « étrangères », transmises par divers procédés, donc une interaction conflictuelle entre sa parole à soi et celle d'autrui, dans des processus problématiques de délimitation ou d'éclairage mutuel<sup>88</sup>.

Mais à ce stade de notre analyse, les systèmes d'énonciation de *Degrés* et de *Projet pour une révolution à New York* nous renvoie également aux prises de position barthésiennes sur le sujet du discours, formulées notamment dans le célèbre article « La mort de l'auteur ». La question de départ de Barthes est précisément celle-ci : *qui parle dans un récit littéraire ?* Question à la rigueur impossible à répondre, car « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »<sup>89</sup>. Ainsi, poursuit Barthes, « dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence »<sup>90</sup>. En ce sens, les deux romans que nous venons d'analyser mettent en scène une impossibilité pour déterminer le sujet ultime et authentique du discours. La première personne se manifeste comme pronom, marque grammaticale, signe creux dont le contenu est interchangeable, ce qui fait du « je » un masque ou un artifice. La notion d'auteur est dès lors remplacée par celle de scripteur.

D'ailleurs, *Degrés* peut se lire même comme la fable de cette mise à mort de la notion d'auteur. Le récit de Pierre Vernier, en effectuant le passage du discours pédagogique au discours littéraire, est ce mouvement même qui libère « l'écriture ». Les énoncés issus d'époques et lieux divers se trouvent assemblés dans un éternel « *ici et maintenant* »<sup>91</sup> ; détachés de toute voix, ils tracent « un champ sans origine, ou qui du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine »<sup>92</sup> ; le récit de *Degrés* s'affiche explicitement comme « texte », comme « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle »<sup>93</sup>, « un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture »<sup>94</sup>. Enfin, la subjectivité de l'auteur, ou le moi narrateur fictionnel, se dissipe : « voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la "chose" intérieure qu'il a la prétention de "traduire", n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer

<sup>88</sup>Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

<sup>89</sup>Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>90</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 66.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 67.

qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment »<sup>95</sup>. Ce que l'on retrouve dans *Degrés*, c'est bien cette impossibilité de synthétiser la vie intérieure à travers la représentation d'un sujet à l'unité identitaire définie. Constaté la nature discursive du sujet, c'est du même coup constater sa fragmentation : tout comme le texte n'existe que dans l'intertexte, la subjectivité n'émerge que dans l'intersubjectivité, le sujet n'est constitué que dans la tension entre moi et autrui<sup>96</sup>. Le sujet représenté dans le roman est en déconstruction et reconstruction permanentes. La maladie qui emporte Pierre Vernier peut s'interpréter dès lors comme une mort symbolique de l'auteur et de l'idée de sujet qui lui correspond, la débâcle de la cohérence du discours étant ainsi parallèle à la débâcle du sujet du discours. Maître des paroles au début du roman, Vernier succombe progressivement à l'avalanche de discours. À la dernière ligne, impuissant, il ne lui reste plus qu'à demander : « qui parle ? »

Que le traitement de la vie intérieure chez Butor et chez Robbe-Grillet soit considéré sous l'angle de l'influence de la phénoménologie ou sous celui d'un formalisme structuraliste, on constate toujours une même tendance à la contestation du sens du moi fictionnel. La représentation de l'intériorité doit surtout servir à la démythification de toute vue essentialiste du sujet. Le sujet ne peut tenir que dans le regard, dans le discours, avec les tensions et défaillances que cela implique ; le sujet ne peut exister que dans un état de déconstruction et reconstruction.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>96</sup> Ce qui fait écho aussi au thème de la généalogie dans *Degrés*, les rapports de parenté étant eux aussi une manifestation de la dialectique du même et de l'autre.



# Chapitre 6

## Les actions du personnage

### 6.1 De la sémantique structurale à l'identité narrative

Étant données les modalités de représentation des attributs empiriques du personnage et de traitement de la vie intérieure, on serait tenté de considérer les êtres de fiction chez Butor et surtout chez Robbe-Grillet comme des signes sémiotiques, c'est-à-dire, des acteurs ou des actants plutôt que des personnages à proprement parler. Dépouillés — à des degrés d'intensité divers — d'épaisseur psychologique, de traits figuratifs, voire de nom propre, ils se trahissent comme des « êtres de papier », des « vivants sans entrailles », et font ressortir leur fonction d'embrayeur narratif au service de l'économie du récit. Pour employer les termes de la sémantique structurale, on dirait que le personnage se manifeste dans sa dimension textuelle fonctionnaliste : il est un sujet grammatical  $x$  dont les attributs et actions sont déterminés par son rôle dans la syntaxe narrative du roman. Ou bien, en utilisant les termes de V. Jouve, on pourrait dire encore que le personnage est reçu moins comme « effet-personne » que comme « effet-personnel », il est un pion narratif et herméneutique dont les mouvements sont liés à son marquage axiologique et fonctionnel dans le projet sémantique du texte<sup>1</sup>.

Une telle interprétation doit néanmoins tenir compte du fait que les actions des personnages butoriens et robbe-grilléliens sont difficilement réductibles aux modèles d'un programme narratif ou sémiotique déterminés. Au contraire, les actions des personnages semblent décevoir systématiquement les attentes liées à leur fonction dans l'intrigue ou dans la syntaxe du récit, et ce à tel point que c'est l'intégrité même de l'intrigue qui se trouve bouleversée. À ce titre, il est notable que parmi les catégories romanesques considérées comme périmées par Robbe-Grillet nous trouvons non seulement le personnage, mais aussi l'histoire et l'engagement<sup>2</sup>, ce qui indique que les cadres narratifs et axiologiques qui sont censés déterminer le rôle sémiotique du personnage sont eux-mêmes contestés. La perturbation du sens et de la lisibilité du roman porte atteinte non seulement à la description des propriétés constituantes des personnages, mais aussi à la structure du récit

---

<sup>1</sup>Voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, , chapitre « Le personnage comme pion (l'effet-personnel) », p. 92-107.

<sup>2</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 26, 29, 33.

et aux fonctions que celle-ci comporte. En somme, la narrativité même dans laquelle le personnage s'exprime en tant que donnée sémiotique du récit est déstabilisée, si bien que la détermination du personnage en tant qu'actant n'est pas moins problématique que celle de son effet de présence empirique.

Dès lors il nous semble nécessaire de dépasser la simple opposition entre les perspectives référentielle empiriste et immanentiste sémiotique. En fait, le problème central auquel nous touchons ici concerne la caractérisation poétique du personnage à travers son *faire*, et ce n'est que secondairement que l'opposition entre référentialité et immanence sémiotique entre en ligne de compte. Essayons de remonter un peu le cours de cette problématique afin de saisir ses véritables points de tension.

Construire un personnage, c'est poser l'existence d'un être doté d'un certain nombre de propriétés, accomplissant un certain nombre d'actions dans l'univers de la fiction. Ainsi, le personnage de roman enveloppe toujours l'assemblage ou la combinaison des catégories de l'*être* et du *faire*<sup>3</sup> Il est tout autant un support de propriétés qu'un support d'actions, ou en d'autres termes, il est caractérisé à la fois par ses désignateurs, par la description de ses qualificatifs physiques et psychologiques, par la représentation de ses discours et pensées, ainsi que par la narration de ses actions, conservations et transformations dans l'univers diégétique. Ces différents aspects ne restent pas isolés, mais sont imbriqués les uns dans les autres : le *faire* du personnage est solidaire de son *être*, ils s'expliquent, s'éclairent et se complètent mutuellement.

L'illusion mimétique référentielle du personnage s'appuie bien évidemment sur cette solidarité. Envisagés comme personnes empiriques, les personnages apparaissent en tant que sujets agissants et patients dans le monde fictionnel, responsables de leurs actes et subissant leur destinée, même s'ils ne sont pas toujours conscients de leurs raisons d'agir ou de la cause des événements qui leur surviennent. Cette manière de voir donne lieu à une approche psychologique ou humaniste du *faire* du personnage. Nous éprouvons le sentiment que leur conduite tient à la nature de leur personne et à leur expérience du monde, c'est-à-dire, qu'ils agissent conformément à leur personnalité, leur morphologie, leurs valeurs morales, leurs origines familiales et culturelles, leur vécu, leur rang social, etc. Tout se passe comme si la chaîne d'événements à laquelle prend part le personnage obéissait à l'historicité d'un univers fictionnel autonome.

Mais la solidarité entre l'*être* et le *faire* du personnage se rapporte également à la configuration textuelle du roman. Car à l'instar des autres aspects qui caractérisent les êtres romanesques, les actions du personnage peuvent également faire l'objet d'une approche technique ou immanentiste du texte. C'est ainsi qu'une analyse de type sémiologique tendra à considérer les séquences d'actions en tant que signes participant à la construction du personnage par accumulation de données ou prédicats. D'après Ph. Hamon, le personnage est une construction mentale synthétisée par le lecteur à partir des signes disséminées dans

---

<sup>3</sup>Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*; voir aussi Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 30.

le texte<sup>4</sup>. Autrement dit, le personnage ou l'« effet-personnage » est obtenu à partir d'une « étiquette » a priori vide à laquelle le texte prête peu à peu, directement ou indirectement, des « marques », soit, des attributs et des faits, produisant l'illusion d'une identité et d'une personnalité. Enfin, ces ensembles de « marques » tirent leur pertinence du fait d'intégrer un système d'oppositions entre les différents personnages : ainsi les actions du personnage A le caractérisent par contraste vis-à-vis des actions des personnages B, C, D, etc.

C'est à ce niveau-ci qu'intervient l'approche fonctionnelle, où le personnage est appréhendé comme support d'une fonction sémiotique narrative ou comme porteur d'un rôle actantiel. L'actant est une classe de personnages définie par un ensemble permanent de fonctions et de qualifications et par sa distribution le long d'un récit<sup>5</sup>. Le paradigme de cette modalité d'analyse a été fourni par V. Propp dans *La Morphologie du conte*. Elle repose d'abord sur la recherche des modèles sémantico-syntaxiques qui président aux différents récits singuliers d'un certain genre. Les personnages sont définis et classés par le biais des fonctions — des unités d'actions ou d'événements, constituées par les moments forts qui jalonnent l'histoire — qu'ils exercent à l'intérieur de cette structure. En analysant les modèles sous-jacents aux contes traditionnels russes, Propp liste 31 fonctions à partir desquelles il distingue sept rôles invariants définitoires pour les personnages : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandataire, le héros, le faux héros<sup>6</sup>.

Le schéma sémiotique fonctionnel le plus célèbre reste celui d'A. J. Greimas. Dans *Sémantique structurale*, il soumet un modèle de structuration du récit sous forme de quête, basée sur l'enchaînement linéaire de six séquences narratives : état initial, provocation, complications, action, résolution, état final. Dans cette structure, les innombrables personnages — ou selon ses termes, acteurs — existants sont en fait les actualisations particulières de six rôles actantiels fondamentaux : le sujet de l'action, l'objet de l'action, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant, l'opposant<sup>7</sup>. Comme nous le disions tout à l'heure, dès lors qu'ils sont envisagés comme actants, les personnages cessent de représenter des sujets libres et responsables de leurs actes dans l'univers fictionnel, pour se convertir en automates narratifs exécutant des gestes conditionnés par leur place dans la syntaxe sémiotique du récit. Même les propriétés du personnage, auxquelles on pourrait faire appel pour expliquer ses actions dans la diégèse, sont perçues en fait comme étant soumises aux déterminations du code sémiotique.

Outre les rôles fonctionnels sémiotiques il faudrait évoquer aussi l'influence des rôles thématiques dans la caractérisation du *faire* du personnage. Ce sont par exemple les rôles définis par sa situation professionnelle, familiale, socio-économique, etc. Ces rôles se situent au croisement des approches référentielle et textuelle, dans la mesure où le comportement des personnages est considéré ici à la fois par rapport à la constitution de l'univers fiction-

<sup>4</sup>Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 125-129.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 137.

<sup>6</sup>Cf. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris : Seuil, 1970.

<sup>7</sup>Voir Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris : PUF, 2002, p. 172-191.

nel dans sa relation mimétique avec le hors-texte, et par rapport aux fonctions narratives auxquelles ces rôles thématiques sont associés. La notion de rôle thématique s'introduit donc entre la notion abstraite d'actant et celle individualisée d'acteur. Ainsi, un homme et une femme, un père et un fils, un médecin et un soldat, un agriculteur, un ouvrier et un patron, non seulement sont décrits au moyen d'attributs différents dans la diégèse, mais agissent différemment selon une série préprogrammée et relativement stéréotypée d'actes, selon les modèles culturels hors-texte qui les inspirent<sup>8</sup>. Sous cet angle, le faire du personnage, son mode de relation au monde et à autrui, se définit par l'illusion référentielle de sa position et son rôle dans un univers social fictionnel<sup>9</sup>. D'autre part, chaque genre possède un répertoire de rôles thématiques typiques : la fable, le roman policier, le roman d'espionnage, le roman sentimental, la science-fiction, etc.<sup>10</sup> La catégorie thématique du personnage est d'ailleurs dans bien des cas un critère de définition générique. Dans ces sous-genres romanesques, le rôle thématique intervient dans la structure narrative dans la mesure où il précise et limite le rôle actantiel, en définissant un parcours spécifique d'actions. Enfin, certains rôles thématiques peuvent faire appel systématiquement aux mêmes rôles actantiels : par exemple, dans un roman policier la place du sujet de l'action revient habituellement au détective.

On le voit : que le *faire* du personnage soit envisagé depuis le point de vue de l'illusion référentielle ou depuis celui de l'analyse textuelle, son déploiement dans le récit a toujours partie liée avec l'élaboration de modèles ou de principes organisateurs qui confèrent aux actions une unité, un sens ou une cohérence chronologique, causale, téléologique. Analyser les actions du personnage, c'est donc se confronter à un ensemble de questions. Qu'est-ce que le personnage fait et dans quel ordre ? Pourquoi fait-il ceci ou cela ? Dans quel but ? Quelles en sont les conséquences ? Pourquoi tels ou tels événements sont-ils retenus dans le récit plutôt que d'autres ?

Or, cela veut dire que la quête d'un principe organisateur du *faire* du personnage se confond avec l'analyse des événements même de l'histoire racontée, que ceux-ci soient envisagés du point de vue référentiel ou sémiotique. Comme le rappelle P. Larivaille, à la suite de Cl. Bremond, étant donné que l'homme est directement ou indirectement au centre de tout récit, il s'ensuit « que, dans la pratique sinon en théorie, on peut [...] prendre pour base d'une réflexion sur le récit ce que l'on appelle communément l'aventure humaine »<sup>11</sup>. C'est-à-dire que l'action du récit ne prend sens que référée à un personnage : « la fonction d'une action ne peut être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage, qui en est le patient ou l'agent »<sup>12</sup>. Ainsi, « c'est le devenir des personnages qui constitue le fil directeur des actions et supporte la transformation des contenus »<sup>13</sup>. Ainsi, le récit romanesque raconte les événements de vies humaines organisés selon une certaine

<sup>8</sup>Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 140.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 140-141.

<sup>10</sup>Yves Reuter, *La Question du personnage*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>11</sup>Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », in : *Poétique* 19 (1974), p. 384.

<sup>12</sup>Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris : Seuil, 1973, p. 132-133.

<sup>13</sup>Yves Reuter, *La Question du personnage*, *op. cit.*, p. 20.

logique, selon un certain ordre d'agencement, ou en un mot selon une mise en intrigue. Par là l'histoire racontée se confond du même coup avec le *faire* des personnages qui prennent part aux actions narrées. Et réciproquement le principe organisateur de base qu'est la mise en intrigue ne se conçoit lui-même qu'à travers les principes organisateurs des actions des personnages qui définissent leurs rôles. Car les actions de chaque personnage dans le roman constituent eux-mêmes un fragment d'histoire de vie, intégré dans une histoire plus ample, mais pour cette raison même enveloppant déjà un degré propre de mise en intrigue, une certaine logique de sélection et agencement unifié et cohérent des faits, tributaire d'influences d'ordre culturel, esthétique, narratif.

Dès lors, la caractérisation du *faire* du personnage englobe inéluctablement les problèmes propres à la mise en intrigue et à l'historicité de l'univers fictionnel. Nous rejoignons P. Ricoeur, lorsqu'il rappelle que la *mimèsis* est depuis Aristote « imitation » ou « représentation » d'actions, donc inséparable d'un processus de refiguration du temps.

On voit quel est dans sa richesse le sens de *mimèsis I* : imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire.<sup>14</sup>

Le processus de mise en récit des actions humaines, autant dire la représentation de l'humain à travers la mise en récit de ses actions, est précisément ce qui définit la *mimèsis* narrative. Réciproquement, l'identité du personnage, dans la mesure où elle se définit par ses actions, se construit en liaison avec le développement de l'intrigue<sup>15</sup>. C'est ce rapport à double sens, et indissociable, qui amène Ricoeur à considérer le problème du *faire* du personnage à travers le concept d'*identité narrative*.

Le pas décisif en direction d'une conception narrative de l'identité personnelle est fait lorsque l'on passe de l'action au personnage. Est personnage celui *qui* fait l'action dans le récit. La catégorie du personnage est donc elle aussi une catégorie narrative et son rôle dans le récit relève de la même intelligence narrative que l'intrigue elle-même. La question est alors de savoir ce que la catégorie narrative du personnage apporte à la discussion de l'identité personnelle. La thèse ici soutenue sera que l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée ; le personnage [...] est lui-même mis en intrigue.<sup>16</sup>

C'est précisément là, dans l'*identité narrative*, que réside à notre avis l'enjeu de la construction du *faire* du personnage néo-romanesque, et non exactement dans une opposition entre *mimèsis* référentielle et immanence textuelle.

Considérée en elle-même, la notion d'identité narrative émane, comme son nom l'indique, des théories narratives et se comprend pleinement à partir de sa construction dans

<sup>14</sup>Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 125.

<sup>15</sup>*Idem*, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 168.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 170.

les récits littéraires ainsi que dans les textes dramatiques. « L'identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du *personnage*. »<sup>17</sup> Néanmoins, la notion dépasse le cadre spécifique des études littéraires, puisque Ricœur l'insère dans une investigation philosophique plus vaste à propos de l'identité du sujet. Elle émerge au sein d'un problème qui oppose *permanence* et *changement* dans le concept fondamental d'identité. Ricœur distingue deux aspects de l'identité : la « mêmété » et l'« ipséité ». La « mêmété » définit le caractère de la chose qui reste identique à elle-même : elle renvoie d'une part à l'identité numérique, puisqu'elle définit un rapport d'unité et d'unicité, mais elle concerne aussi l'identité qualitative, fondée sur la reconnaissance de la chose à travers ses propriétés. De son côté, l'« ipséité » est l'identité du soi du sujet : elle se définit plus précisément par une conscience de soi, par un sentiment de reconnaissance et de continuité de l'individu à soi-même, et en ce sens soulève le problème de l'identité à travers le temps. Comment concilier la permanence de l'identité avec les changements qui surviennent au sujet au cours de sa vie ? Dans quelles circonstances l'ipséité coïncide avec la mêmété et dans quelles circonstances elles s'écartent l'une de l'autre. Ricœur se demande si l'ipséité du soi admet une forme de permanence dans le temps qui ne soit pas réductible à la détermination d'un substrat, d'une substance, comme dans le cas de la mêmété. L'identité narrative apporte une réponse à cette question en associant les deux aspects de l'identité, mêmété et ipséité. D'une part « [...] le modèle spécifique de connexion entre événements que constitue la mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmété, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité »<sup>18</sup>. D'autre part « la notion de mise en intrigue, transposée de l'action au personnage du récit, engendre la dialectique du personnage qui est très expressément une dialectique de la mêmété et de l'ipséité »<sup>19</sup>. L'identité narrative est ainsi celle qui se manifeste dans le processus même d'agencement des actions du personnage et des changements que ces actions apportent à son être. Elle semble dès lors se confondre avec la mise en intrigue, puisqu'elle permet non seulement de concilier la permanence et le changement du personnage — ou du sujet — mais aussi d'apporter un sens, une cohérence, une logique causale ou téléologique au changement ou à la suite de changements. Ricœur note à ce titre qu'une même tension dialectique entre « concordance et discordance » traverse et la mise en intrigue du récit et les actions du personnage, et qui consiste en ceci que :

selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalé l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 168.

en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. [...] La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de *ses* « expériences ». Au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.<sup>20</sup>

L'identité narrative se constitue dans la continuité « d'une histoire de vie »<sup>21</sup>. Tributaire de, ou même coïncidant avec, la mise en intrigue, elle se mesure donc dans la durée à travers les actions et les modifications que celles-ci apportent, aussi bien à l'état de l'histoire qu'à l'état des personnages.

Mais par là même, l'identité narrative n'est jamais à l'abri du risque de se constituer en un modèle figé, prédéterminé et prévisible d'organisation des événements et actions du personnage. Précisément, sous cette optique, les rôles de type actantiel, les rôles thématiques, ou les vues déterministes qui expliquent le comportement des personnages par leurs attributs empiriques peuvent bel et bien s'interpréter comme des types de modélisation de l'identité narrative, dans la mesure où le *faire* du personnage se trouve dans ces cas soumis à des codes d'ordre textuel, socioculturel, idéologique. Poussée à l'extrême, une telle configuration poétique aboutit même à des personnages stéréotypés accomplissant uniquement des gestes prévisibles.

C'est justement cette menace d'une identité narrative close ou figée, imposant un sens préalable aux actions du personnage, qui semble se trouver au cœur du problème. D'après ce que nous venons d'exposer, notre hypothèse est que le *faire* du personnage chez Michel Butor et chez Robbe-Grillet met en évidence un rapport trouble à l'identité narrative, notamment vis-à-vis d'un risque de figement ou d'essentialisation du sens. Le problème ne concerne pas tant le fait de savoir si le personnage donne lieu à une illusion référentielle ou s'il se manifeste en tant que pure donnée textuelle. La question consiste plutôt à se demander dans quelle mesure les actions du personnage définissent ou non une trajectoire cohérente, qu'elles soient envisagées d'un point de vue référentiel ou d'un point de vue sémiotique. Dans quelle mesure ces actions font-elles sens par rapport au contexte de l'univers fictionnel, par rapport aux attributs du personnage ou par rapport au rôle qu'il est censé jouer dans le système narratif ? Dans quelle mesure l'enchaînement de ces actions fait-il sens — chronologique, causal, téléologique ? Dans quelle mesure ces actions apportent-elles des changements au personnage et dans quelle mesure ceux-ci manifestent une évolution ? En bref, le problème de l'identité narrative revient à déterminer si le *faire* du personnage constitue un récit de vie ou de fragment de vie sémantiquement cohérent ou narrativement intelligible. L'identité narrative apparaît ainsi comme un concept permettant de jeter un pont entre la crise de la narrativité et la crise du personnage qui affectent le Nouveau

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 175.

<sup>21</sup>Dominique Jérolino, *Paul Ricœur, une herméneutique de la condition humaine*, Paris, Ellipses, 2002, p. 79, cité par Michel Erman, *Poétique du personnage de roman, op. cit.*, p. 105.

Roman<sup>22</sup>.

À partir de ce contexte, il nous semble que les personnages butoriens et robbe-grillétiens sont caractérisés par une difficulté d’agir qui témoigne d’une crise de l’identité narrative. Leurs actions ne sont pas toujours cohérentes avec leur prétendu être empirique, avec la situation de l’histoire, avec les fonctions qu’ils sont censés exercer dans le récit ; au contraire, elles mènent souvent à des échecs, à des impasses, à des contradictions. En outre, les rôles des différents personnages qui prennent part au récit ne convergent pas nécessairement vers un dénouement précis et cohérent. Le faire des personnages déçoit à chaque étape les possibles attentes du lecteur, dans un signe de refus des modèles fonctionnels ou déterministes de comportement type ou de mise en intrigue de la vie des personnages. Nous essaierons donc par la suite d’analyser comment Butor et Robbe-Grillet procèdent à une déconstruction et reconstruction de l’identité narrative à travers la représentation des actions du personnage.

## 6.2 Action et inaction chez Michel Butor

### 6.2.1 Jacques Revel : action manquée et manque d’action

Dès *Passage de Milan*, Michel Butor met en scène un certain nombre de personnages qui incarnent un questionnement sur les conditions de possibilité de l’action dans le roman. Nous pouvons évoquer à ce titre l’exemple du triangle Angèle Vertigues, Henri Delétang et Louis Lécuyer, personnages qui, selon un schéma d’inspiration tragique, s’opposent dans un conflit de désirs et dont les actions manquées entraînent la mort de la jeune femme. Citons encore le personnage d’Alexis Ralon, dont le désir homosexuel se trouve refoulé et ne se libère que dans ses rêves. Dès sa première œuvre, Butor traite donc de la question des conditions pour une action cohérente et réussie dans un certain contexte. Ce traitement somme toute ne s’écarte pas sensiblement des cadres romanesques traditionnels portant sur les conditions de manifestation du désir du héros et de ses possibilités d’agir pour parvenir à satisfaire ses ambitions dans un milieu social.

C’est à partir de *L’Emploi du Temps* que le *faire* du personnage butorien donne lieu à

---

<sup>22</sup>Il n’est d’ailleurs pas anodin si ce même problème réapparaît chez Robbe-Grillet à propos de l’autobiographie, à l’occasion de la parution de sa trilogie intitulée *Romanesques* (1984-1988-2004). Robbe-Grillet conteste les règles censées constituer le pacte autobiographique selon Ph. Lejeune (voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996). Cela nous renvoie directement au problème de la mise en intrigue des actions et événements qui constituent la vie de l’auteur, autant dire, au problème de l’identité narrative. Robbe-Grillet soutient, contre Lejeune, que si l’autobiographe écrit, c’est parce qu’il ne comprend pas le sens de son existence. Davantage : il constate au cours de son entreprise l’impossibilité de restituer un récit biographique cohérent, où la totalité des événements narrés seraient organisés selon un principe causal ou téléologique défini (voir Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d’écrivain*, op. cit., p. 158-159). « Il ne s’agit donc pas de me rassurer par de fausses cohérences figées, plaquées de l’extérieur. Je dois prendre garde au contraire de toujours ménager le mouvement, les manques, et la contingence inexplicable du vivant. » (Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l’enchantement*, Paris : Minuit, 1988, p. 69.) Robbe-Grillet s’inscrit encore une fois à l’opposé de toute prédétermination du sens, et c’est là à notre avis encore un indice que le *faire* de ses personnages romanesques renvoie à une problématique de l’identité narrative plutôt qu’à la seule contestation de la référentialité mimétique.

une véritable problématique des conditions de possibilité de l'action et de la mise en récit de cette action. La question s'inscrit dans le titre même de l'ouvrage : l'emploi du temps est une planification logique de l'action.

« L'emploi du temps », c'est : le programme scolaire [...], ou dans un travail, une affaire, ou encore l'enquête policière. « Qu'avez-vous fait ? » : on établit l'emploi du temps de quelqu'un. C'est un thème développé à l'intérieur du livre. Mais c'est aussi l'emploi du temps au sens de : « Qu'est-ce que l'on va faire avec son temps ? Quelle est l'utilisation que l'on fait du temps qui nous est imparti ? »<sup>23</sup>

L'histoire de Jacques Revel est à la fois celle de ses aventures et de l'élaboration du journal intime de ses aventures, si bien que la réflexion sur l'action du personnage est ici parallèle et indissociable de la réflexion sur l'acte narratif. Or, qu'il s'agisse de ses actes dans le monde fictionnel ou de son acte de raconter, Revel est un individu dont l'action ne va pas de soi. En d'autres termes, le héros butorien interroge sur les conditions de construction d'une identité narrative.

Cette difficulté d'agir se manifeste explicitement dans la thématique générale de l'interculturalité. Arrivé dans un pays étranger, Jacques Revel doit se réhabituer à une autre culture, ce qui implique le réapprentissage d'un certain nombre de gestes nécessaires à sa vie pratique. Il doit notamment apprendre à parler une autre langue, à s'orienter dans un espace inconnu, à se servir de nouveaux codes de politesse, à acquérir de nouvelles habitudes alimentaires, à se refaire un cercle d'amis, etc. Cela entraîne inévitablement un certain nombre d'erreurs, échecs et frustrations. À plusieurs reprises, Revel se perd dans la ville, tout en éprouvant des difficultés pour communiquer en anglais, comme dans cet extrait où il demande au contrôleur d'autobus de lui indiquer son chemin :

« Pour la Cathédrale, s'il vous plaît ?

— Le mieux est de descendre à Withe Street. »

Il avait ajouté d'autres phrases, mais de nouveau je me trouvais quasi sourd-muet ; il n'avait pu s'empêcher de laisser paraître, par un discret froncement de sourcil, l'étonnement qui lui avait causé ma prononciation, et ses mots rapides, liquides, avaient glissé sur mes oreilles, sans qu'il me fût possible de les saisir. (ET 38)

Son inadaptation concerne aussi la cuisine anglaise, réputée mauvaise par les Français : « Que le repas, toujours le même, sauf quelques variations insignifiantes (le potage plus vert ou plus brun, quelques raisins secs ou de la confiture dans les desserts), m'a paru fade [...]. » (ET 26)

Enfin, Revel fait également preuve de maladresse dans ses rapports sociaux. Aussi oublie-t-il de noter le nom et l'adresse d'Horace Buck, juste après avoir fait sa connaissance. « “Revenez me voir ! Revenez !” Il ne m'avait pas dit son nom, et je n'avais pas pris garde à celui de son adresse. » (ET 38) Plus tard, il trahit la véritable identité de Goerge Burton :

<sup>23</sup>Propos recueillis dans Bernard Valette, « Entretien avec Michel Butor », in : Collectif, *Analyses et réflexions sur Michel Butor*, L'Emploi du temps, Paris : Ellipses, 1995, p. 15.

« [...] depuis cette soirée, je me répète que j'ai eu tort. Burton nous avait fait confiance parce que nous étions des étrangers ; je commence à me demander s'il n'avait pas de fort bonnes raisons de cacher son identité sur la couverture du *Meurtre de Bleston*. » (ET 108) À un autre moment, Revel risque de gâcher son amitié avec James Jenkins à cause de son intérêt pour le roman policier : « Lui qui, samedi dernier à Plaisance Gardens, [...] ne m'avait pour ainsi dire pas adressé la parole [...] » (ET 153). Enfin, il faudrait mentionner aussi les échecs amoureux de Revel, avec Ann et Rose Bailey, pour compléter ce tableau d'un personnage dont les rapports sociaux sont somme toute compliqués. Certes, l'intégration sociale de Revel n'est pas ratée, mais elle n'est pas non plus sans à-coups. Le *faire* de Jacques Revel se traduit donc par une suite d'actes qui expriment une inadéquation à son nouveau milieu socioculturel.

Sa conduite est faite d'erreurs, mais aussi d'errances, au sens propre et figuré du terme. Les premières recherches de Jacques Revel pour trouver un nouveau logement sont un véritable jeu du labyrinthe :

Je pensais qu'il me suffirait de deux ou trois soirées pour faire mon choix, alors que, le lendemain, j'ai commencé par me perdre, la ruelle lointaine que je cherchais étant beaucoup plus loin de la station du bus que je me l'étais représenté, une des ruelles sinueuses du sixième, à l'ouest, au sud de l'Écrou, juste au nord de Green Park, tout près de la maison des Burton, dans le quartier nommé Shoemaker's Park [...].

Puis, quand enfin j'ai découvert la bonne porte, j'ai eu beau sonner et frapper, rien n'a répondu ; trop las, trop déçu pour me lancer immédiatement, par la nuit froide et mouillée, dans une seconde tentative, je suis rentré dans mon étroite chambre de l'Écrou. (ET 56-57)

Mais si Revel se trouve désorienté à Bleston, ce n'est pas seulement parce qu'il échoue ses buts, c'est aussi parce que dans l'ensemble son action est dépourvue d'un but précis. Le récit des premières semaines de Revel à Bleston est constitué d'événements banals de la vie quotidienne, survenus au hasard des jours. Il se présente dans son nouveau travail, déambule dans la ville, se promène dans les parcs et monuments touristiques, mange au restaurant, cherche un nouveau logement, fait son inscription auprès de la police, s'achète des objets — un guide de Bleston, un mouchoir, un roman policier —, fait ses premières connaissances. Ces événements sont tout simplement juxtaposés les uns aux autres, sans aucun lien logique explicite entre eux, d'ordre causal ou téléologique. Aucune signification totalisante ne semble présider à la mise en récit des faits, aucun objectif global et précis ne paraît orienter ses gestes. Le vécu de Jacques Revel apparaît comme une suite décousue d'actions isolées, fragmentaires et anodines. En d'autres termes, sa vie est dépourvue d'intrigue. Les actions manquées vont ainsi de pair avec un manque d'action — du moins d'une action unifiée et cohérente.

À chaque étape du roman, Revel cherche à donner pour ainsi dire un fil conducteur à sa vie, afin de structurer ses actions et les événements qui lui surviennent ; néanmoins cela n'aboutit qu'à une permanente déception du sens. Ainsi, au début du roman, il serait

raisonnable de s'attendre à ce que Revel agisse en fonction de ses ambitions professionnelles, puisque après tout c'est pour faire un stage qu'il part en Angleterre. Pourtant, non seulement le travail ne joue aucun rôle organisateur de l'action, mais en outre il est un thème pratiquement absent du récit.

Dans les chapitres suivants — « Présages » et « L'“accident” » — Revel s'imagine être au centre d'une intrigue policière. Il est persuadé que le *Meurtre de Bleston* raconte une histoire vraie, et que l'accident de George Burton était en réalité une tentative d'assassinat commise par Richard Tenn. La vie de Revel se convertit alors elle-même en une enquête : celle-ci non seulement oriente ses actions présentes, mais confère rétroactivement de nouvelles significations à ses actions passées. Des actes qu'il jugeait jusque-là insignifiants, qu'il avait oubliés même, prennent tout à coup de l'importance, et émergent pour donner une possible cohérence à son récit. C'est notamment le cas de sa visite de l'Ancienne Cathédrale et de l'étude qu'il fait du Vitrail du Meurtrier. C'est encore le cas des scènes où, par inadvertance, il livre le nom de George Burton à ses amis : Revel croit qu'en ayant fait cela, il est coupable d'avoir mis George Burton en danger. Et puis, enfin, le fait que c'est une Morris noire qui a renversé Burton l'amène à reconsidérer ses conjectures et à soupçonner James Jenkins. En somme, l'avènement de nouveaux faits change radicalement la façon dont on peut interpréter le *faire* du personnage et la nature de son rôle dans l'intrigue.

Or, les soupçons de Revel ne se confirment pas : rien ne prouve que *Le Meurtre de Bleston* raconte une histoire vraie, que George Burton a subi une tentative de meurtre, encore moins que Richard Tenn ou James Jenkins soient impliqués dans l'affaire, ce qui par conséquent élimine aussi l'hypothèse d'une possible complicité involontaire de la part de Revel. Le sens unifiant de l'action se trouve tout à coup évidé : les connexions que le narrateur suppose exister entre les événements sont ou bien de simples coïncidences ou bien l'effet de son imagination. En réalité, il n'y a que des faits fragmentaires et lacunaires, n'ayant entre eux aucun lien effectif d'ordre causal ou téléologique. Dans un tel contexte les actions de Jacques Revel perdent toute pertinence et cohérence, son enquête est un acte vain dans un contexte d'affabulation — comme Don Quichotte luttant contre des moulins à vent.

La même déception du sens se manifeste à propos de ses mésaventures amoureuses, notamment dans le chapitre IV « Les deux sœurs ». Cette fois-ci, c'est à partir de sa situation sentimentale que Jacques Revel tente d'apporter une unité cohérente à sa vie et au récit de sa vie. À cet effet, on l'a vu, il s'inspire du mythe de Thésée : Revel s'imagine dans le rôle du héros grec, amoureux d'abord d'Ann Bailey, associée à Ariane, ensuite de sa sœur Rose, associée à Phèdre. Le mythe de Thésée fonctionne ici également comme un symbole de sa tentative d'ordonner les faits en un scénario unifié : la femme aimée est, telle Ariane, celle qui apporte un fil conducteur au chaos labyrinthique qu'est l'existence du narrateur, fil à partir duquel toutes ses actions pourront acquérir une signification précise.

Néanmoins, encore une fois, l'intrigue amoureuse s'avère être une pseudo-intrigue : les fiançailles de Rose et Lucien, puis d'Ann et James, apprennent trop tard à Revel qu'il n'a pas été capable de comprendre sa situation et d'agir de manière cohérente avec ses propres

sentiments. Le fil rouge apporté par la vie sentimentale ne sera finalement d'aucun secours pour guider le héros dans son labyrinthe existentiel — et à ce titre il est symptomatique que Revel ait brûlé le guide que lui avait vendu Ann-Ariane. Ce n'est pas tant le fait qu'il n'a pas eu le courage de se déclarer aux jeunes femmes, mais surtout le fait — il s'en rend compte après coup — qu'il s'était éloigné de ses amis, à cause de son enquête policière, à cause de son projet d'écriture, et que finalement, dans son absence, ceux-ci vivaient entre eux des aventures qu'il ignorait. « Tout cela m'a rendu aveugle, et Rose et Lucien se sont rapprochés hors de moi. » (ET 256) Relégué à une position périphérique dans son entourage, alors qu'il s'y croyait au centre, Revel ne pouvait qu'avoir un point de vue partiel, fragmenté et lacunaire de ses relations affectives. Le scénario sentimental qu'il s'était créé se montre illusoire. Il avait pendant tout ce temps agi en décalé sans le savoir. Son échec était inévitable.

Je sais que toute une aventure qui prenait forme depuis mon arrivée ici, est maintenant parvenue à son terme ; toute une figure s'est achevée puisqu'en dehors de moi, malgré moi mais par moi, pour ma douleur et presque pour ma mort, pour ma transformation en ce fantôme que je suis devenu, se sont rejoints cette Ann qui m'avait aimé, guettant mes regards au cœur de l'hiver, les observant secrètement se détourner lentement d'elle, cette Ann que je m'efforçais de rejoindre, seul recours dans mon désarroi, cheminant péniblement, criant vers elle qui ne m'entendait plus, se sont rejoints cette Ann et ce James dont je suis arrivé à me persuader qu'il était coupable d'une tentative de meurtre, des blessures de George Burton, ce qui est sans doute encore une illusion, une de tes ruses pour m'étourdir, encore un piège où tu m'as fait tomber pour te rire de moi, Bleston, se sont rejoints cette Ann et ce James comme il y a un mois s'étaient rejoints Lucien et Rose. (ET 341)

À défaut d'avoir un fil rouge narratif, l'emploi du temps de Revel s'écroule. Le récit tourne en rond dans une suite de scènes de la vie ordinaire, répétitives, déconnectées, insuffisantes pour donner un sens totalisant à sa vie. Finalement le *faire* de Jacques Revel ne va jamais au-delà d'une chronique confuse de son séjour en Angleterre : ses heures de travail, ses déambulations dans la ville, les sorties avec ses amis, les repas aux restaurants asiatiques, ses allés au musée, au cinéma, en bref, des actions quotidiennes, isolées et apparemment anodines. On a un sentiment de vide, d'absence de perspectives d'action, une impression que finalement il ne s'est rien passé dans le roman. L'action manquée va ainsi de pair avec un manque d'action.

Enfin son activité d'écriture devient elle-même une action défaillante ; la difficulté d'agir se traduit par une difficulté de raconter. Revel se perd dans un labyrinthe de détails, digressions, redondances, ruptures, contradictions, si bien que les actions narrées ne conduisent à aucun dénouement intelligible.

Sous la perspective de la *mimèsis* référentielle, la nullité ou l'intransitivité du *faire* de Jacques Revel peut s'interpréter comme une interrogation existentielle sur le sens de l'action individuelle dans la société moderne. Mais, elle implique des conséquences importantes aussi du point de vue textuel des codes sémiotiques, car l'échec de Revel pour structurer

ses actions et son récit autour d'une intrigue unifiée, reflète du même coup son absence de fonction de type actantiel. Ses actes sont dépourvus de sens aussi bien par rapport à la représentation de l'univers fictionnel que par rapport aux codes narratifs. En somme, Revel est un personnage éternellement à la recherche de son rôle, et dans le monde et dans le texte.

C'est ainsi qu'au fur et à mesure que le roman s'achemine vers la fin, le récit cesse de porter sur les actions de Revel pour devenir de plus en plus le récit de la production du récit lui-même. Ce qui est désormais mis en évidence, c'est l'impossibilité pour le narrateur de construire un récit total, cohérent, sans failles, sans lacunes, où tous ses gestes seraient réglés sur un sens totalisant préalable et dirigés vers un aboutissement précis. L'action manquée et le manque d'action se complètent par un récit impossible.

Il ne me reste plus dans cet effondrement que ce dérisoire amoncellement de phrases vaines, semblable aux ruines d'un édifice inachevé, en partie cause de ma perte, incapable de me servir de refuge contre la torrentielle pluie sulfureuse, contre l'inondation de ces eaux bitumineuses au clapotement vrombissant, contre le perpétuel assaut de ce ricanement grondant qui se propage de maison en maison jusqu'aux papiers peints de ma chambre. (ET 333)

Ce qui nous ramène à notre hypothèse : l'incapacité d'agir, doublée ici par l'incapacité de se raconter, témoignent d'une crise de l'identité narrative du personnage. C'est bien un sentiment de perte d'identité qu'évoque Revel, comme s'il éprouvait une rupture de son « moi » : « Toute une figure s'est achevée dans cette exclusion de moi-même [...]. » (ET 341) L'impossibilité de saisir l'unité sémantique de sa vie est ressentie à la fin de son séjour comme un effacement de sa subjectivité et même comme une disparition de sa consistance physique ; Revel se sent comme un fantôme :

Fantôme samedi dans la maison d'All Saints Gardens, j'assistais sans pouvoir m'y mêler à la petite réception donnée en l'honneur des fiançailles d'Ann et de James [...].

Fantôme dans l'après-midi de dimanche, sous le beau ciel changeant, après être allé m'enquérir à Hamilton Station de l'heure exacte de mon train mardi matin [...].

Fantôme, chaque soir utilisant un trajet de retour différent pour venir du restaurant Sword après avoir quitté Matthews and Sons [...]. (ET 390)

### 6.2.2 L'impasse de Léon Delmont

La dialectique de l'action et de l'inaction sera encore plus explicite dans *La Modification*. Le projet de Léon Delmont, quitter Henriette pour s'installer avec Cécile à Paris, se veut l'acte de passage d'une vie passive à une vie active. C'est ce que l'on appréhende de la situation du personnage au début du roman, qui est celle d'un conflit psychologique et existentiel entre un « moi » parasitaire extérieur d'ordre social et un « moi » authentique intérieur d'ordre individuel.

Quadragénaire, marié, père de quatre enfants, d'éducation catholique, cadre supérieur dans une société multinationale, appréciateur des signes extérieurs de richesse — Léon

se sent pourtant asphyxié par son mode de vie bourgeois. Son mariage avec Henriette agonise : « Une pauvre femme malheureuse qui voudrait me faire couler avec elle dans son ennui » (M 178). Son travail est perçu comme une corvée : « [...] ce boulot auquel vous êtes enchaîné et qui vous entraînerait aux fonds asphyxiés de cet océan d'ennui, de démission, de routines usantes et ennuageantes, d'inconscience [...] » (M 40). Malgré son haut rang socioprofessionnel, Léon n'incarne pas moins le rôle de l'individu aliéné, privé de sa liberté d'agir, dont les actions ne sont finalement que l'exécution passive de gestes socialement prédéterminés — « un homme âgé, rangé, dompté » (M 36).

Par opposition à tout cela, le temps passé auprès de Cécile à Rome est vécu comme un moment de liberté, grâce auquel il retrouve le sens de ses actes et se réconcilie avec son véritable « moi ». Sous cet angle, la modification qu'il veut apporter à sa vie coïncide avec un acte d'« évasion » (M 23), une « délivrance » (M 24), une « libération » (M 23) :

[...] le gage de cette décision enfin prise de rompre, de vous libérer de tout ce harnais de vains scrupules, de toute cette lâcheté paralysante, d'enseigner à vos enfants aussi cette liberté, cette audace, de cette décision qui a illuminé de son reflet, qui vous a permis de traverser sans y succomber, sans renoncer à tout, sans vous perdre à jamais, toute cette semaine de pluie, de cris et de malentendus, [...] (M 40)

En d'autres termes, il s'agit d'une tentative de reprendre définitivement sa vie en main, de récupérer sa liberté d'agir en fonction de ses désirs et sentiments, et par conséquent d'être le véritable acteur de son histoire. Léon veut retrouver son « moi » authentique.

Or, ce conflit du personnage aux prises entre les désirs individuels et les contraintes sociales est un thème essentiel — et définitoire — du genre romanesque depuis ses origines<sup>24</sup>, et de ce point de vue, le contexte de départ de *La Modification* n'est pas du tout original. Butor semble pourtant lui donner ici un traitement trop explicite, qui lui confère un ton, si ce n'est pas caricatural, du moins proche du cliché. Cela s'explique non seulement par le recours au thème du triangle amoureux, mais aussi par le fait que le scénario présenté par Léon n'est que trop cohérent, tous les faits convergeant pour une parfaite opposition entre deux lignes de force antagonistes.

Cela se traduit dans l'univers fictionnel par le fait que Léon ne s'estime que trop conscient du conflit dans lequel il se trouve. Loin de ballotter aveuglement de mésaventure en mésaventure, il semble avoir compris où réside la cause de son malheur et de son aliénation, et semble savoir ce qu'il faut faire pour y mettre fin. D'où sa décision, motif même de l'intrigue, cet acte par lequel il compte rétablir sa capacité d'action vis-à-vis du monde.

Dans le train Paris-Rome, Léon est déjà, croit-il, en train d'agir, en train de se dégager du poids des contraintes sociales. Le voyage même constitue déjà pour lui un acte autonome, puisque cette fois-ci il ne part pas pour le compte de la société Scabelli, mais tout à fait à ses frais, ayant lui-même choisi de prendre une place en 3<sup>e</sup> classe, à un horaire peu commode. Enfin, « aujourd'hui vous êtes libre » (M 52), « vous allez rejoindre votre liberté qui

<sup>24</sup>Voir par exemple Ian Watt, *The Rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, op. cit.* ; et Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. par Jean Clairevoye, Paris : Denoël, 1997.

s'appelle Cécile » (M 52), « maintenant ça y est, c'est fait, vous voilà libre. » (M 84) Pour la première fois depuis longtemps Léon a le sentiment d'agir véritablement, d'accomplir un geste qui relève de sa seule décision individuelle.

Aussi Léon part-il confiant d'être le maître de sa destinée, d'être donc capable d'écrire son identité narrative de sa propre plume. Ses actes, les événements qui composent le récit de sa vie, s'ensuivent dans une parfaite détermination et cohérence, selon un mode d'enchaînement linéaire, chronologique, causal et téléologique, tout comme le mouvement du train sur les rails, devant aboutir à une finalité précise, à savoir, sa liberté et son rajeunissement. En d'autres termes, Léon veut restituer sa capacité de construire lui-même son identité narrative, en l'organisant selon un schéma d'intrigue simple. Léon avance très sûr de son avenir :

Maintenant Cécile allait venir à Paris et vous demeureriez ensemble. Il n'y aurait pas de divorce, pas d'esclandre, de cela vous étiez, vous êtes bien certain ; tout se passerait fort calmement, la pauvre Henriette se tairait, les enfants, vous iriez les voir une fois par semaine à peu près ; et vous étiez certain aussi non seulement de l'accord, mais de la triomphante joie de Cécile qui vous avait tant taquiné sur votre bourgeoise hypocrisie. (M 36)

Néanmoins dans la pratique cette solution n'est pas si facile à mettre en œuvre. Le voyage en train se déroule comme un symbole hyperbolique de l'opposition entre contrainte et liberté qui caractérise les actions du personnage. Le compartiment est un lieu d'enfermement, de limitation des mouvements, donc un lieu d'inaction par excellence : « Ne pouvant plus maintenant garder vos jambes croisées de cette façon, vous les détendez l'une après l'autre comme un marcheur et vous heurtez le pied de ce vieillard italien en face de vous [...] » (M 216). D'autre part, cette exigüité de l'espace invite à la réflexion. Et pour Léon, penser, c'est agir. Non seulement parce la pensée constitue bien entendu une action humaine à part entière, mais aussi parce qu'elle sert ici d'intermédiaire à la narration des aventures du personnage, des actions qui concernent sa situation sentimentale. La pensée permet à Léon d'échapper à la clôture du compartiment de train, de se transporter à Rome, à Paris, de se projeter dans sa vie future, de remémorer sa vie passée, de méditer sur sa situation sentimentale et existentielle.

C'est ainsi que l'expérience du déplacement donne lieu à une réflexion, à un « remuement intérieur » (M 156), à un « dangereux brassage et remâchage de souvenirs » (M 156), qui font basculer la décision de Léon. Les constants allers et retours temporels, les différents éléments qui émergent ou s'effacent dans sa conscience, la confrontation d'hypothèses diverses pour l'avenir, des versions concurrentes, apportent un nouveau jour sur sa situation pour faire ébranler le sens de sa modification. Cette décision qu'il croyait absolument libre, se trouve dès lors insérée dans un contexte plus ample qui fait ressortir peu à peu sa complexité et son ambiguïté : « [...] cela fait partie de vos décisions, c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu. » (M 21) Ses actes révèlent à la fois de la liberté et du déterminisme ; ils constituent le faire d'un individu en situation ; en même temps autonome et soumis à des contraintes.

Alors terrorisée s'élève en vous votre propre voix qui se plaint : ah, non, cette décision que j'avais eu tant de mal à prendre, il ne faut pas la laisser se défaire ainsi ; ne suis-je donc pas dans ce train, en route vers Cécile merveilleuse ? ma volonté et mon désir étaient si forts... Il faut arrêter mes pensées pour me ressaisir et me reprendre, en rejetant toutes ces images qui montent à l'assaut de moi-même.

Mais il n'est plus temps maintenant, leurs chaînes solidement affirmées par ce voyage se déroulent avec le sûr mouvement même du train, et malgré tous vos efforts pour vous en dégager, pour tourner votre attention ailleurs, vers cette décision que vous sentez vous échapper, les voici qui vous entraînent dans leurs engrenages. (M 162)

« Où êtes-vous, que faites-vous, que voulez-vous ? » (M 230) Léon n'est plus sûr de son aventure. « Vous vous dites : je ne sais plus quoi faire ; je ne sais plus ce que je fais ici ; je ne sais plus ce que je vais lui dire ; si elle vient à Paris, je la perds ; si elle vient à Paris tout sera perdu pour elle et pour moi [...]. » (M 190)

Le premier élan de libération ne le conduit pas à une liberté d'action absolue, mais amène la conscience d'une nouvelle situation, de nouvelles contraintes, de nouveaux obstacles, jusque-là ignorés et face auxquels Léon doit rajuster ses actes. Son voyage n'est pas un acte libre absolu, mais provisoire, qui finit par le conduire à une nouvelle impasse.

Les forces qui s'accumulaient déjà depuis longtemps ont explosé dans la décision de ce voyage, mais les effets de la déflagration ne se sont pas arrêtés là, car, dans la mise à exécution de ce rêve longtemps caressé, vous avez été contraint de vous rendre compte que votre amour pour Cécile est sous le signe de cette énorme étoile, et que si vous désiriez la faire venir à Paris, c'était dans le dessein de vous rendre par son intermédiaire Rome présente tous les jours ; [...]. (M 278)

Enfin, on le sait, cela aboutira pour l'instant à un refus de l'action de la part de Léon : une fois qu'il est arrivé au terme de son voyage, son projet tombe à l'eau.

Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli à cause des enfants, à cause d'Henriette, à cause de moi, à vivre quinze place du Panthéon ; c'était une erreur de croire que je pourrais m'en échapper ; et surtout, les prochaines fois, je le sais, je ne pourrai m'empêcher de retourner voir Cécile. (M 274)

Dans un tel contexte, le schéma de départ, celui d'une intrigue basée sur le conflit entre l'individu et la société, entre les désirs authentiques et l'aliénation, entre liberté et déterminisme, perd sa pertinence. La mise en récit et la signification de sa vie, qu'il croyait maîtriser, s'avèrent être du coup plus complexes qu'au départ. Sa vie ne peut plus se raconter par un récit bien ordonné, bien déterminé à l'avance, et au sens précis. Léon n'est plus capable de donner une parfaite cohérence chronologique, causale et téléologique à sa vie. En bref, c'est l'identité narrative de Léon Delmont qui paraît s'écrouler en même temps que ses projets.

Cette problématisation de l'identité narrative sera projetée symboliquement sur le livre que Léon s'est acheté à la gare.

[...] dans ce livre que vous aviez acheté pour qu'il vous distraie et que vous n'avez pas lu justement parce que pendant ce voyage-ci vous désiriez pour une fois être vous-même en totalité dans votre acte, et que, s'il avait pu vous intéresser suffisamment dans ces circonstances, ç'aurait été qu'il se serait trouvé dans une conformité telle avec votre situation qu'il vous aurait exposé à vous-même votre problème et que par conséquent, bien loin de vous distraire, bien loin de vous protéger contre cette désintégration de votre projet, de vos beaux espoirs, il n'aurait pu que précipiter les choses, dans lequel il doit bien se trouver quelque part, si peu que ce soit, si faux que ce soit, si mal dit, un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse, ou une forêt se refermant en quelque sorte derrière lui sans qu'il arrive même à retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, car les branches et les lianes masquent les traces de son passage, les herbes se sont redressées et le vent sur le sable a effacé les marques de ses pas. (M 197-198)

Ce livre, acheté pourtant le matin même, Léon est désormais incapable de le lire. Car il ne peut plus se satisfaire d'une mise en intrigue stable, qui confère une pleine cohérence aux actions du personnage, et forme une aventure amusante. Le refus du roman de gare est le refus d'un modèle d'identité narrative considéré désormais comme illusoire. S'il veut être crédible, s'il veut donner lieu à un véritable mouvement de libération, ce livre doit être composé selon un tout autre modèle. Mais lequel ?

Quant à vous, dans l'immobilité soudain totale, vous retournez entre vos doigts ce livre que vous n'avez pas lu, mais par la présence duquel commence à s'imposer si fortement à vous un autre livre que vous imaginez, ce livre dont vous désiriez tant qu'il fût pour vous, dans les circonstances présentes, ce guide bleu des égarés à la quête duquel court, nage, et se faufile ce personnage embryonnaire qui se débat dans un sous-paysage encore mal formé, reste silencieux devant le douanier Janus dont le double visage est surmonté d'une couronne de corbeaux, chacune de leurs plumes noires bordée d'un liseré de flammes, qui s'élargit de telle sorte que toutes leurs ailes bientôt en flammes, puis tout leur corps, puis leur bec et leurs pattes semblables à du métal chauffé à blanc, seuls leurs yeux demeurant comme des perles noires froides au milieu de cet embrasement, (M 233)

« N'ayant plus d'autre liberté » (M 273), emporté par le train jusqu'à une impasse, Léon reporte sa libération sur le projet d'écriture d'un livre futur, « seul moyen de combler le vide qui s'est creusé » (M 273), seul moyen de mener un mode de vie effectivement actif, seul moyen de se refaire une identité narrative. Pas une identité narrative déterminée à l'avance et une fois pour toutes, et par conséquent artificielle, mais une identité issue d'un récit ouvert, susceptible d'être déconstruit et reconstruit.

Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre, dans une mesure si infime soit-elle, de se constituer, de s'établir. c'est la seule possibilité pour moi de jouir au moins de son reflet tellement admirable et poignant,

sans qu'il puisse être question d'apporter une réponse à cette énigme que désigne dans notre conscience ou notre inconscience le nom de Rome, de rendre compte même grossièrement de ce foyer d'émerveillements et d'obscurités. (M 276)

## 6.3 Subversions de la causalité et de la téléologie

### 6.3.1 Les incohérences et défaillances de Wallas

Les personnages romanesques de Robbe-Grillet sont habituellement marqués par l'exécution d'actions défaillantes. Dans *Les Gommages* le faire des personnages frappe par son incohérence. C'est notamment le sentiment qui se dégage des nombreux menus actes qui composent la conduite de Wallas tout au long du roman. Il est étonnant qu'à six heures du matin il se soit déjà mis en route pour effectuer son enquête, alors que la ville s'est à peine réveillée. « Puisqu'il ne dormait pas, il valait autant commencer tout de suite. Il est seul à présent, comme perdu en route par le flot des cyclistes. Devant lui s'allonge, indécise dans la lumière jaune, la rue par où il vient de déboucher sur le boulevard [...]. » (G 45-46) C'est bien le cas de se demander où peut-il, à une heure pareille, trouver des renseignements sur l'assassinat de Daniel Dupont ? Aucune stratégie ou méthode d'investigation n'oriente son emploi du temps, aucun plan de la ville ne guide son itinéraire ; son empressement fait place à la flânerie et celle-ci se convertit bientôt en errance. « Wallas marche. » (G 50) Il ne tarde pas à s'apercevoir qu'il est perdu : « Comme il a traversé la rue pour prendre à droite cette nouvelle direction, il lit avec une surprise accrue le nom : "Boulevard Circulaire" sur l'immeuble qui fait le coin. Il se retourne désorienté. » (G 54) Le moment est donc venu pour qu'il demande son chemin, mais là aussi Wallas s'égare, cette fois-ci dans ses paroles. Au lieu de demander comment faire pour se rendre au commissariat de police puis au Palais de Justice, il cherche à dissimuler son véritable but, en demandant à une dame la direction de la poste. Le dialogue se prolonge et de fil en aiguille Wallas finit par s'enliser dans des explications tout à fait imaginaires et contradictoires, qui somme toute n'ont rien à voir avec sa recherche.

— Pardon Madame, pour aller à la poste centrale, s'il vous plaît ?

Après un instant de réflexion, elle répond :

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

— La grande poste, je veux dire.

Ça ne paraît pas être la bonne question. Il se peut qu'il y ait plusieurs grandes postes et qu'aucune d'elles ne soit située au centre de la ville. La femme regarde son balai-brosse et dit :

— Vous avez une poste tout près d'ici, sur le boulevard. (Du menton elle désigne l'endroit.) C'est là qu'on va d'habitude. Mais elle est fermée sûrement à cette heure-ci.

Sa question avait donc un sens : il n'y a qu'une poste avec un bureau de télégraphe utilisable toute la nuit.

— Oui, précisément, il doit y avoir une poste ouverte pour les télégrammes. Cette déclaration semble malheureusement attirer la sympathie de la dame :

— Ah, c'est pour un télégramme !

Elle jette un coup d'œil sur son balai, tandis que Wallas croit s'en tirer par un « oui » peu convaincu.

— Rien de grave, j'espère ? dit la dame.

La question n'a pas été posée d'une façon expressément interrogative, plutôt comme un souhait de politesse un peu dubitatif ; mais ensuite elle ne dit plus rien et Wallas se trouve obligé de répondre.

— Non, non, dit-il ; je vous remercie.

C'est encore un mensonge puisqu'un homme est mort cette nuit. Doit-il expliquer que ce n'est pas quelqu'un de sa famille ?

— Eh bien, dit la femme, si ce n'est pas pressé vous avez un bureau de poste, là, qui sera ouvert à huit heures.

Voilà ce que c'est que d'inventer des histoires. A qui enverrait-il donc un télégramme, et pour annoncer quoi ? Par quel biais pourrait-on revenir en arrière ? Voyant sa mine insatisfaite, la dame finit par ajouter :

— Il y a une poste sur l'avenue Christian-Charles, mais je ne sais pas si elle ouvre avant les autres ; et puis, d'ici que vous y soyez rendu... (G 54-55)

À chaque réplique Wallas ajoute des renseignements qui contredisent manifestement sa question initiale. Au lieu de passer inaperçu, l'agent spécial éveille le soupçon de la dame, qui se met à réagir sur un ton inquisiteur. On dirait finalement que les deux personnages changent leurs rôles : c'est la dame qui se comporte comme un enquêteur, menant un interrogatoire afin de piéger Wallas, réduit au rôle de suspect, dans ses propres contradictions. Gêné, celui-ci finit par avouer vouloir rejoindre le centre-ville.

Elle le considère maintenant avec attention, comme si elle supputait ses chances d'atteindre ce but avant huit heures ; puis elle détourne les yeux et recommence à surveiller l'extrémité de son balai-brosse. Un des pinceaux, à moitié défait, laisse dépasser sur le côté quelques brins de chiendent. Enfin, elle énonce le résultat de l'examen :

— Vous n'êtes pas d'ici, Monsieur ?

— Non, avoue Wallas à regret ; je suis arrivé il y a peu de temps. Montrez-moi le chemin vers le centre et je me débrouillerai.

Le centre ? La femme essaie de le situer dans sa tête ; elle regarde son balai, puis le seau plein d'eau. Elle se tourne vers l'entrée de la rue Janeck et, du geste, elle indique la direction d'où vient Wallas.

— Vous n'avez qu'à prendre la rue qui est là. Après le canal, vous tournez à gauche dans la rue de Berlin et vous arrivez place de la Préfecture. Ensuite vous suivez les avenues ; c'est tout droit.

La préfecture : c'est cela qu'il fallait demander.

— Merci, Madame.

— C'est pas tout près, vous savez. Vous feriez mieux d'aller jusqu'au tram, là-bas, tenez...

— Non, non, je vais marcher vite ; ça me réchauffera ! Merci, Madame. (G 56)

Ce même comportement saugrenu se reproduit quelques pages plus loin : Wallas s'obstine à demander la direction du bureau de poste, cette fois-ci à un agent de police, alors qu'en fait il est en train de se diriger vers la clinique du Docteur Juard. Il s'embrouille à nouveau dans des explications et gestes contradictoires.

- La rue Joseph-Janeck, est-ce loin d'ici ?
- Ça dépend du numéro où vous allez.
- Tout au bout, du côté du Boulevard Circulaire.
- Alors c'est très simple : vous continuez jusqu'au premier carrefour, où vous tournez à droite, et, tout de suite après, vous tournez à gauche : ensuite c'est tout droit. Vous n'en avez pas pour longtemps.
- Il y a bien un bureau de poste, n'est-ce pas ?
- Oui... sur le boulevard, à l'angle de la rue Jonas. Mais ça n'est pas la peine d'aller chercher une poste jusque-là...
- Non, non, je sais, mais... il faut que j'aille à celle-là... pour la poste restante.
- Alors, la première à droite, la première à gauche, et puis tout droit. Il n'y a pas à se tromper.

Wallas remercie et reprend sa route mais, arrivé au croisement, au moment d'obliquer sur la gauche — vers la clinique — il se rend compte qu'ayant omis de signaler ce détail à l'agent, celui-ci va croire qu'il se trompe de chemin. Wallas se retourne pour voir si on l'observe : l'homme fait de grands gestes du bras pour lui rappeler que c'est à droite qu'il doit tourner d'abord. S'il va maintenant dans l'autre sens, il aura l'air d'un fou, d'un idiot ou d'un mauvais plaisant. Peut-être lui courra-t-on après pour le ramener dans le droit chemin. Quant à revenir sur ses pas pour rassurer l'agent de police, cela serait vraiment ridicule. Wallas a déjà amorcé son mouvement vers la droite. (G 135)

Encore une fois le caractère contradictoire de ses explications trahissent l'incohérence de ses attitudes : « Cette invention de la poste restante n'était pas fameuse : s'il s'était fait expédier du courrier à ce bureau, il en aurait connu l'adresse, au lieu de savoir approximativement où il était situé. » (G 136) Pourtant, à force de demander à plusieurs reprises le chemin pour la poste, Wallas finit par croire qu'il a vraiment besoin d'y aller : « Puisqu'il est si près de cette poste, ne vaut-il pas mieux s'y rendre sans tarder ? » (G 135) C'est effectivement ce qu'il fera, sous prétexte de mener une enquête à propos d'un suspect, un homme portant un imperméable avec une déchirure en forme de « L ». Cette décision trahit aussitôt son incohérence : la piste du suspect à l'imperméable lui a été indiquée par l'ivrogne du café, il n'est pas sûr que les fonctionnaires de la poste puissent aider à l'identifier, et de toute façon il arrive au bureau à l'heure du déjeuner.

A cette heure-ci la salle est vide et, du côté des employés, on n'aperçoit que deux dames âgées en train de grignoter des sandwiches au-dessus de serviettes de table immaculées. Wallas juge préférable d'attendre, pour commencer l'enquête, que le personnel soit au complet. Il reviendra à une heure et demie. De toute façon il faudra bien, tôt ou tard, qu'il aille déjeuner.

Il se dirige vers un « Avis », placardé récemment lui semble-t-il, et pour justifier son entrée il fait semblant de le consulter avec intérêt. (G 159)

Wallas se rend compte de l'inutilité de sa démarche, cherche à se donner une contenance, puis quitte le bureau d'une façon bizarre. « En sortant, il a l'impression que les deux dames l'observent avec perplexité. » (G 159)

Au fur et à mesure du roman Wallas se comporte de manière décevante par rapport aux attentes de l'intrigue policière. Ce n'est pas seulement qu'il s'égaré dans une ville

qu'il connaît mal, c'est aussi qu'il est constamment en décalage par rapport à sa mission ; on dirait par moments qu'il se détourne volontairement de ses recherches. Ainsi tout au long de la journée on le voit effectuer des actions qu'on peut qualifier d'anodines, dans la mesure où elles sortent du cadre de l'intrigue délimitée par l'enquête policière : il erre dans les rues en observant le paysage, il s'oublie dans ses rêveries, échange quelques mots avec des passants, écoute la conversation des voyageurs du tram, entre dans une papeterie pour s'acheter des gommes, s'arrête pour manger dans un restaurant automatique, retourne boire au Café des Alliés... De plus, certaines de ces actions se répètent : Wallas repasse à plusieurs reprises par le pont-bascule, parle avec un cycliste, achète trois gommes, se fait répéter les devinettes de l'ivrogne, etc. À la fin, ses actions ne semblent pas soumises à un ordre téléologique, c'est-à-dire, orientées par un but précis ; elles constituent plutôt des actes fragmentaires, dispersés, difficiles à organiser dans une totalité cohérente, ou dans une mise en intrigue. En ce sens, l'intrigue s'enlise parce que les actions du personnage s'enlisent, les deux éléments vont de pair.

Lorsqu'il se met effectivement au travail d'enquête, ses actions finissent par échouer ou donner lieu à des malentendus : par exemple, l'interrogatoire qu'il mène avec Anna Smite, la gouvernante de Daniel Dupont, tourne à la comédie puisque la vieille dame le prend pour un technicien venant réparer le téléphone. Cet épisode rappelle en outre le fait que tout au long du roman Wallas se fait attribuer des actes qu'a priori il n'aurait pas commis : le commissaire Laurent estime qu'il pourrait après tout être l'auteur du crime, vu qu'il est arrivé en ville la veille au soir d'une façon mystérieuse. C'est qu'en fin de compte la conduite de Wallas est suffisamment étrange pour donner lieu à des interprétations ambiguës ; finalement ses actes manquent d'efficacité ou bien semblent produire l'effet inverse de celui qu'il voulait.

Par conséquent, le rôle même de Wallas dans le roman est mis à mal. Au lieu d'être structurées selon un rôle déterminé, les actions de Wallas se brouillent ou interfèrent avec celles de deux autres personnages : d'une part avec le commissaire Laurent, d'autre part avec le tueur à gages Garinati. Bien qu'il ait été écarté de l'affaire, le commissaire Laurent est pourtant en possession de tous les éléments nécessaires à la compréhension du cas, les circonstances du crime, le portrait de la victime, l'identité des témoins et des possibles suspects, et certains personnages viennent le voir directement dans son bureau, sans qu'il ait même besoin de se déplacer ; à la fin du roman il découvre même que Dupont n'est pas mort. Wallas au contraire, chargé de l'enquête se trouve complètement à dérive : il ignorait les détails de l'événement, ne savait pas que Dupont avait une ex-femme et un fils naturel, n'avait pas la moindre idée de qui il devait interroger, et enfin, on l'a vu, il ne cesse pas de se déplacer pour rien. Sous cet angle, c'est le commissaire Laurent qui assume le véritable rôle d'enquêteur, alors que Wallas est relégué à la simple position d'adjuvant. D'autre part, Wallas semble échanger son rôle avec Garinati. Le malfaiteur est au courant de l'identité de Wallas, de son lieu de résidence temporaire, de sa mission, alors que l'agent spécial ignore complètement l'identité de Garinati, où celui-ci se trouve et ce qu'il compte faire. On a même l'impression que c'est Garinati le détective, le sujet de l'action, ayant pour mission

de chasser Wallas, l'opposant, afin d'éviter que celui-ci ne commette un crime. Sentiment qui finit par se confirmer lorsque Wallas tue Dupont par méprise en accomplissant ainsi ce que Garinati avait échoué la veille. Le dénouement du roman constitue le paroxysme de ce brouillage, voire inversion de rôles.

Les incohérences et défaillances du faire de Wallas traduisent l'impossibilité de soumettre le personnage à un schéma de comportement prédéterminé, mais aussi l'impossibilité de dégager le sens de ses actes. Aucun aboutissement idéal ne permet de restituer rétroactivement une cohérence totalisante aux fragments de vie que constitue la mise en récit des actions de Wallas. L'incohérence, le désordre et la fragmentation du faire du personnage se veulent ainsi les signes d'une identité narrative indéterminée, donc problématique.

### 6.3.2 Mathias et le gommage de l'action

On retrouvera tout au long de l'œuvre robbe-grillétienne cette même tendance à la déconstruction des sens totalisants — qu'ils soient d'ordre causal ou téléologique — permettant de synthétiser le faire du personnage, au profit de sens incertains, fragmentaires, en permanente reconstruction. À partir du *Voyeur*, on note que ce procédé ne s'appuie plus seulement sur l'incohérence de la conduite des personnages, mais aussi sur le gommage de l'action elle-même.

À ce titre, un des thèmes majeurs mis en scène dans *Le Voyeur* consiste précisément en la question de la prévisibilité et de la possibilité d'agencement des actions du personnage. Au début de la matinée, pendant le départ de son bateau, Mathias planifiait soigneusement son emploi du temps dans l'île, afin de faire écouler son stock de bracelets-montres le plus efficacement possible. Il va même jusqu'à anticiper l'exécution et l'enchaînement de ses actes avec une précision maniaque :

Il était sept heures, exactement. Mathias, dont le temps se trouvait mesuré de façon très stricte, en fit la remarque avec satisfaction. Si la brume ne devenait pas trop épaisse, il n'y aurait pas de retard.

De toute manière, une fois là-bas, il ne faudrait pas perdre une minute ; c'est cette durée si brève, imposée à sa tournée, qui en constituait la difficulté principale. En effet la compagnie des vapeurs ne lui facilitait guère la tâche : il n'y avait que deux bateaux par semaine, qui faisaient l'aller et retour dans la même journée, l'un le mardi, l'autre le vendredi. Il n'était pas question de prendre pension dans l'île pendant quatre jours, c'est-à-dire pratiquement une semaine entière ; tout le bénéfice de l'opération, ou peu s'en faut, aurait disparu. Il devait donc se contenter de cette unique et trop courte journée, entre l'arrivée du bateau à dix heures et son départ à seize heures quinze. Il disposait ainsi de six heures et quinze minutes — soit trois cent soixante plus quinze, trois cent soixante-quinze minutes. Un calcul s'imposait : s'il voulait vendre ses quatre-vingt-neuf montres, combien de temps pouvait-il consacrer à chacune d'elles ?

Trois cent soixante-quinze divisé par quatre-vingt-neuf... En opérant avec quatre-vingt-dix et trois cent soixante, le résultat était immédiat : quatre fois neuf trente-six — quatre minutes par montre. Avec les nombres exacts, il resterait en plus un léger battement : d'une part les quinze minutes omises dans

l'opération, d'autre part le temps correspondant à la vente de la quatre-vingt-dixième montre (déjà vendue) — soit encore quatre minutes — quinze et quatre, dix-neuf — dix-neuf minutes de marge, pour ne pas risquer de manquer le bateau de retour. Mathias tenta d'imaginer cette vente idéale qui ne durait que quatre minutes : arrivée, boniment, étalage de la marchandise, choix de l'article, paiement de la valeur inscrite sur l'étiquette, sortie. (V 34-35)

Mathias cherche à organiser ses actes selon une unité de temps et d'action totalisante. Pendant six heures et quinze minutes, aucun trou, aucune faille, aucun gaspillage ne sont permis ; la moindre seconde doit être mise à profit de son travail, le moindre geste doit trouver sa raison d'être, tout doit concourir au but de la journée, dans une pleine cohésion. Ces projections imaginaires de l'emploi du temps de Mathias peuvent se lire dès lors comme un symbole parodique de la tendance du roman — ou du roman dit traditionnel — à prédéterminer et préagencer le faire du personnage en fonction d'un schéma téléologique clos, prédéfini par la mise en intrigue. Pourtant, petit à petit le manque, l'absence, le vide, s'introduisent au cœur de ce programme pour faire voler en éclats la cohérence des actions du personnage.

Bien vite, Mathias s'aperçoit que le temps lui manque : « Même en supprimant toute hésitation de la part du client, toute explication complémentaire, toute discussion quant au prix, comment espérer venir à bout d'un déroulement complet en si peu de temps ? » (V 35) Il réussira à vendre quelques marchandises, certes, mais dans l'ensemble ses démarches commerciales sont un échec. Non seulement parce que son séjour a une durée excessivement limitée, mais aussi parce que Mathias le gâche en des actions qui s'écartent de l'objectif qu'il s'était fixé. Il déambule dans la ville, regarde les affiches de cinéma ou les vitrines des boutiques, traîne dans les cafés, bavarde avec les habitants locaux, contemple le paysage, perd du temps à cause des pannes de vélo, à la fin il rate son bateau de retour. Ayant souvent l'esprit absent, Mathias fait preuve d'une incapacité absolue à suivre son planning.

Mais c'est surtout le désir criminel — a-t-il vraiment commis ce crime ? — qui le détournera de son chemin. En apprenant que la fillette est seule au bord de la falaise, en train de garder les moutons, Mathias délaisse son travail pour aller à sa rencontre. Il se dépêche.

Il évita de regarder l'heure à sa montre, se doutant des vains remords qu'il éprouverait d'avoir encore perdu tout ce temps. Il essaya plutôt de pédaler plus vite [...].

Il s'arrêta à deux reprises pour visiter des maisons isolées, au bord de la route ; il se pressa tant pour en sortir qu'il garda l'impression d'y avoir manqué la vente, faute d'être demeuré dix secondes de plus.

Quand il arriva à l'embranchement qui menait au moulin, il continua tout droit : le détour lui paraissant soudain inutile.

Un peu plus loin, sous prétexte qu'elle était de construction trop modeste, il passa sans s'arrêter devant une maisonnette située à peine en retrait de la voie — plate, désormais. (V 86)

On notera dans cet extrait le traitement métaphorique et ironique conféré au trajet de Mathias : le détour lui ferait gagner du temps pour son travail, en lui permettant de

rejoindre plus facilement la ferme des Marek ; pourtant le commis voyageur continue tout droit, ce qui le détournera pour ainsi dire du droit chemin. Cette dimension symbolique du chemin se prolonge par la suite :

Il pensa qu'il lui faudrait pourtant se rendre à la ferme des Marek : il connaissait ces gens-là de longue date et il leur vendrait sûrement quelque chose. Le chemin y conduisant prenait à gauche sur la grand-route, après le tournant des deux kilomètres ; à droite, au même point, s'ouvrait le sentier rejoignant la côte sud-ouest — là où Violette, jeune, garde les moutons au bord de la falaise...

[...]

Aussitôt apparaît le croisement : à gauche le chemin de la ferme, et à droite une sorte de piste, très large au départ, où la bicyclette s'engage sans difficulté, mais qui s'amenuise ensuite en un simple sentier de terre battue — encadré çà et là de tronçons d'ornières, plus ou moins marqués entre les touffes de bruyère et d'ajonc nain — juste suffisant pour y rouler à l'aise. Au bout de quelques centaines de mètres, le sol s'incline en pente douce vers les premières ondulations de la falaise. Mathias n'a plus qu'à se laisser descendre. (V 86-87)

Par rapport au but commercial de son voyage, on peut dire que le *faire* de Mathias se caractérise par des actes détournés et disparates. Cela veut dire qu'il y a opposition entre deux ordres d'action. D'une part, un ordre imaginaire projeté, et pour ainsi dire idéalisé ou moral, où les actions sont réglées sur un modèle préalable de conduite, un rôle prédéterminé à l'avance, et que Mathias veut incorporer. D'autre part, un ordre d'événements réels, et pour ainsi dire spontané ou amoral, où les actions s'ensuivent dans leur immédiateté, au gré des événements, des circonstances, des désirs du personnage. Ce dernier ordre est ainsi composé d'une suite d'actions échouées, anodines ou contradictoires qui se laissent difficilement appréhender par un sens totalisant d'ordre causal ou téléologique.

Ou bien, d'autre part, nous pouvons estimer qu'il y a en effet un élément clef qui sert de sens organisateur pour expliquer les actions de Mathias, à savoir, le crime sexuel. Dans ce cas, la conduite de Mathias n'est pas détournée par maladresse, elle est fondamentalement une conduite déviante, de sorte que si ses actes sont décalés c'est parce qu'ils visent à cacher le crime. Ainsi, tout au long de la seconde partie du roman, nous voyons Mathias se comporter de manière suspecte, en s'obstinant à trouver des alibis afin de meubler le trou de son emploi du temps, indice de sa culpabilité.

Précisément, l'inconvénient ici, c'est que ce crime est un événement absent du roman ; il n'est d'ailleurs pas sûr qu'il a effectivement eu lieu en tant que tel. Le défaut de cohésion du *faire* du personnage n'est donc pas seulement dû aux seules incohérences de son attitude, il est dû aussi à un certain nombre de lacunes, à l'effacement de quelques événements auxquels il a pris part. C'est-à-dire que les actions manquées et disparates du protagoniste vont de pair avec des actions manquantes et disparues du récit — ce qui est symbolisé dans l'histoire puisque l'acte *disparu* du récit est... la *disparition* de la fillette. L'effacement du crime se manifeste enfin dans la réaction des habitants de l'île, qui font preuve d'indifférence vis-à-vis de la jeune victime. L'attitude de Julien est en ce sens la plus surprenante : tout porte à croire qu'il a témoigné les événements, pourtant il n'en dira rien, et Mathias s'en tirera d'affaire.

La question consiste non seulement à déterminer si Mathias est ou non coupable, mais aussi à se demander dans quelle mesure peut-on le définir par son faire au moyen d'un récit lacunaire ? Et plus généralement, comment peut-on déterminer l'identité d'un personnage à travers ses actions dès lors que tout récit, fragment de récit de vie, implique nécessairement une certaine sélection et un certain agencement des événements narrés ? L'opposition entre les deux ordres d'actions — actions projetées et actions réelles —, peut s'interpréter ainsi comme un symbole de l'opposition entre deux modalités d'organisation des actions du personnage romanesque, selon que celui-ci est soumis ou non à des formules ou modèles narratifs et représentationnels préalables. En d'autres termes, Robbe-Grillet interroge le problème même de l'identité narrative, en mettant en évidence le fait que la détermination et le sens des actions humaines ne peuvent être que relatifs, pouvant donner lieu à des récits et interprétations multiples, susceptibles d'être déconstruits et reconstruits, selon le choix des événements et la façon dont on les met en intrigue. La crise de l'identité narrative va de pair avec une crise de la causalité et de la téléologie des actions du personnage.

Cette lecture semble confirmée par l'incohérence et le vide qui caractérisent le comportement des protagonistes des deux romans suivants. Dans *La Jalousie*, le mari jaloux s'efface du récit pour se limiter à un rôle éminemment passif d'observation, de soupçons, de souffrance. Quant à A..., elle se conduit souvent de façon dissimulée, en esquivant le regard, en cachant ses intentions, si bien qu'aucun de ses gestes ne permet de confirmer l'existence d'une liaison avec Franck. L'intrigue robbe-grillétienne consiste ici en un refus de l'action, dans le contexte d'un événement central qui est lui-même absent du récit. De son côté, *Dans le labyrinthe* est structuré sur l'amnésie et l'évidement de l'action : le soldat ne sait plus qui il est, ni où il est, d'où il vient, où il doit aller, ce qu'il doit faire avec son paquet... Dans ces deux romans, Robbe-Grillet offre des expériences radicales d'éclatement de la narrativité et, par conséquent, du *faire* de personnages qui ne se laisse plus saisir en termes de causalité — les actions s'enchaînent sans logique — ni en termes de téléologie — les actions ne convergent pas vers un but capable de conférer un sens rétroactif au récit.

### 6.3.3 Fragments de comportements stéréotypés

Achevons ce bref tour d'horizon avec quelques mots sur *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, deux romans qui composent la phase dite « formaludique » de l'œuvre robbe-grillétienne, celle de sa radicalisation formaliste sous l'influence de la sémiologie et du structuralisme littéraire<sup>25</sup>. Ici, le thème du vide et de l'absence fait place, on l'a vu, à un jeu sur la mythologie contemporaine. Désormais les actions des personnages ne sont plus effacées, mais se trouvent au contraire étalées au grand jour, avec des gestes exagérés et caricaturaux, qui affichent leur dimension parodique. Ils agissent comme des acteurs qui jouent mal, dont le comportement se trahit explicitement en tant que rôle stéréotypé, inspiré des thèmes de l'industrie culturelle de masse — films série B, émissions télévisées, romans de gare, bandes dessinées —, de la publicité, ainsi que de l'actualité

<sup>25</sup>Cf. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*

et des faits divers en circulation dans les médias. Ainsi des multiples scènes de violence urbaine, des séquences sado-érotiques, ou des gestes du docteur Morgan, « le sinistre chirurgien criminel [...], avec ce visage immobile et blanchâtre qu'on lui voit toujours dans les journaux, mais qui doit être un masque. »

Le docteur Morgan, qui a terminé ses préparatifs, émet une sorte de sifflement, assez faible, continu, à peine modulé. A cet instant, un gros rat gris — le même que tout à l'heure, peut-être — sort des ténèbres en trotinant et s'avance jusqu'à la grille, passant seulement la tête dans la pièce, entre deux barres verticales. Personne ne bouge, mais Laura garde les yeux fixés sur la bête, tandis que les deux hommes semblent n'y prêter aucune attention.

Une nouvelle respiration sifflante du docteur, sur un rythme un peu plus vif, et le rat saute par-dessus la barre horizontale inférieure pour faire son entrée ; il continue ainsi à pas menus, en direction de Laura, jusqu'au milieu de la salle, puis demeure en arrêt, le sifflement ayant pris fin. Visiblement, il obéit au chirurgien, qui épie les réactions de la jeune prisonnière en plissant ses yeux fatigués derrière ses lunettes aux verres en amandes, et qui va d'une seconde à l'autre donner l'ordre à l'animal de se précipiter sur elle. Laura déjà calcule son élan pour bondir, mais une série de sons plus graves et sur une cadence plus lente, changent les consignes du rat, lui font battre en retraite et disparaître comme il est venu par la grille du couloir. Morgan ôte ses lunettes de la main gauche et, avec l'index replié de la droite, il se frotte les deux yeux, très longuement, l'un après l'autre. Puis il place les lunettes dans la poche extérieure gauche de sa blouse, sur la poitrine, extrait de la poche extérieure droite une seconde paire qui, vue de loin, paraît absolument semblable à la première, ouvre le dossier rouge, et, tout en affectant d'y consulter diverses pièces, s'adresse à sa captive sans prendre la peine de la regarder.

« Donc, dit-il lentement d'une voix lasse, tu as compris. Si tu ne réponds pas correctement à l'interrogatoire, tu seras mangée toute vive par ce rat et quelques autres de ses frères, à petites bouchées, en commençant par les régions les plus tendres et ne risquant pas d'amener une mort prématurée. Cela durera naturellement plusieurs heures. Si au contraire tu réponds bien à toutes les questions, on se contentera de t'attacher en travers de la voie, juste avant le passage d'une rame express, et de cette façon tu n'auras pas le temps de souffrir. Tu as le choix. » (PRNY 149-150)

On notera qu'ici les personnages ne sont pas dotés d'un *faire* proprement dit. *La Maison de rendez-vous* et le *Projet pour une révolution à New York* ne racontent pas la vie ou un certain moment de la vie d'un personnage, mais consistent en une juxtaposition de scènes disparates avec des personnages divers. Ceux-ci n'accomplissent que des morceaux d'actions, des fragments de comportement, insuffisants pour les caractériser en fonction d'une personnalité, d'une identité, d'une axiologie, d'une biographie. Le *faire* ici n'est qu'un rôle stéréotypé, préprogrammé, qui se manifeste dans une situation précise. À cela s'ajoutent des procédés divers de subversion de l'enchaînement logique du récit. Robbe-Grillet abuse des répétitions, des raccords incohérents, des séquences narratives qui n'aboutissent à aucun dénouement. Le récit s'enlise, l'action des personnages n'évolue pas, tout sens organisateur du comportement humain apparaît comme artificialité, comme l'effet de codes sociaux,

comme rôle imposé du dehors. Nous citons un extrait de *La Maison de rendez-vous* qui donne une version confuse de la mort d'Édouard Manneret.

Edouard Manneret n'est pas encore couché, en tout cas. Il ne se couche jamais. Il dort tout habillé dans son rocking-chair. Il n'arrive plus à dormir depuis longtemps, les soporifiques les plus forts ayant cessé de lui faire le moindre effet. Il dort tranquillement dans son lit, mais Johnson insiste pour qu'on le réveille, il attend au salon, il bouscule les servantes apeurées et pénètre de force dans sa chambre ; tout ça, c'est la même chose. Manneret prend d'abord Johnson pour son fils, il le prend pour Georges Marchat, ou Marchant, il le prend pour monsieur Tchang, il le prend pour Sir Ralph, il le prend pour le roi Boris. Cela revient au même puisqu'en définitive il refuse. L'Américain insiste. L'Américain menace. L'Américain supplie. Edouard Manneret refuse. Alors l'Américain sort calmement son revolver de la poche intérieure droite (ou gauche ?) de son smoking, ce revolver qu'il était allé prendre tout à l'heure (quand ?) dans l'armoire ou la commode de sa chambre d'hôtel, entre les chemises empesées, bien repassées, bien blanches... (MRV 152)

À chaque étape de son œuvre, Robbe-Grillet adopte de nouveaux procédés de subversion du récit, de la mise en intrigue, mais tout en produisant un effet similaire de dérision du principe de causalité ainsi que de tout sens téléologique dirigeant les événements du roman vers une fin déterminée. Du point de vue de l'action du personnage, cela se traduit par des manières d'agir défaillantes, incohérentes, ambiguës, voire par une impossibilité d'agir tout court, ou bien par une impossibilité de raconter l'action. Encore une fois, ce qui se trouve problématisé c'est la possibilité de construire une identité narrative stable, que ce soit du point de vue de l'illusion référentielle ou de celui des modèles sémiotiques. Comment peut-on déterminer l'identité d'un être à travers la narration de sa vie ? Qu'en est-il de l'identité narrative de personnages dont les actions sont fragmentaires, lacunaires, incohérentes ? Comment peut-on construire une identité narrative dès lors qu'il devient pour le personnage impossible d'agir et pour le narrateur impossible de raconter ? La crise de la narrativité est une crise de l'identité narrative et une crise de l'action. Cette crise s'exprime encore dans le problème de la position néo-romanesque vis-à-vis de l'engagement littéraire, comme nous aurons l'occasion de voir dans la prochaine partie de cette thèse.



# Reconstruction de la personne

Ce que nous venons d'exposer dans le chapitre 6 indique, nous semble-t-il, que le *faire* du personnage chez Butor et chez Robbe-Grillet renvoie à une problématique de l'identité narrative. La déception du sens qui caractérise les actions du personnage, qu'elle soit d'ordre référentiel ou d'ordre sémiotique, coïncide avec une perturbation de la mise en récit, c'est-à-dire, de sa continuité chronologique, causale, téléologique. Les actes du personnage sont fragmentaires, contradictoires, lacunaires, voués à l'échec parce que celui-ci ne peut saisir le sens totalisant du récit de sa vie ; réciproquement, il ne peut saisir le sens totalisant du récit de sa vie parce que ses actes sont fragmentaires, contradictoires, lacunaires, donc voués à l'échec. La difficulté d'agir va de pair avec la difficulté de raconter.

Ces indéterminations sémantiques ne peuvent que produire l'effet d'une identité narrative en déconstruction et reconstruction. L'analyse du personnage comme support d'actions complète ainsi les études précédentes, sur la désignation, la figuration et le traitement de la vie intérieure, pour produire le tableau d'un personnage au sens fondamentalement instable. On dégagera de ce parti pris esthétique deux corollaires principaux.

Le premier, c'est qu'il entraîne la dissolution de la représentation du sujet. S'il est vrai qu'il n'y a pas de personnage sans une certaine conception de la personne, il semble que les perturbations sémantiques et formelles du personnage chez Butor et Robbe-Grillet sont le signe non exactement d'un antihumanisme, mais d'un refus d'une vue essentialiste ou idéaliste de l'humain. Après la psychanalyse, la phénoménologie, l'existentialisme, les courants structuralistes, l'idée d'une nature humaine achevée et immuable s'écroule. Il n'est plus possible de parler de l'homme comme s'il était fait d'un seul bloc homogène<sup>1</sup>, il n'est plus possible de parler de l'action humaine comme si l'on était absolument maître de ses actes ou comme s'il y avait des modèles de conduite. Il n'est plus possible pour le roman de créer des types clairement identifiables, dotés d'une substance intérieure, ayant un caractère précis, agissant selon un libre arbitre simpliste, manichéen, non-contradictoire. Sous cet angle, la prétendue « mort du personnage » est à rapprocher de la « mort de l'auteur » : il s'agit dans les deux cas de la mort d'une conception du sujet en tant que *cogito*, en tant que « moi » substantiel, plein, unifié, continu, maître absolu de ses actes et de son récit. Au contraire, le récit, l'action, l'histoire apparaissent ici comme des processus sans sujet déterminé. Il n'y a plus moyen de concevoir le personnage comme un type sociologique ou psychologique précis.

---

<sup>1</sup>*Idem, Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 49.

Cela nous amène au second corollaire : la dissolution du sujet a pour contrepartie la quête d'une représentation de l'individu libre. Malgré les perturbations sémantiques et formelles qui les caractérisent, les personnages butorien et robbe-grillétien conservent le présupposé selon lequel le personnage romanesque est la représentation fictionnelle de l'individu libre. Dès lors, ils témoignent aussi d'une recherche, d'une volonté d'aller plus loin dans la représentation de l'acte libre.

Contrairement au personnage du roman dit traditionnel ou des sous-genres romanesques, dont les actions tenues pour libres sont en fait déterminées au préalable par des cadres ou même des clichés référentiels et narratifs, chez Butor et chez Robbe-Grillet les personnages sont censés dépasser les déterminismes de la poétique romanesque pour agir de façon autonome, imprévisible et indéterminée. Il s'agit non seulement de dénoncer, plus ou moins directement, la liberté illusoire du personnage de roman traditionnel, il s'agit plus fondamentalement de remettre en cause tout modèle préétabli, clos ou figé, de représentation et d'action pour le personnage. Butor et Robbe-Grillet cherchent des formes de représentation ouvertes, même si cela a pour prix de mettre en cause les codes de la représentation mimétique et de la narrativité. Car la quête de l'action libre implique de valoriser une expérience de la contingence ou de l'instabilité du sens de la représentation et de l'action. Comme l'observe M. Erman, « le Nouveau Roman cherchait bien moins à déconsidérer le personnage qu'à déconstruire la logique causale et prévisible du récit en usant peu de la mise en intrigue pour témoigner des hasards et des aléas de la vie. D'où des personnages composites et morcelés, en quête d'eux-mêmes »<sup>2</sup>.

Insistons sur ce point : il n'y a pas de rupture radicale du rapport entre le personnage et la personne, mais la recherche d'une nouvelle conception de la personne via le personnage. Néanmoins précisons qu'il ne s'agit pas de chercher un nouveau modèle achevé de la personne, mais de procéder à une recherche esthétique et ontologique<sup>3</sup>. À la rigueur, les notions mêmes de sujet et d'identité personnelle se dissolvent, dans la mesure où elles cessent de renvoyer à une substance pleine pour apparaître explicitement comme un phénomène de sens structuré par le langage. Le sujet, c'est déjà en quelque sorte un personnage, c'est-à-dire constitué par du récit, de l'écriture, des mots<sup>4</sup>.

Si les nouveaux romanciers insistent sur le vide au centre de la subjectivité, ce n'est pas pour le regretter ou en dénoncer l'absurde, mais pour assumer cette absence sans regret comme le propre même de l'existence humaine<sup>5</sup>. Cela veut dire aussi que dans une large mesure, c'est au lecteur de suppléer à l'indétermination du personnage, dès lors il est invité à réfléchir sur sa propre identité personnelle. La déconstruction du personnage vise à une reconstruction de la personne.

Toutefois les enjeux se prolongent bien au-delà de la seule représentation du personnage comme individu ; ils concernent aussi la représentation du rapport de l'individu au collectif.

<sup>2</sup>Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>3</sup>Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>5</sup>Voir Michel Zérafra, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, *op. cit.*, notamment le chapitre IX « De l'absurde au non-sens ».

L'« homme nouveau » du roman nouveau n'est pas moins un *homme social*.

La dissolution du sujet monolithique, la perturbation des signes figuratifs et le court-circuitage de la cohérence d'action du personnage reflètent le refus de modèles de représentation et de comportement imposés socialement. Car assigner une identité essentialiste au préalable et par là assigner un rôle à la personne, c'est transformer l'individu en instrument mis au service d'un but idéologique. La perturbation de la poétique du personnage témoigne ainsi d'une contestation des normes collectives d'ordre moral, idéologique, religieux, etc.

D'autre part, bien qu'il soit libéré des contraintes des codes référentiels et narratifs, ce n'est pas pour autant que le personnage incarne un individu libre absolument maître de son destin. Si ses actions manquent de sens et d'efficacité, c'est qu'elles ne trouvent plus d'écho dans le contexte social qui entoure le personnage. En somme, il semble que la poétique néo-romanesque conteste aussi bien le sens des codes et valeurs collectifs que le sens des actions individuelles. Les romans de Butor et Robbe-Grillet ne racontent pas le triomphe de l'individu dans un milieu social adverse, mais la difficulté de l'action individuelle dans un univers fictionnel où le social est aussi en déconstruction et reconstruction. Autrement dit, la problématisation des repères collectifs est parallèle à celle de l'action individuelle, ce qui se manifeste par ailleurs dans les prises de position du Nouveau Roman vis-à-vis de l'engagement littéraire. La troisième partie de cette thèse sera consacrée à ces questions.



## Troisième partie

# Déconstruction et reconstruction du social



# Introduction

## Nouveau Roman et engagement littéraire

### De la critique de la *mimésis* à la critique de l'engagement

Dans cette partie, nous analyserons le statut des représentations du politique et du social dans les romans de Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, en parcourant les thèmes, discours et images qui dialoguent avec la situation sociohistorique des Trente Glorieuses. On se demandera peut-être comment une mouvance littéraire réputée auto- et antiréférentielle, et par conséquent politiquement désengagée, communique avec le hors-texte sociohistorique de son époque. « L'écrivain n'a rien à dire ; ou plus exactement, il a à dire, mais pas "quelque chose". »<sup>1</sup> C'est cette idée reçue même qu'il s'agira de remettre en question : le nouveau romancier n'a peut-être rien à dire, pourtant il dit quelque chose, il dit même beaucoup de choses, et certainement pas de façon gratuite.

Afin d'aborder le problème du positionnement du Nouveau Roman face à l'engagement, il faut que nous revenions encore une fois sur le problème de la *mimésis*, auquel il est rattaché. Il est vrai que la nébuleuse du Nouveau Roman s'est constituée grâce à la volonté commune de quelques écrivains de dépasser les cadres de ce qu'ils appellent *le roman réaliste traditionnel*, au moyen d'expérimentations formalistes diverses, portant sur les aspects intransitifs du langage et du récit, attitude qui les amène tous peu ou prou à prendre des distances par rapport aux partisans de l'engagement littéraire.

Les prises de position formalistes de Robbe-Grillet sont devenues, encore sur ce domaine, emblématiques de l'ensemble de l'esthétique néo-romanesque. Dans les années 1950-60, il cherche à construire une image du Nouveau Roman en coordination avec les théories littéraires structuralistes, principalement avec la Nouvelle Critique de Roland Barthes. Dans ses chroniques parues dans *France Observateur* en 1957 et réunies plus tard dans *Pour un nouveau roman* sous le titre « Sur quelques notions périmées », Robbe-Grillet affirme que, à l'exemple de ce qui se passe en musique et en peinture, c'est dans la forme que réside la réalité du roman.

Mais [...] c'est aussi dans leur forme que réside leur sens, leur « signification pro-

---

<sup>1</sup>Cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 188.

fonde », c'est-à-dire leur contenu. Il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit, et réclame sa main. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre vient après, comme sécrété par l'écriture elle-même.<sup>2</sup>

Dans les années 1960-70, l'influence de Jean Ricardou et les rapprochements avec *Tel Quel* conduisent Robbe-Grillet et le Nouveau Roman à une étape de surenchère formaliste — ce que N. Wolf appelle le Nouveau Roman sémiologique<sup>3</sup>. On défend désormais « l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde »<sup>4</sup>, position qui, poussée à l'extrême, aboutit au rejet de la *mimésis*, à la négation des rapports de la littérature et du monde, au dogme de l'autoréférentialité du texte littéraire. Robbe-Grillet ne cessera de soutenir que le roman « n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même. »<sup>5</sup> Il va même jusqu'à dire que « la phrase ne représente rien d'autre qu'elle-même [...] et, si elle fait semblant de parler du monde extérieur, c'est seulement un alibi qu'elle se donne, car elle ne peut parler que d'elle-même, de sa structure, de son mouvement propre, de sa propre tension. »<sup>6</sup> Le texte ne parle que du texte lui-même, dans une auto-célébration permanente ; tout au plus il sera intertexte, allusions, citations ; jamais il ne parle directement du monde hors-texte.

A. Compagnon rappelle que la négation de la référentialité du texte littéraire est étayée non seulement sur le processus d'autonomisation du champ littéraire, commencé un siècle plus tôt<sup>7</sup>, mais aussi notamment sur la linguistique moderne ainsi que sur une réinterprétation de la *Poétique* d'Aristote. Pour le structuralisme littéraire, la notion de référent linguistique se trouve anéantie déjà par le système saussurien. « Chez Saussure, l'idée de l'arbitraire du signe implique l'autonomie relative de la langue par rapport à la réalité, et suppose que la signification est différentielle (résultant de la relation entre les signes) et non référentielle (résultant de la relation des mots aux choses). »<sup>8</sup> Par conséquent, dit le structuralisme littéraire, « le référent n'existe pas au dehors du langage, mais il est produit par la signification, il dépend de l'interprétation. Le monde est toujours déjà interprété, car la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, ni entre le texte et le monde. »<sup>9</sup> Puis, la distinction des fonctions du langage chez R. Jakobson achève ce tour de force. Celui-ci distingue six fonctions du langage, dont

<sup>2</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>3</sup>Cf. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*

<sup>4</sup>Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>5</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>6</sup>Robbe-Grillet dans Jean Mitry, « Propos de cinéastes », *Revue d'esthétique*, vol. XX, n<sup>os</sup> 2-3, avril-septembre 1967, cité par Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>7</sup>Pour cette histoire, cf. notamment Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*

<sup>8</sup>Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 114.

notamment la *fonction référentielle*, orientée vers le contexte du message ou son référent, et la *fonction poétique*, qui vise le message par lui-même<sup>10</sup>. Chez Jakobson le texte littéraire se caractérise par une prépondérance de la fonction poétique, l'accent y étant mis sur le message, mais comme le souligne A. Compagnon, cela ne se produit pas à l'exclusion de toutes les autres fonctions : « toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. »<sup>11</sup> Cependant, la poétique moderne structuraliste, dans sa méfiance pour le contenu, a tacitement conclu « que la fonction poétique était associée exclusivement (ou à peu près) à la forme du message »<sup>12</sup>. Ainsi, malgré les précautions de Jakobson, la fonction poétique a contribué à donner lieu à « la conception du message poétique comme soustrait à la référentialité, ou du langage poétique comme étant à lui-même sa propre référence »<sup>13</sup>. Enfin dans la révision moderne de la poétique aristotélicienne, la notion de *mimèsis*, qui était jusqu'alors fondée sur « le vraisemblable au sens naturel (*eikos*, le possible) »<sup>14</sup>, sera pour les poéticiens modernes fondée sur « le vraisemblable au sens culturel (*doxa*, l'opinion) »<sup>15</sup>. C'est-à-dire que désormais le vraisemblable mimétique n'est plus « ce qui peut arriver dans l'ordre du possible, mais ce qui est acceptable pour l'opinion commune, ce qui est *endoxal* et non *paradoxal*, ce qui correspond au code et aux normes du consensus social. »<sup>16</sup> C'est ainsi que :

Barthes rejette la référentialité, en soutenant que le référent est le produit de la *sèmiosis* et non un donné préexistant. La relation linguistique primaire ne met plus en rapport le mot et la chose, ou le signe et le référent, le texte et le monde, mais un signe et un autre signe, un texte et un autre texte. L'illusion référentielle résulte d'une manipulation de signes qui masque la convention réaliste, occulte l'arbitraire du code, et fait croire à la naturalisation du signe. Elle doit donc être réinterprétée en termes de code.<sup>17</sup>

C'est dans ce contexte qu'on doit insérer les protestations de Robbe-Grillet contre le réalisme et la référentialité, et c'est au nom de ces principes que le nouveau romancier justifie son refus de l'engagement.

De son côté, Michel Butor se situe, encore dans ce domaine, en marge du Nouveau Roman — en tout cas bien loin des extrémismes de Robbe-Grillet. L'étape néo-romanesque de surenchère antiréférentielle dans les années 1960 est d'ailleurs celle qui marque son éloignement de la mouvance<sup>18</sup>. Si Butor prône la nécessité d'un retour réflexif du roman

<sup>10</sup>Voir Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in : *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p. 209-248.

<sup>11</sup>Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit.*, p. 115.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>18</sup>La rupture définitive se confirmera la décennie suivante, lors du colloque de Cerisy consacré au Nouveau Roman. Voir la « Discussion » à la suite de la communication de Georges Raillard, « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », *op. cit.*, p. 279-289.

sur ses propres structures formelles, narratives et sémantiques, ce n'est pas parce qu'il estime que le texte ne peut parler que du texte, mais justement parce que cela permettra au texte de parler du réel d'une façon plus adéquate. La conclusion de son article « Le roman et la poésie » synthétise sa position dans ce débat :

La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même pour se critiquer et se transformer.

Mais cette ambition est liée à une modestie, car le romancier sait que son inspiration ne vient pas d'en dehors du monde, ce que le « pur » poète a toujours tendance à croire ; il sait que son inspiration, c'est le monde lui-même en train de changer, et qu'il n'en est qu'un moment, un fragment situé dans un endroit privilégié, par qui, par où l'accession des choses à la parole va avoir lieu.<sup>19</sup>

En employant des termes jakobsonniens, nous pouvons dire que la conception butorienne de la littérature passe effectivement par la *primauté* de la fonction poétique sur la fonction référentielle, mais jamais par l'effacement complet de celle-ci devant celle-là. L'exigence d'un retour formaliste du texte ne débouche pas sur la négation des rapports du texte et du monde.

C'est-à-dire que le roman sera capable à l'intérieur de lui-même de montrer comment il apparaît, comment il se produit au milieu de la réalité. La poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer la leçon du roman, sera une poésie capable de s'expliquer elle-même, montrer elle-même quelle est sa situation ; elle pourra inclure son propre commentaire.<sup>20</sup>

Pour être plutôt modéré, le formalisme butorien n'est pourtant pas moins conscient de la médiation et de l'intervention du langage dans l'appréhension de la réalité. Pour Butor, le texte parle du monde, et pour cette raison même le monde est texte. Sa position est comparable à celle de M. Bakhtine : nous voyons le réel à travers le tissu des récits qui nous enveloppent et qui se répondent entre eux par des rapports dialogiques et intertextuels. C'est ainsi que sa vision du « roman comme recherche » s'appuie également sur la constatation que le roman réaliste traditionnel ne nous présente pas le réel, mais une codification conventionnelle de réel.

En effet, peu à peu, en devenant publics et historiques les récits véridiques se fixent, s'ordonnent, et se réduisent, selon certains principes (ceux-là mêmes de ce qu'est aujourd'hui le roman « traditionnel », le roman qui ne se pose pas de questions). A l'appréhension primitive s'en substitue une autre incomparablement moins riche, éliminant systématiquement certains aspects ; elle recouvre peu à peu l'expérience réelle, se fait passer pour celle-ci, aboutissant ainsi à une mystification généralisée. L'exploration de formes romanesques différentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé

<sup>19</sup>Michel Butor, « Le roman et la poésie », in : *Essais sur le Roman*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 46.

tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait, tout ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière.<sup>21</sup>

Comme le souligne G. Raillard, pour Butor :

Le monde est texte; il ne peut être traité que comme tel. Toute référence à la réalité est citation et toute composition renouvellement, invention. En tentant de mettre en évidence les systèmes structuraux qui ordonnent un objet d'étude, la littérature révèle que cette exploration n'est jamais achevée, parce que l'espace du réel est l'espace littéraire lui-même.<sup>22</sup>

Par conséquent la quête du réalisme doit coïncider avec un travail sur la forme, capable de renouveler les codes de représentation descriptive et narrative. Autrement dit, il faut que le roman en tant que représentation s'accompagne d'une réflexion au second degré sur son propre fonctionnement en tant qu'acte de représentation et de signification du monde; il doit contenir sa propre critique. Pour Butor il n'y a pas de contenu qui précède la forme : « des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles »; et « inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes »<sup>23</sup>. À tout prendre, c'est même le développement des formes qui doit être privilégié, car en mettant en lumière le rôle du langage et de la subjectivité dans la construction des représentations, en modifiant dès lors nos cadres d'appréhension narrative du monde, le romancier suscite le dévoilement de contenus nouveaux, jusqu'alors inconnus. « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé. »<sup>24</sup> En somme, chez Butor, recherche formelle et prise de conscience du réel ne font qu'un, d'où sa célèbre affirmation : « A partir d'un certain degré de réflexion, réalisme, formalisme et symbolisme dans le roman apparaissent comme constituant une indissociable unité. »<sup>25</sup>

Ces deux prises de position esthétique vis-à-vis de la *mimèsis* romanesque — critique de la représentation réaliste traditionnelle chez Butor, négation radicale de toute forme de représentation chez Robbe-Grillet — ont pour corollaire la critique de la notion d'engagement littéraire. La principale cible ici est la « littérature engagée » telle qu'elle est formulée par Sartre, conception qui dominait le champ littéraire français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale<sup>26</sup>. Elle désigne en gros « une pratique littéraire associée étroitement à la politique, au débat qu'elle génère et au combat qu'elle implique »<sup>27</sup> : « un

<sup>21</sup> *Idem*, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>22</sup> Georges Raillard, *Butor*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>23</sup> Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>26</sup> Mais la critique néo-romanesque de l'engagement marque aussi une distance par rapport à Camus, au réalisme socialiste, ainsi qu'à tout un volet de la littérature de combat ou à vocation sociale qui s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'entre-deux-guerres, et qui inclut le naturalisme, les écrivains populaires, les écrivains socialistes, les écrivains de droite, etc. Cf. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, *op. cit.*; voir aussi Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris : Seuil, 2000.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 09.

écrivain engagé ce serait somme toute un auteur qui fait de la politique dans ses livres »<sup>28</sup>. Selon Sartre, « l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps »<sup>29</sup>. Comme le souligne B. Denis, l'affirmation de la littérature engagée n'émerge que dans un rapport d'opposition dialectique avec le refus de l'engagement, dans le cadre de l'autonomisation du champ littéraire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles :

quand s'est instauré l'idéal d'un « art pur », c'est-à-dire que s'est esquissée pour la littérature la possibilité d'exister, fonctionnellement et symboliquement, en dehors des conflits de la société, s'est posée la question de l'engagement, qui représente une position inverse : à une littérature qui a elle-même sa propre fin et conçue comme infinie gratuité, s'oppose une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause ; à une littérature de repli et de l'abstention [...] s'oppose une littérature de la participation.<sup>30</sup>

Le point crucial ici, c'est donc la tension entre transitivité et intransitivité de l'activité d'écriture, du langage, du texte littéraire. D'après Sartre, « [...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral »<sup>31</sup>. Il ne conçoit donc pas la littérature comme une fin en soi, mais comme un moyen par lequel l'écrivain intervient dans le débat politique et social de son temps. L'acte d'écriture est axé dans une importante mesure sur la fonction référentielle du langage : « l'engagement sartrien repose [...] sur la conviction que la littérature — du moins la prose — est en son fond communication et échange, ce qui induit une conception quasi instrumentale du langage [...]. »<sup>32</sup> En ce sens, Sartre trace une frontière bien nette entre la poésie — le langage considéré dans son opacité comme objet — et la prose — le langage considéré dans sa transparence comme instrument de signification et communication<sup>33</sup>. Par là, il affirme la référentialité du texte romanesque, ainsi que l'antériorité du monde par rapport au langage, le primat du contenu sur la forme. La forme est un moyen de faire passer le message d'un contenu qui lui préexiste. Le texte engagé vise bel et bien le monde hors-texte. Dès lors, la littérature pour Sartre est moins création que « dévoilement » : l'œuvre littéraire ne surgit pas *ex nihilo* ; l'écrivain travaille sur du donné, sur du déjà existant ; sa tâche consiste moins à créer qu'à mettre au jour une réalité qui était là, mais restait cachée<sup>34</sup>. Le propre de l'écrivain engagé, c'est de dévoiler le réel au moyen du langage en vue de le changer — donc sans prétendre à une impartialité innocente, puisqu'il parle à partir d'une situation sociale et que sa parole n'est pas neutre mais intervient déjà dans le monde qu'elle veut dévoiler.

L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 09.

<sup>29</sup> Benoît Denis, « Engagée (Littérature) », in : *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 228.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

<sup>31</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>32</sup> Benoît Denis, « Engagée (Littérature) », *op. cit.*, p. 229.

<sup>33</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 17-27.

<sup>34</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 66.

le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine. L'homme est l'être vis-à-vis de qui aucun être ne peut garder l'impartialité, même Dieu. [...] Et c'est aussi l'être qui ne peut même voir une situation sans la changer, car son regard fige, détruit, ou sculpte ou, comme fait l'éternité, change l'objet en lui-même.<sup>35</sup>

Robbe-Grillet et Butor s'en prennent à la littérature engagée précisément à cause de cette vocation transitive, de cette transparence du langage, de cette négligence de la fonction poétique. Dans « Sur quelques notions périmées » (1957), Robbe-Grillet critique ce qu'il appelle la « littérature didactique »<sup>36</sup>, le roman qui aurait pour objectif de « raconter pour enseigner »<sup>37</sup>, soit l'école de Sartre mais aussi le réalisme socialiste. Par opposition à ceux-ci, dont l'art est un moyen au service d'une cause politique, Robbe-Grillet soutient que l'activité littéraire doit être une fin en soi et revendique pour l'artiste le droit de créer « *pour rien* »<sup>38</sup> : « la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportables gêne ; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art. »<sup>39</sup>

Mais si la littérature engagée et le réalisme socialiste témoignent d'une conception transitive de la production littéraire, c'est plus fondamentalement parce qu'ils s'en tiennent à l'usage transitif du langage. Pour Robbe-Grillet la référentialité du langage et du texte est synonyme d'illusion réaliste, et donc de signification idéologique du réel. Ainsi, c'est dans la référentialité même du texte, dans la volonté de parler du monde hors-texte, que réside le problème de l'engagement. « La totale indigence artistique des œuvres qui s'en réclament le plus n'est certes pas l'effet d'un hasard : c'est la notion même d'une œuvre créée *pour* l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc. qui constitue le mensonge »<sup>40</sup>.

Robbe-Grillet blâme le réalisme socialiste non seulement pour son manichéisme axiologique, mais surtout pour son régime de vraisemblance mimétique, préparé d'avance en fonction des théories marxistes. Le réalisme dit socialiste, convention de réalisme, n'est que la confirmation d'une certaine *doxa* politique. Finalement il ne se distingue pas du mode d'expression du réalisme bourgeois traditionnel ; loin d'être progressiste et révolutionnaire, c'est une esthétique littéraire dogmatique et conservatrice.

Quant à la littérature engagée sartrienne, Robbe-Grillet est encore plus direct : ce qu'il blâme chez Sartre, ce n'est pas d'être tombé dans un militantisme doctrinaire<sup>41</sup>, ni même

<sup>35</sup>Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>36</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>39</sup>*Ibid.*

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>41</sup>Rappelons que dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre se montre très critique envers le réalisme socialiste. Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.* Par ailleurs, pour une distinction entre « littérature engagée » et « littérature militante », cf. Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 34-35.

d'avoir soumis la littérature à un impératif éthique, le péché originel du roman engagé sartrien, c'est bel et bien sa référentialité. Nous citons :

Sartre, qui avait vu le danger de cette littérature moralisatrice, avait prêché pour une littérature *morale*, qui prétendait seulement éveiller des consciences politiques en posant les problèmes de notre société, mais qui aurait échappé à l'esprit de propagande en rétablissant le lecteur dans sa liberté. L'expérience a montré que c'était là encore une utopie : dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître.<sup>42</sup>

Il est d'ailleurs notable que dans ce même article consacré aux notions dites « périmées », la critique robbe-grillétienne de l'engagement *aboutit à* — et en partie *se confond avec* — la critique du couple *forme et contenu*. Le chef de file du Nouveau Roman fustige les tenants de l'engagement par le fait qu'ils restent attachés à la distinction traditionnelle entre forme et contenu, valorisant celui-ci au détriment de celle-là. Sur ce point, d'ailleurs, les écrivains engagés et socialistes rejoignent leurs adversaires idéologiques de la critique humaniste bourgeoise. À cette vue transitive de la littérature, Robbe-Grillet oppose, on le sait, la pleine autonomie du roman en tant qu'œuvre d'art : « L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune autre fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. »<sup>43</sup> À l'origine de l'acte d'écriture il y a bien une *nécessité*, mais pas de *finalité* : « l'œuvre doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire pour rien ; son architecture est sans emploi ; sa force est une force inutile »<sup>44</sup>. Le projet d'écriture, comme il l'affirme lors d'une interview pour *L'Express* en 1959, « est toujours plus ou moins un projet de forme », et finalement « ce que les critiques appellent "contenu" et qui relève de la sociologie, de la morale ou de la politique, n'est pour le romancier qu'un matériau amorphe et sans importance par lui-même [...] »<sup>45</sup>. Ainsi, « vis-à-vis de la révolution, par exemple, [...] l'art le plus haut peut sembler une entreprise secondaire, dérisoire même »<sup>46</sup>.

Évoquons encore l'article *Nouveau roman, homme nouveau*. Robbe-Grillet y conteste moins la volonté d'engagement proprement dite que la transitivité du langage, la référentialité du texte, les conventions de signification réaliste qui sous-tendent la littérature engagée sartrienne :

Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a quelque chose à dire, et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce comment, cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre. C'est peut-être, en fin de compte, ce contenu douteux d'un obscur projet de forme qui servira le mieux la cause de la liberté. Mais à quelle échéance ?<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>45</sup> Repris dans *idem*, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>46</sup> *Idem*, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 121.

L'intransitivité du texte justifie dès lors l'intransitivité de l'activité d'écriture, donc le refus de l'engagement.

On juge notre art décadent et inhumain. Les questions que l'on nous pose sont : pourquoi écrivez-vous ? À quoi servez-vous ? Quelle est votre fonction dans la société ? Ces questions sont absurdes. L'écrivain ne peut, pas plus que n'importe quel autre artiste, savoir à quoi il sert. La littérature n'est pas pour lui un moyen, qu'il va mettre au service de quelque cause.<sup>48</sup>

En bref, le désengagement va de pair avec l'antiréalisme et l'antiréférentialité. Ce que Robbe-Grillet reproche fondamentalement à la littérature engagée sartrienne, au réalisme socialiste, à la notion d'engagement littéraire en général, c'est de parler du monde, c'est-à-dire d'obéir aux codes de la *mimèsis* référentielle réaliste ; à la rigueur, le refus de l'engagement n'en est qu'une conséquence. La *mimèsis* est d'ailleurs explicitement associée à l'idéologique : « Le réalisme est l'idéologie que chacun brandit contre son voisin, la qualité que chacun estime posséder pour soi seul. »<sup>49</sup> En fin de compte, si l'œuvre peut éventuellement exercer des effets transformateurs dans la société et dans la vie politique, ce n'est que par sa forme, donc par un retour du texte sur lui-même : « C'est donc bien l'écriture, et elle seule, qui est "responsable" »<sup>50</sup>.

Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose — peut-être même à la révolution.<sup>51</sup>

Ainsi, « Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature. »<sup>52</sup> Le Nouveau Roman sémiologique, dont l'antimimétisme robbe-grillétien est le signe le plus emblématique, se veut ainsi la négation de toute référentialité sociohistorique<sup>53</sup>.

Chez Butor la critique de l'engagement littéraire reste également circonscrite — et peut-être même d'une façon plus rigoureuse — dans les limites de sa critique de la représentation réaliste. Lors du colloque de Cerisy qui lui a été consacré, Butor déclare : « Sur tous les points pratiques, chaque fois qu'un problème concret se pose, je me trouve en gros à gauche, et je le manifeste aussi nettement que je puis, mais ceci ne me permet absolument pas un engagement au sens sartrien du terme. »<sup>54</sup> C'est que malgré une certaine affinité d'ordre idéologique, il y a une profonde incompatibilité d'ordre poétique. Les critiques que

<sup>48</sup> *Idem*, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>49</sup> *Idem*, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>53</sup> Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, notamment le chapitre IV « L'avènement du rien » et le chapitre VI « La loi du silence ».

<sup>54</sup> Michel Butor, « Écorché vif », in : *Butor. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la dir. de Georges Raillard, *op. cit.*, p. 440.

Butor adresse à la notion d'engagement se trouvent exprimées plutôt de manière indirecte, intégrées à des réflexions sur la *mimésis* romanesque. Ainsi la conception butorienne du roman comme recherche, et notamment le rapprochement qu'elle propose entre texte romanesque et texte poétique, apparaît clairement dans le contexte littéraire des années 1950 comme une réplique à la distinction sartrienne entre prose et poésie. Citons l'article « Recherches sur la technique du roman » : « Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail ; mais dès que celui-ci se fera suffisamment sentir, donc dès que le roman réussira à s'imposer comme langage nouveau, imposer un langage nouveau, une grammaire nouvelle, une nouvelle façon de lier entre elles des informations choisies comme exemples, pour enfin nous montrer comment sauver celles qui nous concernent, il proclamera sa différence d'avec ce qu'on dit tous les jours, et apparaîtra comme poésie. »<sup>55</sup>.

Butor développe aussi, implicitement, une idée d'engagement par la forme. Si le formalisme est pour lui une condition nécessaire au réalisme, alors il le sera aussi pour que le roman puisse éventuellement produire des effets transformateurs dans la société. Sur ce point l'allusion à Sartre est évidente : Butor affirme que le roman intervient politiquement au niveau des cadres d'appréhension plutôt qu'à celui des idées proprement dites, en rejetant par là toute rhétorique persuasive directe, doctrinaire, mobilisatrice, apparentée à celle du roman à thèse.

Il y a certes un roman naïf et une consommation naïve du roman, comme délassément ou divertissement, ce qui permet de passer une heure ou deux, de « tuer le temps », et toutes les grandes œuvres, les plus savantes, les plus ambitieuses, les plus austères, sont nécessairement en communication avec le contenu de cette énorme rêverie, de cette mythologie diffuse, de cet innombrable commerce, mais elles jouent aussi un rôle tout autre et absolument décisif : elles transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde. Un tel « engagement » ne vaut-il pas tous les efforts ?<sup>56</sup>

De plus, une telle action souterraine sur les mentalités ne peut que produire des effets à long terme, ce qui marque le refus du caractère urgent de la parole engagée, qui, elle, se caractérise par la prise de position immédiate face aux questions brûlantes de l'actualité politique.

Le rôle du romancier est d'amener une clarification, de permettre une prise de conscience des problèmes qui nous préoccupent. Toutefois le pouvoir politique du roman est extrêmement limité, en tant qu'instrument de propagande. Son action est ailleurs, dans la transformation du tissu mental dans lequel on vit, du milieu même où nous sommes plongés, du système où notre liberté prend ses références pour agir. C'est — à ce niveau — une action lente et très profonde.<sup>57</sup>

Mais surtout, en faisant reposer le pouvoir transformateur du roman sur la forme plutôt que sur le contenu, Butor s'oppose à la littérature engagée sartrienne tout en l'assimilant, par contrecoup, au roman réaliste traditionnel — « celui qui ne pose pas de questions ».

<sup>55</sup> *Idem*, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>57</sup> Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, *op. cit.*, p. 92.

Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. *Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison.*<sup>58</sup>

Le clin d'œil à la littérature engagée nous paraît clair. Butor reproche à l'école sartrienne surtout de faire un roman qui ne réfléchit pas sur lui-même. Bien qu'il ne proscrive pas la référentialité, il ne regrette pas moins la transitivité, la transparence, l'instrumentalité du récit engagé, le fait que celle-ci retombe dans l'illusion réaliste en considérant la *mimèsis* comme simple reflet du monde.

En somme, ce que Butor et Robbe-Grillet condamnent dans la littérature engagée, c'est moins l'idée d'engagement à proprement parler, la volonté d'intervenir politiquement dans le monde, que la transitivité de son langage, la soumission du roman à un sens idéologique déterminé, la conception de la *mimèsis* qu'elle mobilise. Autrement dit, on reproche au roman sartrien surtout de faire du réalisme traditionnel ; le refus de la littérature engagée est un prolongement naturel du refus du roman de type réaliste. Si le Nouveau Roman s'insère dans le champ littéraire par opposition, d'une part, au roman dit traditionnel et, d'autre part, à la littérature engagée, c'est que finalement il considère que ces deux courants se rejoignent dans une esthétique réaliste commune.

## De l'engagement quand même ?

Cela veut dire qu'il n'y a pas de vraie contestation des postulats fondamentaux de Sartre : d'une part l'idée que « dans l'écriture la visée esthétique est indissociable d'un projet éthique, ce qui fonde à la fois la liberté et la responsabilité de l'écrivain »<sup>59</sup> ; d'autre part la « conviction que toute œuvre littéraire est une prise de position (politique, morale, philosophique) »<sup>60</sup>, donc un acte produit par un homme situé. Il n'y a pas non plus de refus de l'idée que le roman est lié à un acte de dévoilement, de prise de conscience. Pour le Nouveau Roman la notion d'engagement fait l'objet non d'un pur et simple refus, mais d'une problématisation.

La récurrence même avec laquelle le thème de l'engagement émerge dans les discours des nouveaux romanciers, la nécessité même dans laquelle ils se sentent de proclamer et d'expliquer haut et fort leur désengagement, les liens à la fois d'admiration et de rejet qu'ils ont pu malgré tout avoir avec des écrivains tels que Sartre, Breton, Camus, cela semble indiquer que leur rapport au politique n'est pas d'indifférence, d'aliénation, de cynisme désabusé, mais qu'il s'agit plutôt d'un rapport trouble, malaisé, ambigu. L'engagement est

<sup>58</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p.10-11. Nous soulignons.

<sup>59</sup>Benoît Denis, « Engagée (Littérature) », *op. cit.*, p. 228.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 228.

un fantasme, il fascine autant qu'il fait peur, il attire autant qu'il repousse, il est un refoulé mal dissimulé, il donne lieu à un acte de dénégation.

Ces hésitations ou ambiguïtés sont habituellement expliquées par la critique par le fait que le Nouveau Roman prône une distinction entre l'engagement de l'écrivain en tant que citoyen et le refus d'engagement à travers son œuvre. Robbe-Grillet lui-même l'affirme :

L'engagement politique de l'écrivain, j'ai longuement expliqué ce que j'en pensais, c'est-à-dire ceci : je peux avoir une vie politique, lutter pour telle ou telle cause dans ma vie de citoyen, ça ne veut pas du tout dire que je puisse — ou que je doive — mettre mes œuvres au service de cette cause. La révolution que doit tenter chaque artiste est une révolution des propres formes de sa pratique. [...] Le citoyen doit agir dans la société et le créateur doit agir dans l'œuvre, et l'œuvre agira plus tard dans la société, mais pas du tout comme on fait semblant de croire [...].<sup>61</sup>

Dans un opuscule intitulé *L'Utilité poétique*, paru dans les années 1990, Butor revient sur cette dissociation des modalités d'action politique de l'écrivain :

Étant citoyen comme les autres, il est de son devoir d'avoir des opinions politiques, de préférer un peu un tel à tel autre, même si aucun parti n'est véritablement satisfaisant. Tout poète est en même temps citoyen. Même si aucun candidat ne semble digne d'estime, il y a des pires que les autres. L'activité poétique n'est pas engagée dans le choix d'un candidat plutôt qu'un autre à l'intérieur de telle ou telle élection ; elle essaie de défaire, d'ouvrir le langage et ceci au point de nous amener à sentir que c'est la totalité du système politique à l'intérieur duquel nous sommes actuellement qui est mauvais, et qu'il conviendrait de changer. C'est ce manque qu'il convient de faire sentir.<sup>62</sup>

L'écrivain peut s'engager dans une cause à titre individuel, son œuvre en revanche ne doit être subordonnée à aucun but en dehors d'elle-même. Butor et Robbe-Grillet ne se refusent pas à assumer éventuellement le rôle d'« intellectuel », c'est-à-dire à mettre en avant l'autorité publique dont s'investit leur nom de plume pour défendre une cause, mais dans ce cas-là « en quittant le terrain de la littérature »<sup>63</sup>, ce qui est à distinguer de l'écrivain engagé, qui, lui, « souhaite faire paraître son engagement dans la littérature elle-même »<sup>64</sup>. L'exemple emblématique de cette attitude est le soutien que les nouveaux romanciers apportent au Manifeste des 121, sur le droit à l'insoumission à la guerre d'Algérie, en 1960.

Mais l'artiste peut aussi user de son poids social : cela donne, par exemple, le Manifeste des 121, au moment de la guerre d'Algérie ; j'ai signé ce manifeste avec la conviction que, si un certain nombre d'intellectuels considérés comme ayant quelque importance [...], si ces gens connus du public signaient un manifeste de suspicion envers le travail de l'armée française en Algérie, cela pouvait avoir un certain poids... [...] Donc dans ce cas-là j'ai montré que j'étais prêt, dans ma

<sup>61</sup>Alain Robbe-Grillet, « L'engagement de l'artiste », extrait de « L'Invité du lundi », une émission de France Culture consacrée à Robbe-Grillet (février 1977), in : *Obliques*, n° 16-17, Robbe-Grillet (1978), sous la dir. de François Jost, p. 41.

<sup>62</sup>Michel Butor, *L'Utilité poétique*, Saulxures : Circé, 1995, p. 111.

<sup>63</sup>Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 22.

<sup>64</sup>*Ibid.*, p. 22.

propre existence, à prendre des risques civiques, mais qui n'engagent pas mon œuvre, qui engagent seulement mon nom d'écrivain, ce qui est tout à fait autre chose. À l'époque de la Guerre d'Algérie, je signais le Manifeste des 121, et je militais pour l'indépendance du peuple algérien, mais je n'ai jamais introduit rien de tel dans mes romans ou films.<sup>65</sup>

Butor, lui, s'exprime ainsi sur le Manifeste des 121 :

Il y a des moments où celui qui jouit de l'immense privilège de pouvoir travailler assez tranquillement, dans une chambre ou un laboratoire, à l'accroissement du savoir humain, l'amélioration de notre séjour et de notre vie, est un traître à tout ce qu'il fait, à lui-même, à tous ceux qui le suivent et l'entendent vraiment, qu'il soit mathématicien, compositeur ou architecte, s'il ne jette pas dans la balance le peu d'autorité morale ou spirituelle dont il se trouve alors investi.<sup>66</sup>

Certes, c'est l'autonomisation du champ littéraire qui permet à l'écrivain, grâce à son prestige spécifique accumulé, de bénéficier d'une autorité pour d'agir sur le terrain politique; le Manifeste des 121 fait partie d'une tradition qui remonte au « J'accuse! » de Zola<sup>67</sup>. Mais cela reste un acte politique extérieur aux œuvres à proprement parler.

L'épisode est sans aucun doute significatif dans la mesure où il signifie que le nouveau romancier « ne se veut pas indifférent à la politique, mais qu'il pense que l'exigence littéraire est distincte de l'engagement politique, parce que la littérature agit ailleurs et autrement »<sup>68</sup>. Néanmoins on sent bien que cela est insuffisant pour expliquer les tensions qui caractérisent le rapport du Nouveau Roman à la notion d'engagement. D'abord parce qu'il est quand même étonnant qu'on puisse séparer si nettement entre le citoyen de l'œuvre. Et puis surtout parce que, tout compte fait, se limiter à une telle explication empêche de considérer sérieusement l'idée d'un engagement par la forme, c'est-à-dire d'interroger sur les motivations politiques des vagues formalistes des années 1950-60.

A. Compagnon note à juste titre que le formalisme issu du structuralisme littéraire, et notamment dans son versant antiréférentiel, n'a jamais été dépourvu d'enjeux éthiques et politiques.

La théorie littéraire est inséparable d'une critique de l'idéologie, laquelle aurait pour propriété de se donner comme allant de soi, c'est-à-dire comme naturelle, alors qu'elle est culturelle (c'est le thème d'une bonne partie de l'œuvre de Barthes). La *mimèsis* fait passer la convention pour la nature. Prétendue imitation de la réalité tendant à occulter l'objet imitant au profit de l'objet limité, elle est traditionnellement associée au réalisme, et le réalisme au roman, et le roman à l'individualisme, et l'individualisme à la bourgeoisie, et la bourgeoisie au capitalisme : la critique de la *mimèsis* est donc *in fine* une critique de l'ordre capitaliste.<sup>69</sup>

<sup>65</sup>Alain Robbe-Grillet, « L'engagement de l'artiste », *op. cit.*, p. 41.

<sup>66</sup>Michel Butor, « Sur la déclaration dite "des 121" », in : *Essais sur le Roman, op. cit.*, p. 160.

<sup>67</sup>Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.*

<sup>68</sup>Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre, op. cit.*, p. 284.

<sup>69</sup>Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit.*, p. 122-123.

Si la *mimésis* est condamnée, c'est parce qu'elle a partie liée avec la domination idéologique. Le refus du réalisme dit traditionnel, ou de la référentialité même, exprime la crainte que les représentations du roman soient prises pour de la réalité, en engendrant dès lors des idées reçues et des préjugés qui fonctionnent comme des instruments idéologiques. C'est donc afin d'éviter que la *mimésis* produise un état de domination politique que la poétique et la critique modernes se mettent non seulement à démystifier le réalisme en tant que « reflet », mais aussi à adopter les positions extrémistes de déni de tout rapport du texte et du monde hors-texte. En d'autres termes, c'est cette menace qui les pousse à dénoncer le réalisme « comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est plus naturel ni plus vrai que les autres »<sup>70</sup>, puis à soutenir que « le texte littéraire ne parle jamais d'états de choses qui leur sont extérieures ; tout ce qui nous paraît faire référence à un hors-texte est régi en fait par des conventions rigoureuses et arbitraires, et le hors-texte est, par conséquent, l'effet trompeur d'un jeu d'illusions »<sup>71</sup>. Le dogme de l'autoréférentialité ne se comprend qu'à l'intérieur d'une attitude de méfiance ou de peur vis-à-vis du fascisme latent du langage, et on se souvient à ce titre de la leçon inaugurale de Barthes au Collège de France : « Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif. [...] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer comme on le répète trop souvent, c'est assujettir. »<sup>72</sup>

L'investissement néo-romanesque dans la forme est en ce sens une réaction à un sentiment de méfiance face à la tyrannie potentielle du langage, à son pouvoir rhétorique mais aussi et surtout à son pouvoir de représentation et signification du réel. Le langage est un danger. Cette réaction manifeste non seulement le refus de persuader le lecteur d'une interprétation du monde, mais aussi le refus de risquer même une interprétation du monde, par prudence, par peur de se compromettre, par peur de s'embarquer dans une illusion idéologique de référentialité. Le refus de l'engagement est donc lié fondamentalement à une crainte vis-à-vis du langage, du discours et de toute détermination sémantique du monde. Mais dès lors, le désengagement apparaît encore comme une forme d'engagement, un engagement par la forme. Il se veut un acte de dévoilement du langage dans la constitution de ce réel, par conséquent il se veut un acte de prise de position consciente de l'écrivain dans la société, donc il se veut un acte d'intervention dans le monde, un appel à la prise de conscience et à la transformation de la réalité. C'est sur un principe à la fois esthétique et éthique que repose la critique de la notion d'engagement.

Michel Butor assume pleinement la visée éthique de son projet esthétique formaliste. « Pour moi, il n'y a pas moyen de séparer l'esthétique et la philosophie de l'existence. »<sup>73</sup> Il rejette donc à la fois « cette démission devant son métier propre qui se cache le plus souvent si mal sous le beau mot d'engagement », ainsi que le « mensonge de "l'Art pour l'Art" dans

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>71</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 145.

<sup>72</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris : Seuil, 1978, p. 12.

<sup>73</sup> Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne, op. cit.*, p. 87.

lequel tant d'écrivains se réfugient encore »<sup>74</sup>. Butor croit au pouvoir transformateur de la littérature et ne voit pas d'inconvénient à considérer le roman comme instrument de transformation du monde, donc à admettre un certain degré de transitivity de l'activité d'écriture. Cela il l'a dit à plusieurs reprises. Lors d'une interview à M. Chapsal pour le *Monde littéraire* en 1959, Butor affirme que le roman est pour lui « un instrument de prise de conscience absolument extraordinaire »<sup>75</sup> et que « toute œuvre d'art doit avoir un certain dessein, un pouvoir, répondre à des situations réelles »<sup>76</sup>. À la question « à quoi sert d'écrire ? » il répond : « on écrit pour changer son existence. Et on ne peut changer son existence qu'en essayant de changer celle des autres. »<sup>77</sup> Butor garde l'espoir de susciter une transformation chez ses lecteurs :

Les gens vont se mettre à parler autrement, ils auront des réactions légèrement différentes à certaines choses qu'on leur raconte. C'est cela l'action du roman, une transformation dans le discours général, dans le discours qui est perpétuellement autour de vous, dans la conversation, dans toutes ces paroles qui perpétuellement vous entourent.

[...]

Une transformation chez le lecteur est une transformation de la réalité qui va déterminer un livre futur qui lui-même amènera de nouvelles transformations... Dont il faut espérer qu'elles seront heureuses.

[...]

Un roman ne peut avoir d'action que sur la manière dont on se représente les choses.<sup>78</sup>

Dans « Réponses à Tel Quel », en 1962, Butor se maintient du côté de ceux qui considèrent la littérature, la peinture, les arts, non comme « des arts d'agrément, mais des instruments d'exploration et de transformation du réel »<sup>79</sup>. Et dans l'article « Une autobiographie dialectique », Butor reprend cette phrase de Michel Leiris : « Il faut changer la vie. »

Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai de plus en plus tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée.

« Il faut changer la vie. » Nous savons maintenant que cela ne demande pas seulement courage, mais patience.<sup>80</sup>

Car pour Butor, l'action politique de la littérature s'exerce à long terme à travers une intervention au niveau de la langue, de l'écriture, de la forme : « C'est dans le travail sur le langage que s'instaure la liberté »<sup>81</sup>. Enfin, les commentaires suivants, que Butor fait

<sup>74</sup>Michel Butor, *Répertoire I*, Paris : Minit, 1960, p. 262. Cf. encore Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, op. cit., p. 97 ; ainsi que Georges Raillard, *Butor*, op. cit., p. 156-157.

<sup>75</sup>Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, op. cit., p. 83.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>79</sup>Michel Butor, « Réponses à "Tel Quel" », op. cit., p. 182.

<sup>80</sup>*Idem*, *Répertoire I*, op. cit., p. 262.

<sup>81</sup>Propos recueillis dans Georges Raillard, *Butor*, op. cit., p. 269.

à propos de Victor Hugo, illustrent parfaitement sa propre vue sur l'utilité politique du travail poétique : « Dans *Les Châtiments*, Hugo attaque admirablement un certain nombre de scandales du temps de Napoléon III, qui gardent toute leur actualité. Mais il sait très bien que ceci n'est que l'actualité et qu'il faut aller plus loin, qu'il s'agit de transformer le langage pour que les problèmes politiques puissent se poser d'une façon différente. »<sup>82</sup> Car, poursuit-il quelques pages plus loin, « le poète est capable d'agir non point en prenant des positions politiques hasardées sur tel ou tel problème brûlant, mais [...] il s'agit pour lui de transformer la langue même »<sup>83</sup>. La conclusion en est que l'activité poétique et l'activité politique ne font qu'un : « Il n'y a rien de plus utile en politique que la poésie. Celle-ci n'a nul besoin de s'engager en plus de cet engagement fondamental, ce qui ne l'empêche pas de le faire dans certains moments d'urgence. »<sup>84</sup>

Le travail sur la forme, loin d'être un jeu gratuit, se veut explicitement une intervention sociale, politique. Le changement des cadres formels de représentation visent à produire un changement de la vision du monde du lecteur. Butor admet une transitivité relative du texte romanesque, de la référentialité, de l'activité d'écriture.

Bien que Robbe-Grillet tende à dissimuler les contenus et visées sociopolitiques de son activité d'écriture<sup>85</sup>, il reconnaît tout de même, que son formalisme et son adhésion à l'antiréférentialité ne sont pas dépourvus de motivations d'ordre éthique. Il est frappant que dans sa critique du roman réaliste, notamment du modèle balzacien, Robbe-Grillet évoque constamment des arguments de type sociologique basés sur une homologie entre les formes littéraires et le contexte sociohistorique de la société qui les a produites. Par exemple, dans « Sur quelques notions périmées » en 1957 :

Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques — et bien des lecteurs à leur suite — représente un ordre. Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise. En cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui vit l'apogée — avec *La Comédie humaine* — d'une forme narrative dont on comprend qu'elle demeure pour beaucoup comme un paradis perdu du roman, quelques certitudes importantes avaient cours : la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle.<sup>86</sup>

<sup>82</sup>Michel Butor, *L'Utilité poétique*, op. cit., p. 111.

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 114.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>85</sup>Ce que Michel Butor lui reproche d'ailleurs. Il nous semble important de signaler ce point de divergence entre les deux écrivains. Dans d'un débat réunissant des romanciers français, espagnols et italiens organisé par *L'Express* en 1959, et lors duquel Robbe-Grillet une fois de plus manifeste ses réserves vis-à-vis de la notion d'engagement — « Pour moi il est dangereux pour la littérature de parler de sa fonction révolutionnaire dans le domaine social » —, Butor répond : « J'ai été très, très amusé de voir Robbe-Grillet employer dans chacune de ses phrases le mot "danger", le mot "péril". Soyons un peu courageux et osons avoir des opinions. Le roman évidemment n'est pas quelque chose qui arrive du ciel comme ça, c'est quelque chose qui se produit dans une certaine réalité dont nous faisons partie. C'est même un objet qui a une propriété fort curieuse : c'est qu'il est fait par un écrivain, que cet écrivain est un homme et que cet homme a certains problèmes. Mais il me semble tout à fait bizarre que cet homme puisse faire de la littérature et que cette activité soit sans aucun rapport avec ce qu'il pense par ailleurs. » (« Entretien : le rôle de l'écrivain : Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas d'accord », *L'Express*, 23 juillet 1959, cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, op. cit., p. 309-311.)

<sup>86</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 31.

De même dans « Du réalisme à la réalité », écrit en 1955 — et révisé en 1963 :

Les modifications objectives de la réalité, jointes au « progrès » de nos connaissances physiques, ont retenti profondément — continuent de retentir — au sein de nos conceptions philosophiques, de notre métaphysique, de notre morale. Donc, même si le roman ne faisait que reproduire la réalité, il ne serait guère que les bases de son réalisme n'aient pas évolué parallèlement à ces transformations. Pour rendre compte du réel d'aujourd'hui, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle ne serait pas du tout le « bon outil » dont la critique soviétique — avec plus de tranquille assurance encore que la critique bourgeoise — reproche en toute occasion au Nouveau Roman de vouloir s'écarter [...].<sup>87</sup>

Et lors d'une interview pour le *Figaro littéraire* en 1958, il déclare :

« Le roman tel que nous l'avons connu au XIX<sup>e</sup> siècle était lié à une société, la bourgeoisie triomphante. Cette société se transforme, certains pensent même qu'elle meurt. Il faut que le roman se transforme avec elle s'il ne veut pas mourir aussi. »<sup>88</sup>

Un tel argumentaire présuppose la reconnaissance d'une interaction mutuelle entre l'évolution des formes romanesques et l'évolution des structures sociales. Pour Robbe-Grillet, les changements de la société appellent au développement de nouvelles formes d'écriture ; inversement le développement de nouvelles formes d'écriture incite le changement de la société. Ce présupposé d'un rôle transformateur du roman permettra à Robbe-Grillet de vanter les vertus révolutionnaires du formalisme néo-romanesque tout en dénonçant les contradictions de la littérature engagée. Selon lui, la soumission de l'art à une cause politique aboutit à un paradoxe qui « dessert à la fois, en fin de compte, et l'Art et la Révolution »<sup>89</sup>, puisque le roman dit révolutionnaire, dans la mesure où il adopte une esthétique réaliste traditionnelle, finit par rejoindre les valeurs du système même qu'il était censé destituer.

D'où la gêne que nous éprouvons devant les romans « engagés » qui se prétendent révolutionnaires parce qu'ils mettent en scène la condition ouvrière et les problèmes du socialisme. Leur forme littéraire, qui date le plus souvent d'avant 1848, en fait les plus attardés des romans bourgeois : leur signification réelle, parfaitement sensible à la lecture, les valeurs qui s'en dégagent, sont exactement identiques à celles de notre XIX<sup>e</sup> siècle capitaliste, avec ses idéaux humanitaires, sa morale, son mélange de rationalisme et de spiritualité.<sup>90</sup>

En 1964, dans *Esprit*, il ajoute : « ce qui nous paraît le plus scandaleux, est de retrouver ainsi dans le camp socialiste et dans le monde bourgeois les mêmes illusions quant au pouvoir politique de l'art, le même culte des formes artistiques périmées, le même vocabulaire

<sup>87</sup>*Ibid.*, p. 137.

<sup>88</sup>Propos recueillis dans Roger Priouret, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Figaro Littéraire*, 29 mars 1958, cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 312-313.

<sup>89</sup>Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 35-36.

<sup>90</sup>*Ibid.*, p. 42. L'article « Sur quelques notions périmées » reprend, entre autres, deux articles que Robbe-Grillet a écrits pour l'hebdomadaire *L'Express* en 1955 et 1956 intitulés respectivement « Le réalisme socialiste est bourgeois » et « La littérature engagée, littérature réactionnaire ». Cf. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 86.

critique, et enfin de compte les mêmes valeurs »<sup>91</sup>. Et il conclut en affirmant que « ce sont les formes littéraires qui contiennent la signification des œuvres ; les formes que vous prônez, nous savons justement qu'elles représentent le monde que vous êtes censés combattre »<sup>92</sup>. Dès lors l'autonomie de l'art, les recherches formelles, le refus de représenter des contenus sociohistoriques, apparaissent au contraire comme des conditions nécessaires pour que le roman puisse continuer d'exercer des effets révolutionnaires. En somme, la littérature engagée est en fait une imposture, la véritable révolution n'existe que dans un travail de recherche formaliste comme celle du Nouveau Roman.

Ou bien l'art n'est rien ; et, dans ce cas, peinture, littérature, sculpture, musique, pourront être enrôlées au service de la cause révolutionnaire ; ce ne seront plus que des instruments, comparables aux armées motorisées, aux machines-outils, aux tracteurs agricoles ; seule comptera leur efficacité directe et immédiate. Ou bien l'art continuera d'exister en tant qu'art ; et, dans ce cas, pour l'artiste au moins, il restera la chose *la plus importante au monde*. Vis-à-vis de l'action politique, il paraîtra toujours, alors, comme en retrait, inutile, voire franchement réactionnaire. Pourtant nous savons que, dans l'histoire des peuples, lui seul, cet art censément gratuit, trouvera sa place, aux côtés peut-être des syndicats ouvriers et des barricades.<sup>93</sup>

Mais il y a davantage, car la contestation des codes réalistes et de la référentialité s'insère dans un cadre plus général de contestation du sens qui possède également un fondement politique. La subversion des formes traditionnelles du roman se veut en même temps une subversion de l'idéologie dominante, de l'ordre établi et de l'aliénation sociale. Robbe-Grillet s'exprime sur ce sujet lors du colloque de Cerisy qui lui a été consacré en 1976 :

Cela me reconduit à ce que je disais de mes rapports avec le sens : dans d'autres systèmes économiques, dans des régimes politiques où les rapports de production ont été changés, etc., on a conservé des grands pans de l'idéologie. Lénine, lui-même a précisé que dans le domaine de la sexualité comme dans le domaine de l'art, on n'allait tout de même pas tout renverser, c'est-à-dire qu'on allait en somme refuser cette mise en question générale du sens, qui serait pourtant la seule révolution qui risquerait de changer vraiment les choses.

[...]

Pour moi, le sens sera toujours idéologique. Il n'y a de sens qu'idéologique, car c'est ce qui est sanctifié par l'idéologie qui apparaît comme sens ; alors qu'au contraire, bien que se tenant toujours aussi à l'intérieur du même conditionnement idéologique, le texte de fiction, lui, a la faculté de bouger constamment par rapport à lui-même [...].<sup>94</sup>

<sup>91</sup>Repris dans Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>93</sup>*Idem*, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>94</sup>Propos de Robbe-Grillet dans la « Discussion » à la suite de la communication de Jean Ricardou, « Terrorisme, théorie », in : *Robbe-Grillet : analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, sous la dir. de Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 59-60.

Robbe-Grillet finit par défendre aussi l'idée que le roman agit sur la société à long terme, au niveau des codes esthétiques du roman, donc au niveau des goûts, des valeurs, des schémas d'appréciation, et par conséquent aussi au niveau des mentalités et des comportements. Le formalisme robbe-grillétien manifeste donc une effective volonté d'intervenir dans le monde, de le transformer dans une certaine direction. Cela revient au bout du compte à faire du roman un instrument d'éveil des consciences et de transformation. Si le nouveau roman s'adresse à un homme nouveau il envisage aussi une société nouvelle.

Je ne crois pas que la littérature puisse avoir une action immédiate et c'est pour cela que je ne crois pas à la littérature dite engagée. Mais à longue échéance, ces romans, comme tout l'art moderne, sont en train d'inventer de nouveaux modes de pensée. L'idée de vérité totale et définitive est peut-être celle qui nous fait le plus de mal. C'est elle encore qui a produit le socialisme bureaucratique. Ne pourrait-on pas rêver plutôt d'une révolution qui se ferait sur ces schémas perpétuellement mobiles, qui ne prétendent jamais construire « la » vérité ? Je me suis senti proche des jeunes gens de mai 68 quand ils ont commencé à rire.<sup>95</sup>

Enfin, il faut bien mentionner que cette tension de l'écriture robbe-grillétienne — volonté d'agir dans la société mais refus de l'engagement politique — est directement liée à l'histoire personnelle de l'écrivain, comme il le déclare lui-même dans des écrits plus tardifs. Élevé dans la Bretagne de l'entre-deux-guerres par des parents nationalistes maurrassiens, antisémites, anglophobes et pétainistes, Robbe-Grillet est bouleversé par la découverte des atrocités nazies à la Libération ; cette expérience est décisive pour qu'il embrasse l'activité littéraire.

— Enfant, désiriez-vous écrire ?

— Pas du tout, je voulais être peintre. Je m'intéressais à la littérature comme lecteur. J'étais passionné par Mallarmé, par Kafka, par Flaubert, par *L'Étranger* que j'ai lu à sa publication. Mais je ne pensais pas à écrire. Puis, après la guerre quand je suis rentré des camps S.T.O. (service du travail obligatoire) en Allemagne, j'étais fonctionnaire du ministère de l'économie nationale, au Service de la Conjoncture. Le travail m'intéressait. Nous dépendions de l'Institut de la statistique, et j'aime beaucoup les spéculations mathématiques. Il faut bien voir que, dans une famille d'extrême droite comme la mienne, l'écroulement du troisième Reich n'était pas la défaite des armées allemandes, c'était la découverte de ce que cachait ce régime. Avant la guerre et sous l'Occupation, il s'était présenté comme un régime d'ordre et de bonheur tranquille. Presque un idéal boy-scout. Puis on découvrait l'autre face sous son masque d'ordre. Ce régime était la pire folie. C'est le moment où l'École de Francfort considère que le nazisme était l'aboutissement et la faillite de toute la pensée humaniste. Si bien qu'en deux ans peut-être il m'est apparu que j'avais autre chose à faire que des enquêtes et des calculs des populations sur les vaches laitières de Normandie... J'avais pourtant un métier qui m'intéressait. Issu d'une famille pauvre, je possédais un diplôme qui m'assurait déjà, malgré mon jeune âge, une existence bourgeoise. Il fallait donc un traumatisme tel que la découverte des camps d'extermination pour que je quitte tout et m'en aille écrire des livres dont personne ne voulait.<sup>96</sup>

<sup>95</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 367.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 513.

L'écriture de Robbe-Grillet est donc à son origine une réaction à un traumatisme historique. Elle est, dans son aspect éthique, une opposition à toute figure d'autorité, à tout discours dogmatique susceptible d'exercer une domination idéologique, à toute parole à vocation totalisatrice et totalitaire. La contestation de l'ordre des formes romanesques se veut aussi une contestation de l'ordre politique. En évoquant l'horreur engendré par l'excès d'ordre des totalitarismes, Robbe-Grillet écrira : « si vraiment il faut choisir entre ça et la pagaille, c'est sans aucun doute la pagaille que je choisis »<sup>97</sup>. Sa critique du réalisme, de la référentialité, de l'engagement, s'insère ainsi dans le contexte de la crise de l'humanisme occidental à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. La littérature représenterait pour lui un antidote au poison idéologique des totalitarismes.

En somme, loin d'être des procédés gratuits, les subversions formelles du roman chez Robbe-Grillet et Michel Butor sont inséparables d'une volonté d'éveiller les consciences et de susciter en quelque sorte un changement de la société. Leur problématisation esthétique et épistémologique du roman aboutit donc nécessairement à des enjeux éthiques, politiques. En ce sens ils renversent même la notion d'engagement, tout comme ils avaient déjà renversé celle de réalisme : selon eux le véritable engagement, de même que le véritable réalisme, dépend d'un travail de recherche formelle, ne réside que dans l'évolution des formes du roman. En rejetant la distinction sartrienne entre prose et poésie, Butor et Robbe-Grillet semblent suivre plutôt, chacun à sa manière, la distinction barthésienne entre écrivain et écrivain, tout en essayant par là de dépasser les antagonismes entre engagement et art pur. « Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art pour l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie ? »<sup>98</sup> La littérature engagée est ainsi rejetée comme imposture tout comme le réalisme traditionnel était rejeté comme illusion. Porteur d'un nouveau réalisme le Nouveau Roman se veut aussi le porteur de la révolution authentique. Dans son essai *Littérature et engagement* B. Denis souligne ce paradoxe :

le refus de l'engagement est encore une forme d'engagement, peut-être même la plus authentique, ainsi on voit se dessiner un horizon de réflexion et de discours qui en même temps réfute l'engagement, et qui continue pourtant d'interroger la notion. Ce qui revient à dire que même si l'on refuse de voir littérature se mêler de politique, on ne renonce pas pour autant à vouloir déterminer la portée d'une œuvre, ses enjeux idéologiques et intellectuels, son importance pour la société présente. De plus, en effet, toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée car elle propose une certaine vision du monde et donne forme et sens au réel. Enfin, il n'y a pas d'écrivains qui consciemment ou inconsciemment n'attribuent à son entreprise une certaine finalité.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> *Idem*, *Le Miroir qui revient*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>98</sup> Roland Barthes, « La réponse de Kafka », in : *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>99</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 10.

## Du politique et de la socialité au-delà de l'engagement

La déconstruction de l'engagement littéraire n'est pas moins la reconstruction d'un engagement, qui loin d'exprimer une attitude apolitique, met en évidence un rapport problématique à la mise en scène du politique, de l'idéologie et de la socialité. En fait, c'est la notion même d'engagement — et de littérature engagée — qui s'avère être insuffisante pour rendre compte de la complexité des rapports entre l'œuvre de fiction et le politique, l'idéologique, le social<sup>100</sup>.

Dans un intéressant article sur cette question, A. Béja rappelle que la fiction procède à un jeu de déplacements et subversions des sens qui fait que son rapport au politique et à l'idéologique dépasse nettement le binarisme engagement-art pur. « Ce qu'il importe de montrer n'est pas en effet si le politique est "bon" ou "mauvais" pour la fiction, mais dans quelle mesure une certaine forme de politique est indissolublement liée à la forme littéraire, et ce que cette forme lui apporte. »<sup>101</sup> Soulignons-le : ce qui est mis en évidence ici, c'est bien *le* politique et non *la* politique. Celle-ci concerne la vie politique à proprement parler, le cadre institutionnel du pouvoir légitime, défini par un certain régime, une certaine structure et un ensemble de règles et pratiques visant au maintien de l'ordre social. Celui-là, situé de son côté sur un plan plutôt critique et abstrait, concerne « la mise en question des institutions, et la recherche des normes universelles et rationnelles de la vie communautaire »<sup>102</sup>, il est une « recherche du bien commun qui engage la délibération et l'action autonomes d'une communauté pluraliste de citoyens »<sup>103</sup>. *Le* politique est « l'art du vivre ensemble, et, s'il vise à l'établissement de certaines règles, il ne les prend pas pour acquises »<sup>104</sup>. Plutôt que de viser les éventuelles opinions politiques ou messages idéologiques que l'écrivain véhicule dans l'œuvre, A. Béja propose de prendre comme point de départ l'œuvre de fiction elle-même — c'est-à-dire le texte — « pour voir en quoi elle transfigure [...] le politique, autrement dit ce qu'elle apporte de singulier à son traitement »<sup>105</sup>.

C'est aussi en voulant dépasser les cloisonnements des œuvres littéraires que la sociocritique se donne pour tâche de penser le statut de la socialité dans les textes<sup>106</sup>. Pour elle, la dimension sociale de la littérature ne se limite pas à une quelconque notion d'engagement ou de réalisme mimétique, présupposant la séparation entre texte et hors-texte, le premier comme reflet du second ; « les chercheurs engagés dans la voie sociocriticienne entendent exclusivement montrer que la socialité du texte est analysable dans ses procédures de mise en forme, et que celles-ci se comprennent rapportées à un ensemble sémiotique plus large

<sup>100</sup>Le politique, l'idéologique, le social : bien que ces trois termes ne se confondent pas entre eux, soulignons dès maintenant l'impossibilité des les penser en dehors de leurs liens mutuels.

<sup>101</sup>Alice Béja, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », in : *Tracés. Revue de sciences humaines* 11 (2006), p. 86.

<sup>102</sup>Atila Özer, *L'État*, Paris : Flammarion, 1998, p. 10.

<sup>103</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>104</sup>Cf. Alice Béja, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *op. cit.*, p. 89.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 86.

<sup>106</sup>Voir Yann Hamel et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », *op. cit.*

de nature langagière, picturale, musicale ou cinématographique [...] »<sup>107</sup>. La sociocritique prend comme point de départ le texte, les formes qu'il mobilise, les représentations qu'il engendra, tout en les mettant en dialogue avec les langages sociaux, les discours et images, les idéologies et visions du monde en circulation dans la société<sup>108</sup>. Tributaire de Bakhtine, la sociocritique envisage la littérature dans le prolongement du « discours social », que M. Angenot définit ainsi : « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les média électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours. »<sup>109</sup>

En effet, nous avons vu dans le chapitre premier que, comme tout romancier, Butor et Robbe-Grillet ne sont pas sans s'appuyer sur leur vécu pour élaborer leurs univers fictionnels. Or, cette sollicitation du hors-texte, ou cette continuité entre texte et hors-texte, n'a rien d'anodin, puisqu'elle ne porte pas sur des aspects banals de la vie humaine, mais communique avec des points sensibles du contexte sociohistorique de la contemporanéité française et occidentale. Ces éléments sont plus explicites dans certains textes, plutôt dissimulés dans d'autres ; ils sont pourtant repérables malgré tout à travers la composition du décor, le statut et les actions des personnages, à travers un certain nombre de thèmes et paroles, etc. On pourrait citer par exemple, chez Butor, la modernisation économique et sociale, la reconfiguration de l'espace urbain dans l'après-guerre, la question des frontières géographiques et linguistiques ; ou chez Robbe-Grillet, la modernisation technique, les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, la décolonisation, la publicité, les signes de l'idéal révolutionnaire<sup>110</sup>.

Déjà dans les années 1960, Butor n'est que trop conscient de la socialité qui traverse le roman. Dans l'article « Individu et groupe dans le roman », par exemple, il conteste la définition du roman comme étant le récit de l'individu :

Nous voyons que l'individualisme romanesque est une apparence, qu'il est impossible de décrire la promotion d'un individu, l'un des thèmes majeurs du roman classique, sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance, transforme cette structure elle-même. Le roman est l'expression d'une société qui change ; il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer.<sup>111</sup>

Et pour Butor l'un des points sensibles de cette socialité romanesque réside précisément dans le langage.

Tout langage est d'abord dialogue, c'est-à-dire qu'il ne peut être l'expression d'un individu isolé. Toute parole entendue suppose une première et une seconde

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>108</sup> Voir Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique. L'École de Montréal », *op. cit.*

<sup>109</sup> Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989, p. 13-14.

<sup>110</sup> Par ailleurs, rappelons qu'*Un Régicide*, le premier roman écrit par Robbe-Grillet mais qui n'a été publié qu'en 1978, est une fable politique.

<sup>111</sup> Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », *op. cit.*, p. 99.

personne. Je saisis ce que se disent les gens les uns aux autres avant de savoir qui ils sont, et les deux pôles en présence se définissent pour moi corrélativement. La société dont je fais partie est un ensemble de dialogue [...]. Le « langage » d'un individu sera strictement déterminé par les différents groupes auxquels il appartient à l'intérieur de la société ; des éléments de provenance diverse pourront s'organiser, s'agréger de façon originale [...] : la synthèse, l'invention qui se réalise par lui vaut pour d'autres que lui, va rassembler des individus analogues entre lesquels il instituera un mode de communication, à qui il donnera force, va organiser un groupe original qui pourra transformer profondément la figure de la société et son langage tout entier.<sup>112</sup>

Notons aussi que dès les années 1960-70 une partie de la critique n'a pas manqué de noter aussi la présence d'une question politique, idéologique et sociale du Nouveau Roman. J. Roudaut affirme à propos de Butor que, bien que son œuvre ait été remarquée par son formalisme, elle a essentiellement pour sujet le malaise contemporain<sup>113</sup> : « L'attention de Michel Butor se porte essentiellement sur le monde actuel ; tous ses ouvrages se passent ici et maintenant [...]. »<sup>114</sup> Et les analyses sociologiques des romans de Robbe-Grillet menées par L. Goldmann ou J. Leenhardt montrent que malgré les protestations du nouveau romancier, son œuvre est parfaitement ouverte à la situation sociohistorique de la France contemporaine<sup>115</sup>. En faisant l'histoire du Nouveau Roman, N. Wolf souligne que l'effacement des contenus, notamment des références à l'histoire contemporaine, ce qu'elle appelle « l'avènement du rien », est un mythe fabriqué progressivement dans le contexte de dogmatisme antiréférentiel que nous avons mentionné ; elle rappelle qu'en fait à la fin des années 1950, lorsque l'étiquette Nouveau Roman s'impose, la mouvance présente une thématique sociopolitique bien repérable mais recouverte par une esthétique de la dénégation<sup>116</sup>.

En tenant compte de ces constat, nous allons nous pencher dans cette troisième partie sur le statut du politique et du social dans les textes de Robbe-Grillet et de Michel Butor. Ce faisant, on s'intéressera aussi à la façon dont la mouvance néo-romanesque communique avec les discours et images du hors-texte des Trente Glorieuses, non en les montrant comme un simple reflet, mais en les transfigurant, en dialoguant avec eux, donc en participant à leur élaboration. En somme, les contenus sociopolitiques ne disparaissent pas du Nouveau Roman, ils sont sous tension. C'est ce rapport trouble vis-à-vis du politique, de l'idéologique, de la socialité, et éventuellement de la représentation des contenus sociohistoriques que nous traiterons dans les derniers chapitres de notre thèse.

Il nous semble que ce rapport trouble au politique se traduit dans les romans de Butor et Robbe-Grillet par un travail non d'évacuation, mais de déconstruction et reconstruction du politique et du social, à travers une problématisation des signes et critères de production des identités collectives. Nous essaierons de montrer cela à travers l'analyse des trois axes

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. 104-105.

<sup>113</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 76.

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>115</sup>Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit. ; Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit.

<sup>116</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 97.

suivants. Premièrement la caractérisation des groupes sociaux ou des identités collectives ainsi que la détermination de leur espace dans l'univers fictionnel. Deuxièmement le problème de la mémoire et notamment sa situation à la croisée de l'individuel et du collectif comme élément décisif pour la conscience identitaire des groupes sociaux. Troisièmement, le problème du statut des usages sociaux de la langue. Notre analyse prendra en compte les thèmes, le mode de construction des images de l'univers fictionnel, ainsi que l'élaboration de l'écriture.

# Chapitre 7

## Les signes de l'identité collective

Un premier aspect de la problématisation du politique, de l'idéologique, de la socialité dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor réside dans leur tendance à jouer avec les signes ou symboles de l'identité collective, que ce soit au niveau de la configuration de l'espace ou de la caractérisation des personnages. En effet, dans leurs romans il y a bien un certain nombre d'attributs qui fonctionnent comme marques de caractérisation culturelle ou de catégorisation sociale. Néanmoins ces signes sont souvent court-circuités de façon à remettre en question, ou même à tourner en dérision, les critères sur lesquels les classements sociaux seraient appuyés, les idées sur lesquels leurs vision de monde seraient fondées. Une analyse du traitement de ces signes pourrait indiquer dans quelle mesure un tel jeu produit des effets de déconstruction de clichés, et dans quel mesure il s'avère être pourtant une reconstruction de nouveaux mythes sociaux — si ce n'est même une reconstruction de vieux mythes.

N. Wolf évoque la récurrence dans le Nouveau Roman de thèmes comme le décentrement géographique, l'exotisme et le point de vue ethnographique, qui impliquent un certain niveau d'hétérogénéité culturelle et identitaire<sup>1</sup>. Les scénarios des œuvres du Nouveau Roman se déroulent volontiers dans un espace situé en dehors de l'Hexagone — dans une ville européenne, dans un cadre colonial, en Amérique —, dans des décors qui ne possèdent pas de frontières nettes, qui ne renferment pas un espace culturel et identitaire homogène. Cela est à rapprocher aussi d'un désinvestissement des thématiques et attributs mettant en valeur tout ce qui pourrait renvoyer à un visage collectif précis ; ainsi les traits régionalistes, les groupes professionnels, les classes socioéconomiques, les traits ethniques, les opinions idéologiques ou les confessions religieuses, tous ces éléments semblent se résorber ou se brouiller dans l'univers fictionnel. Les personnages et lieux transmettent un sentiment diffus à la fois d'attachement et de détachement socioculturel, politique, idéologique. D'ailleurs N. Wolf fait remarquer dans son essai sur l'histoire du Nouveau Roman que les nouveaux romanciers sont loin de constituer un groupe social homogène, puisqu'ils sont issus de générations, de domaines professionnels, d'horizons intellectuels et d'origines géographiques divers — coïncidence biographique qui sans exprimer un rapport de cause à effet n'est sans

---

<sup>1</sup>Voir *ibid.*

doute pas tout à fait anodine. Ainsi, un des éléments qui les rassemblent c'est précisément leur commune marginalité géographique, culturelle et littéraire<sup>2</sup>.

Dans ce chapitre nous essaierons de parcourir quelques exemples de cette déconstruction et reconstruction des signes d'identité collective chez Butor et Robbe-Grillet, et des retombées sur la représentation des frontières culturelles, sociales, spatiales dans l'univers fictionnel. À cet effet, nous aborderons le traitement de l'espace et de l'objet dans la mesure où ils sont mobilisés dans l'élaboration d'un cadre social, en même temps que nous envisagerons le personnage comme membre d'un corps social, faisant partie d'un ou plusieurs groupes, représentatif d'une certaine position axiologique.

## 7.1 L'hétérogénéité des traits culturels et identitaires chez Michel Butor

### 7.1.1 La condition de l'étranger

Chez Michel Butor le traitement ludique des signes culturels et identitaires se manifeste notamment dans la constitution de l'espace urbain. Sous une apparente homogénéité de départ la ville butorienne abrite en réalité une insoupçonnée hétérogénéité ethnique, culturelle, sociale. *L'Emploi du temps* illustre cette tendance à merveille, notamment par l'image que ce roman donne de la ville moderne. Dès le début, le thème de la représentation de l'espace urbain se confond avec celui même d'une expérience de l'altérité socioculturelle. Cela revient à dire que le thème de la ville est intimement lié aux thèmes du voyage et de la condition d'étranger, tous les trois renvoyant à des enjeux éthiques et sociaux.

Lorsque Jacques Revel — jeune Français venu s'installer un an en Angleterre — arpente les rues de Bleston, il fait bien plus que se promener dans sa ville de résidence, il s'agit surtout pour lui d'explorer un territoire culturel inconnu. *L'Emploi du temps* narre « moins les aventures du personnage dans un décor de ville, que les trajets de reconnaissance, les tracés topographiques et les efforts de repérage que celui-ci, tel un voyageur égaré, déploie sur le site de ses déboires »<sup>3</sup>. Revel à Bleston, c'est tout d'abord les aventures — et mésaventures — d'un Français en Angleterre<sup>4</sup>, et il est vrai que l'on retrouve à ce titre un certain nombre de clichés concernant la langue, le climat, la mauvaise réputation de la gastronomie anglaise. Mais la description de Bleston dépasse largement les cadres cloisonnés de la seule culture britannique, ou des seuls rapports interculturels entre la France et le Royaume-Uni. Butor crée un agencement structurel thématique qui met en jeu des signes hétéroclites issus d'époques et d'origines diverses, et qui se font écho par des rapports d'altérité et d'identité, si bien que l'agglomération urbaine de Bleston imaginée sur le modèle d'une métropole industrielle anglaise du XX<sup>e</sup> siècle se présente plus amplement

<sup>2</sup>Voir *ibid.*, p. 47-48.

<sup>3</sup>Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>4</sup>Thème qui remonte à l'œuvre de Voltaire et qui, au XX<sup>e</sup> siècle, a inspiré le Céline de *Mort à crédit* (1936) et *Guignol's band* (1944-1964).

comme le foyer d'un brassage culturel diachronique et synchronique.

La volonté de déconstruire l'homogénéité des identités sociales se traduit donc d'abord par la mise en valeur de la figure de l'étranger, figure radicale de l'altérité, dont les heurs et malheurs constituent un thème fondamental du roman, traversant l'ensemble des chapitres de *L'Emploi du temps* comme une basse continue. La condition d'étranger y est moins un attribut caractérisant le portrait de certains personnages — en l'occurrence Jacques Revel, Horace Buck, Lucien Blaise — qu'un ensemble de relations dynamiques, une situation socioculturelle dans l'univers fictionnel, établissant une certaine perspective d'appréhension et de mise en récit du monde. En raison de sa condition, l'étranger se trouve confronté à un certain nombre de frontières géographiques et sociales en même temps qu'il incarne la possibilité de dépasser les clivages culturels habituels. Dans l'univers butorien c'est donc surtout autour de la figuration de l'étranger que se manifeste la tension ou l'ambiguïté des traits identitaires, susceptibles de produire des rapports de ségrégation et rejet mais aussi des rapports d'échange, de combinaison et d'intégration.

Être dans la condition d'étranger, c'est donc avoir affaire à des frontières, géographiques et sociales, et tout d'abord à celles qui coupent l'individu de sa patrie. C'est là un des premiers sentiments qu'éprouve Jacques Revel à son arrivée à Bleston : « [...] un immense fossé me séparait désormais des événements de la matinée et des visages qui m'étaient les plus familiers, un fossé qui s'était démesurément agrandi tandis que je le franchissais [...] » (ET 11). Être dans la condition d'étranger c'est aussi être dans la nécessité de s'identifier formellement comme étranger auprès des autorités nationales, afin d'en obtenir le permis de séjour et de circulation sur le territoire. Le statut d'étranger passe donc par la soumission à un cadre institutionnel particulier.

Si le samedi 3 novembre, malgré l'air clair, je n'ai toujours pas pu aller voir le vitrail, c'est que la veille j'avais reçu une lettre à l'Écrou [...], une lettre dans une enveloppe marquée Bleston Police Headquarters [...], une lettre ainsi rédigée [...] :

Mr.

Veillez passer le plus tôt possible au Q.G. de la Police de Bleston (55 City Street, Bleston 41), service des étrangers, pour information. (ET 85-86)

Cela nous rappelle que la notion d'étranger est relationnelle : l'étranger n'existe que par rapport à la constitution d'une idée de nation au sens large, et réciproquement la constitution de la nation s'appuie sur celle d'étranger, c'est-à-dire sur l'identification des autres face auxquels elle s'affirme comme groupe soudé. Cette double représentation présuppose de la part du groupe la perception d'une certaine unité collective qui justifie la distinction entre le dedans et le dehors de son espace national, avec la conséquente mise en œuvre des appareils institutionnels nécessaires à cet effet ; la démarcation des frontières nationales est donc fondée sur la constitution de représentations et valeurs identitaires collectives. G. le Blanc fait remarquer que « la notion d'identité a longtemps servi de murailles : faire le compte de ce qui est à soi, le distinguer de ce qui tient de l'autre, qu'on érige alors

en menace illisible, empreinte de barbarie »<sup>5</sup>. Le propre des frontières n'est pourtant pas d'établir une barrière inexpugnable mais de jouer sur une perméabilité sélective. Pour que la nation ait un dedans, il ne faut pas qu'elle renvoie dehors tout ce qui n'appartient pas au dedans supposée de la nation ; il faut que des vies surgissent à la frontière, ni dedans ni dehors, à la fois dedans et dehors<sup>6</sup>. En ce sens, on ne saurait oublier que ces frontières de la nation ne concernent pas que les limites extérieures de son territoire ; il n'y a pas de nation qui ne possède pas son contingent de populations étrangères ; c'est ainsi qu'on voit apparaître à l'intérieur même du territoire national d'autres frontières, des frontières internes, parfois bien visibles imposées par les institutions d'État, mais parfois sous des formes plus dissimulées mais tout aussi efficaces de discrimination sociale. Selon G. le Blanc, ce qui définit la situation de l'étranger dans un pays d'accueil c'est cette tension entre le dedans et le dehors : l'étranger se retrouve dans la nation d'accueil confronté à d'autres frontières sociales intérieures ; ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors, il est à la fois dedans et dehors<sup>7</sup>.

C'est bien dans cette situation-là que se trouvent Horace Buck, Lucien Blaise et Jacques Revel dans la ville de Bleston, la ville jouant dans le roman le rôle métonymique de nation d'accueil. Les frontières qu'ils rencontrent sont d'abord géographiques ou spatiales, ce qui veut dire que dans *L'Emploi du temps* la situation de l'étranger est liée à l'agencement de l'espace urbain. L'entrée et la circulation dans certaines zones de la ville reste limitée, c'est-à-dire soumise à des conditions ou au contrôle des autorités. Plaisance Gardens en est une métaphore : ce local de divertissement est décrit par Revel comme une enclave symbolique, dont l'accès est comparable au passage d'une frontière.

Cette inscription, d'autres fois je l'ai vue briller à travers la pluie dans la nuit noire, au-dessus de deux grands vantaux blindés et bardés comme pour protéger une chambre forte, qui ne s'ouvrent que pour les grands jours et les grands personnages en grand cortège, tandis que nous, la foule quotidienne, nous avons à nous introduire par quelque'une des six chatières de la droite (la sortie se fait par celles de gauche) payantes, à tourniquets, guichets et contrôleurs, dont deux seulement étaient ouvertes à ce moment-là, vers trois heures, le dimanche 2 décembre, car il était encore trop tôt pour l'affluence, ainsi que James me l'expliquait.

C'était la première fois que je mettais les pieds dans cette enceinte ; je ne connaissais pas encore ses règlements ; aussi, lorsque le vieillard à la moustache de soie blanche, aux yeux de porcelaine immobiles dans son visage rougeaud, que j'ai aperçu chaque fois que je suis revenu, toujours aussi impassible sous sa casquette à galons de velours jaune, m'a rendu, après avoir perforé, le ticket allongé que l'on venait de me vendre, l'ai-je accepté sans y prendre garde ; je l'ai fourré machinalement dans quelque poche.

C'est seulement en relevant les yeux, que j'ai lu, sur la grande pancarte au milieu de la première petite place dont toutes les maisons sont des bars, qu'il était nécessaire de le conserver parce qu'on le réclamerait pour nous laisser sortir ; c'est seulement après l'avoir recherché avec une certaine précipitation,

<sup>5</sup>Guillaume Le Blanc, *Dedans, dehors : la condition d'étranger*, Paris : Seuil, 2010, p. 12.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup>*Ibid.*

sous le regard amusé et compatissant de James, que j'ai examiné ce rectangle de carton gris couvert de lettres imprimées :

D'un côté, en grandes capitales allongées, « PLAISANCE GARDENS », puis en caractères plus petits : « PERMIS DE CIRCULER VALABLE POUR UNE SEULE PERSONNE DURANT LA JOURNÉE DU 2 DÉCEMBRE ».

Et de l'autre : « REMEMBER », souvenez-vous, suivi en très fines minuscules de l'équivalent anglais de ces mots : « QUE CE JARDIN EST UN LIEU DE DÉLAISSEMENT, NON DE DÉBAUCHE ; EN TOUTES CIRCONSTANCES, CONSERVEZ VOTRE DIGNITÉ ». (ET 185-186)

L'excès de sécurité, l'aspect du contrôleur, la manière dont les visiteurs s'introduisent dans le parc, la distinction entre les « grands personnages » et la « foule quotidienne », tous ces éléments donnent l'image d'un poste de la police d'immigration, où le passage constitue en l'occurrence un spectacle plutôt dégradant, qui transforme les hommes en bêtes, comme le suggère le terme « chatière ». L'accès se fait moyennant l'achat non d'un ticket, mais d'un « permis de circuler » qu'il faut présenter aussi bien à l'entrée qu'à la sortie, tel un passeport muni d'un visa ou d'un permis de séjour. De plus, l'avertissement au verso indique qu'on s'attend à un certain genre de comportement de la part des visiteurs, sous peine de sanctions. Plaisance Gardens, cette « ville dans la ville », mise en abyme de la métonymie de la nation, symbolise les frontières extérieures du territoire national.

Les frontières intérieures, en revanche, sont moins visibles, ce qui les rend pourtant d'autant plus difficiles à franchir. Comme toute ville moderne — ou comme toute ville tout court — Bleston possède des frontières géographiques qui sont la traduction spatiale des clivages sociaux, des frontières que normalement on n'ose pas franchir en dépit de l'absence d'interdits formels. Cela veut dire que chaque habitant n'a qu'une connaissance limitée et partielle de la ville, qui en laisse une grande frange dans l'oubli. James Jenkins l'avoue : « [...] je ne connais pas tout Bleston, il y a des quartiers entiers dans lesquels je n'ai jamais eu affaire [...]. » (ET 117) Horace Buck, de son côté, en répondant à une question posée par Revel, affirme ceci : « Alexandra Place, je ne sais pas. [...] Non, vraiment, je ne sais pas ; il y a des années que je ne suis pas allé là-bas. » (ET 29) Revel lui-même ignore quantité de quartiers de la ville, comme l'indique d'ailleurs le plan dessiné au début du livre, qui laisse une grande partie de la ville dans le blanc. En somme, il y a à Bleston des univers sociaux qui ne se croisent pas ; à cet égard, rien d'étonnant que les immigrants, ces refoulés urbains, restent cantonnés au 7<sup>e</sup> arrondissement, dans un quartier plutôt insalubre situé à côté de la Slee, la seule zone qui n'ait pas de parc dans les proximités. C'est comme si la ville souhaitait les exclure tout en oubliant la violence sociale qui les touche.

Ainsi dans une large mesure, l'espace urbain de Bleston est organisé selon une géographie de l'exclusion. À plusieurs reprises, pour une raison ou pour une autre, Jacques Revel a le passage bloqué par des portes fermées, verrouillées, et ce dès sa première nuit à Bleston, lorsqu'il cherche un refuge dans les salles d'attente de la gare : « “Salle d'attente de première classe” (j'ai tourné la poignée, j'ai tenté d'ouvrir), “Salle d'attente de deuxième classe” (même insuccès), “Salle d'attente de troisième classe” (c'était allumé à l'intérieur). » (ET 13-14) L'étranger, à peine arrivé, est aussitôt relégué symboliquement

à la condition de citoyen de troisième classe, devant partager l'espace public avec des sans abri — « m'introduisant, j'ai vu deux hommes qui dormaient sur les bancs de bois, deux hommes très sales » (ET 14) — sous l'œil méfiant des autorités — « dans l'entrebâillement est passé le casque bleu-noir, puis le visage d'un policeman qui a paru satisfait du calme, et qui a éteint » (ET 14).

Les expéditions de Jacques Revel pour trouver un logement nous offrent encore un symbole de cette exclusion.

Souvent j'ai trouvé les portes fermées, et quand on m'ouvrait, après une conversation pénible sur le seuil, pénible non seulement à cause de mon mauvais accent et des particularités dialectales de mes interlocuteurs, mais aussi, la plupart du temps, de leur air soupçonneux, de leurs questions bizarres, on m'apprenait que j'étais venu trop tard, que la place était déjà prise. (ET 61)

Ainsi, « une fois seulement, je crois, cette semaine-là, une femme m'a fait entrer » (ET 61), et c'était pour faire visiter une chambre précaire, étroite, mal meublée, sans table et sans chauffage. Après de nombreuses tentatives sans résultat, Revel fait part de ses sentiments d'exclusion : « il m'a fallu de plus en plus lutter contre l'impression que mes démarches étaient condamnées d'avance, que je tournais autour d'un mur, mystifié par des portes en trompe-l'œil ou des personnages en trompe-l'œil » (ET 62).

Enfin, ce sentiment d'exclusion sociale émerge également lors des errances du 24 et 25 décembre : le fait que Revel se retrouve seul pendant les fêtes de Noël symbolise le manque d'intégration de l'étranger dans la société d'accueil.

la bonne madame Grosvenor [...] m'a préparé, la nuit de Noël [...], un petit réveillon pour moi seul [...] que j'ai découvert en rentrant après m'être promené pendant des heures sous la pluie, tandis que les cloches de la Nouvelle Cathédrale sonnaient à toute volée comme si elles me pourchassaient, entrant dans tous les édifices religieux que je rencontrais dans mon errance, sans faire attention à leur secte, entendant partout les mêmes cantiques, devinant partout, sous les visages apparemment heureux des fidèles, leurs crânes tristes et inquiets, sentant qu'il n'y avait partout que l'ombre d'une fête, le fantôme d'une fête morte, mais exclu par là de cette ombre même, de ce simulacre, bientôt ne pouvant plus supporter tous ces coups d'œil intrigués qui me signalaient comme un intrus et un danger, obligé, pour ne pas étouffer, de sortir, de retrouver les lindeuls noirs de la pluie et le martèlement des cloches. (ET 237)

La présence indésirable de l'étranger est affichée dans les regards des fidèles. Le lendemain, jour de Noël, Revel erre dans les rues de Bleston en compagnie d'Horace Buck, sans bien savoir quoi faire ni où aller, la plupart des portes de la ville leur étant fermées. Place de l'Hôtel de Ville « tous les restaurants [...] étaient fermés » (ET 239) ; « fermés aussi tous ceux près des deux Cathédrales » (ET 239) ; au restaurant de Hamilton Station, « non seulement toutes les tables étaient prises, mais de nombreux voyageurs attendaient, valises en tas, près de la cheminée où brûlait un peu de charbon, que quelque place soit libérée » (ET 240) ; au restaurant de la New Station « on faisait sortir les derniers clients [...] juste avant de fermer à clé » (ET 240) ; ce n'est qu'à Dudley Station qu'ils ont réussi à manger

convenablement, mais quand ils sont sortis, « l'horloge marquait déjà plus de dix heures et demie, par conséquent tous les pubs étaient déjà fermés, et il n'y aurait pas de bus pour rentrer » (ET 240). Ensuite, « nous nous sommes retrouvés encore une fois sur la place de l'Hôtel de Ville où il n'y avait plus de files d'attente, plus personne, pas une voiture [...] » (ET 240-241) ; puis « nous avons longé les volets de bois du Prince's Restaurant, la grille du Gaiety, les vitrines de Grey's derrière leurs rideaux de fer à grosses mailles [...] » (ET 241).

Soulignons d'ailleurs la récurrence avec laquelle l'expression « rideau de fer » apparaît dans *L'Emploi du temps*<sup>8</sup> : le sens que cette expression possède dans les années 1950, en rapport avec la situation géopolitique de l'Europe<sup>9</sup>, en fait une métaphore hyperbolique des frontières sociales que Revel rencontre sur son chemin.

L'étranger risque constamment de retomber dans une situation sociale difficile. Le logement d'Horace Buck ainsi que celui de Jacques Revel se caractérisent notamment par la précarité : chez le premier le chauffage est insuffisant, quant au second, sa chambre à l'Écrou ressemble à une lugubre cellule de prison. Par ailleurs, l'épisode de la première rencontre de ces deux personnages symbolise la situation d'exclusion de l'étranger : voulant gagner le centre-ville, Revel se trompe de direction et marche en réalité vers la périphérie, il se retrouve bientôt au bord de la Slee, c'est-à-dire aux marges de l'espace urbain, autant dire aux marges de la société, et c'est là qu'il rencontre cet Africain qui deviendra plus tard son ami.

### 7.1.2 Xénophobie et racisme : la radicalisation des clivages identitaires

Ce tableau se trouve aggravé par la xénophobie et le racisme. Revel note l'existence à Bleston d'un sentiment diffus d'hostilité envers les immigrés, se traduisant d'abord par la circulation dans l'imaginaire social de la ville d'un certain nombre de propos et clichés négatifs sur les étrangers — notamment ceux d'origine africaine. M<sup>me</sup> Grosvenor, la propriétaire du logement de Jacques Revel, incarne par excellence le rôle du citoyen moyen qui fait preuve d'un racisme primaire nourri de peur et de haine, entretenu notamment par un mélange d'idées reçues, de fabulation populaire et de faits divers sanglants.

[...] avant-hier encore [...], elle est venue, brandissant le *Bleston Post*, pour me lire et me commenter, avec des larmes d'indignation dans la voix, le récit d'un meurtre commis par un nègre dans le cinquième, au nord du terrain de la foire, dans une de ces petites rues qui se trouvent entre les docks et les voies de chemin de fer qui vont jusqu'à Dudley Station.

<sup>8</sup>Par exemple, pages 104, 241, 257, 311, 312, 314, 315, 326 et 327 : « [...] j'ai vu, sous la pluie qui commençait à tomber, le rideau de fer peint baissé devant la porte de l'Oriental Bamboo [...]. » (ET 327)

<sup>9</sup>*Le Robert* atteste que l'expression « rideau de fer » est employée depuis 1945 pour désigner la « ligne qui isolait, en Europe, les pays communistes des pays non communistes ». Il s'agit d'ailleurs d'un calque sur l'anglais *iron curtain*. Curieusement dans les années 1950 on parlait aussi de « rideau de bambou » à propos des frontières des États communistes et capitalistes de l'Asie de l'Est, notamment la Chine. Peut-être que chez Butor les rideaux de fer de l'Oriental Bamboo en sont un clin d'œil.

Elle voue à tous ces « black devils » comme elle dit, en ne choisissant qu'une seule des innombrables dénominations horrifiées qu'elle leur applique en fermant presque les yeux devant la brutalité soudaine de son propre langage, elle voue tous ces démons noirs au même enfer, à la même potence, ne parvenant pas à comprendre pourquoi le gouvernement de Sa Majesté laisse les ports de l'Île ouverts à ces fauves à figure à peine humaine, aux instincts violents toujours prêts à se déchaîner, qui mettent en perpétuel danger la vertu de ses filles, et ne peuvent apporter que le trouble et l'écorchement.

Madame Wilson a bien du courage d'affronter ces regards si sournois. Savez-vous ce qu'on raconte sur l'Afrique, monsieur Revel? Savez-vous ce qu'ils cachent sous leurs airs tranquilles? Vous n'avez sans doute pas vu leurs yeux et leurs dents briller quand ils sortent le soir des pubs où on les accepte. Ils sont nombreux dans le quartier, monsieur Revel; je n'ose plus m'aventurer dehors après mon thé. Méfiez-vous! (ET 139)

Revel lui-même a dû faire face à la méfiance de M<sup>me</sup> Grosvenor pour être admis dans son logement : « l'excellente madame Grosvenor dont je n'ai vaincu les appréhensions qu'en me recommandant d'une autre femme [...], madame Wilson ». (ET 138)

La manifestation d'un raisonnement xénophobe et raciste n'est pas soumise à une ligne de partage claire et nette entre les groupes sociaux. C'est que leur logique constitue une pensée doxique diffuse, qui engendre des schémas ou cadres de perception et d'appréciation des classement sociaux pouvant être incorporés spontanément par tout habitant de la ville, quel que soit son prétendu groupe d'appartenance. Cela veut dire que ces schémas de perception se trouvent assimilés non seulement par les autochtones qu'on pourrait qualifier comme xénophobes, mais aussi par ceux qui sont l'objet de la stigmatisation, c'est-à-dire, les immigrés mêmes. Il y a dès lors une banalisation de certains clichés et préjugés, d'un certain argumentaire, qui se trouvent reproduits de façon quasi spontanée, comme s'il s'agissait de l'ordre naturel des choses. C'est ainsi que, ironiquement, Horace Buck peut faire à Jacques Revel des remarques appuyées sur un mode de pensée xénophobe — les griefs contre l'étranger qui vient nous voler nos emplois. Le dialogue se déroule comme ceci :

« Vous resterez longtemps ?

— Un an.

— Bien payé, au moins ?

— Quelque trente-cinq livres par mois.

— Vous êtes riche, monsieur le Français ; vous voici depuis cinq jours à Bleston, et vous gagnez déjà beaucoup plus que moi qui y suis depuis tant d'années, beaucoup plus que quantité de ceux qui y sont nés et qui n'en sont jamais sortis. » (ET 35-36)

La xénophobie et le racisme ne restent pas qu'à l'état de paroles, ils font l'objet aussi d'un passage à l'acte. Cela peut prendre la forme d'un geste de rejet, comme dans l'épisode où James Jenkins refuse de saluer Horace Buck :

cet Horace Buck en compagnie duquel il avait été scandalisé de me voir, je m'en souviens fort bien, lorsque je l'avais rencontré pour la seconde fois en

deux ou trois jours au milieu de ces baraques et de ces roulottes, au milieu de ces toiles, de ces planches, de ces tôles, et de cette foule humide, car cet Horace Buck que je lui avais présenté alors, qui lui avait offert de venir prendre un verre de bière, mais auquel il n'avait même pas pu répondre, détournant son visage empreint d'une véritable horreur, comme d'un insurmontable dégoût, nous quittant précipitamment. (ET 374-375)

Le rêve que James Jenkins fait de l'accident de Brown Street n'est pas sans manifester aussi un désir raciste latent de supprimer l'existence de l'autre. Car celui que Jenkins visait à travers l'image onirique de George Burton, c'était en fait un homme « très brun », « presque un nègre », « that very brown man », c'était Horace Buck (ET 373-374).

La xénophobie et le racisme peuvent entraîner également une exclusion des lieux de fréquentation publique. Voici l'extrait d'une scène où Buck et Revel se font expulser du pub Licorne :

Comme il [Horace Buck] réclamait deux autres verres, le serveur s'est penché pour lui déclarer d'un ton de reproche :

« Les derniers, monsieur, nous allons fermer.

— Servez-nous nos verres !

— Bien, monsieur ; restez assis, monsieur, je vous apporte cela tout de suite.

— Il me déteste ; c'est la première fois que je viens, et il me déteste. Vous aussi, c'est la première fois ? Eh bien, si c'était vous qui les lui aviez demandés, croyez-vous qu'il vous aurait répondu comme ça, les paupières plissées comme si vous aviez une plaie purulente en plein visage ? »

Le garçon, revenu, m'a demandé de payer immédiatement, et est resté près de nous pour nous regarder boire ; je sentais que je rougissais, et je craignais qu'Horace ne m'en voulût.

Il s'est levé, a redressé la tête, et lui a crié avec un mépris terrifiant :

« Alors, vous voyez bien qu'on a déjà fini ! »

Le serveur a pris peur, et il a fait signe à la femme derrière le comptoir, qui est sortie précipitamment.

« Ah, elle est allée chercher la police, hein ? Vous croyez que j'en ai besoin, de la police, pour en sortir, de votre boîte ? »

Il a craché, m'a pris le bras, et nous sommes sortis sous la pluie, en remontant les cols de nos imperméables ; des gens transis faisaient la queue pour les derniers bus. (ET 125-126)

Voilà un épisode assez troublant, d'autant plus qu'il laisse une marge aux sous-entendus et à l'ambiguïté, puisqu'à aucun moment le racisme ou la menace d'un appel à la police ne sont verbalisés explicitement. Tout reste au niveau de la suggestion et de l'interprétation de Buck, qui d'ailleurs finit par quitter lui-même volontairement les lieux. C'est comme si une loi tacite, une disposition assimilée par les acteurs de la scène, imposait une frontière invisible restreignant l'accès de certains individus à certains espaces sociaux. En théorie, l'entrée dans le pub est libre, mais l'étranger sent qu'il n'est pas le bienvenu. Pour employer les mots d'un autre personnage du roman — M<sup>me</sup> Jenkins — c'est comme si un « mur de verre trouble » séparait l'étranger de la ville (ET 65). La distribution et la circulation dans l'espace urbain sont dans une certaine mesure soumises à une logique de ségrégation.

### 7.1.3 La ville comme espace d'interculturalité et de convivialité

Néanmoins — c'est toujours M<sup>me</sup> Jenkins qui le fait remarquer — ce mur qui sépare l'étranger de la ville comporte malgré tout des « fêlures » par lesquelles ce dernier peut s'introduire. Une frontière, ce n'est jamais une barrière étanche ; sa perméabilité dépend non seulement de la condescendance des autorités ou des habitants de la nation d'accueil, elle dépend aussi notamment de la création de liens humains, d'un geste d'amitié et de solidarité, mais aussi à d'autres moments elle dépend du courage, de la persévérance, de la ruse et de la chance. C'est sur tout cela que Revel, Buck, Lucien Blaise s'appuient pour résister à l'exclusion et à la ségrégation afin de franchir les frontières sociales de Bleston.

Sur ce point, d'ailleurs, rien n'est noir sur blanc dans l'univers urbain de *L'Emploi du temps* : même les personnages qui tiennent des propos et des actes xénophobes ou racistes participent, ne serait-ce que malgré eux, à la subversion des frontières. Si M<sup>me</sup> Grosvenor et James Jenkins témoignent d'une mentalité discriminatoire, c'est surtout que, contrairement à l'étranger, qui est déjà un voyageur et donc plutôt susceptible d'ouverture culturelle, ils ne possèdent qu'une perspective restreinte, invariable ou pour ainsi dire ptoléméenne du monde. M<sup>me</sup> Grosvenor incarne le citoyen moyen qui forme sa vision du monde à partir de ce qu'il absorbe des médias et des on-dit ; James Jenkins, lui, n'est jamais sorti de sa zone de confort culturel et idéologique.

- Je n'ai jamais quitté Bleston, monsieur Revel...
- Même pour aller sur la côte, ou dans les collines, ou dans la région des lacs ?
- Je n'ai jamais vu d'autre ville, monsieur Revel, ni ce qu'on appelle un village. Mon père était allé à Londres pour ses études, parce que l'Université devant laquelle nous sommes passés l'autre jour, dans Continent Street, quand je vous ai mené chez nous, n'était encore en ce temps-là qu'une petite école d'ingénieurs, mais ma mère n'a jamais pris le train et je crois qu'elle est trop âgée maintenant pour s'y résoudre un jour. Je voudrais bien faire un grand voyage, franchir la mer, mais pour l'instant ce n'est pas bien possible, je n'ai pas assez de temps, pas assez d'argent, et cela m'ennuierait d'être tout seul. (ET 115-116)

Jenkins n'avait jamais fait la connaissance d'un étranger : « Non, monsieur Revel, il n'y a pas eu d'étrangers chez Matthews and Sons depuis la guerre, et avant, je n'y étais pas encore, vous comprenez. Vous êtes le premier que j'aie rencontré. » (ET 23) En bref, n'ayant pas fait l'expérience de l'altérité, James et M<sup>me</sup> Grosvenor incarnent la méconnaissance de l'autre, les positions idéologiques rigides ainsi que les discours identitaires ségrégationnistes.

Pourtant ces deux personnages jouent un rôle décisif dans l'intégration de Jacques Revel à Bleston. Dès le début, James Jenkins est pour Revel un ange gardien — « sa voix douce, timidement gaie, me reconfortait » (ET 22) —, en lui prêtant main forte dans de nombreuses situations, en témoignant de la bienveillance et de l'intérêt à son égard, en l'invitant à la maison.

Il se considérait comme attaché à ma personne ; je lui inspirais de la curiosité, du respect, et en même temps une certaine pitié, car il sentait que je me trouvais aux prises avec de multiples difficultés qu'il s'efforçait d'aplanir.

C'est grâce à lui que j'ai pu me débrouiller rapidement dans mon travail chez Matthews and Sons, et il est le seul de mes collègues avec qui j'aie jamais eu des relations autres que strictement professionnelles [...] (ET 26)

Quant à M<sup>me</sup> Grosvenor — « l'excellente madame Grosvenor » (ET 138) —, elle coopère malgré elle avec un réseau de solidarité envers les immigrés, grâce notamment à ses relations avec M<sup>me</sup> Wilson, « épicière fort respectée [...] qui, s'occupant à ses moments perdus de propagande missionnaire [...], se fait un devoir de se montrer serviable envers les gens de couleur et les étrangers [...] » (ET 138). C'est ainsi que M<sup>me</sup> Grosvenor permet à Revel de trouver enfin un logement convenable, donc de surmonter une étape fondamentale pour son intégration à Bleston : « enfin, après être resté plus d'un mois dans cette antichambre où j'avais l'impression qu'un huissier invisible me consignait pour le seul plaisir de m'humilier, j'étais admis dans la ville de Bleston et [...] j'allais pouvoir la voir de près. » (ET 141) Finalement le fait qu'elle possède un horizon culturel restreint, et qu'elle ait donc du mal à comprendre les pensées et attitudes de Revel, n'est pas un obstacle à leur bonne entente, au contraire, une fois sa méfiance dissipée, le sentiment de différence culturelle déclenche même chez elle une sorte de bienveillance maternelle vis-à-vis du narrateur :

Elle me considère toujours comme un être d'une espèce particulière, différent de tous ceux qu'elle a jamais rencontrés, dont il ne faut pas chercher à comprendre les habitudes, bizarrement élevé, bizarrement ignorant de choses qu'elle considère elle-même comme tellement évidentes, une sorte d'enfant maladroit qu'il est presque imprudent de laisser marcher seul dans la rue, mais en communication effective avec cette région de la réalité, pour elle quasi fabuleuse, le continent. (ET 140)

Si l'étranger n'est pas complètement intégré, il n'est pas non plus tout à fait exclu ; il est dans une situation de tension entre le dedans et le dehors de la ville, dans une zone intermédiaire de cet espace urbain traversé de lignes floues et ambivalentes. Ainsi, même les Blestoniens a priori les plus hostiles peuvent éventuellement ouvrir des portes à Revel, en l'aidant à franchir les frontières du pays d'accueil. D'autre part, sa présence constitue réciproquement pour ses hôtes une expérience de l'altérité, en suscitant un élargissement de leurs cadres culturels. L'étranger inspire la crainte tout autant que la solidarité, il éveille des sentiments d'aversion mais aussi de fascination, de séduction et d'évasion. Tout compte fait, si James Jenkins et M<sup>me</sup> Grosvenor témoignent malgré eux d'un dépassement des cliques sociaux, en désavouant dans une certaine mesure leurs propres positions idéologiques et identitaires, c'est que leur rencontre avec Revel entraîne la démythification de leurs clichés et préjugés. Finalement, Revel parvient à convertir les discours d'exclusion en gestes d'hospitalité, d'intégration et de convivialité, et donc d'échange interculturel.

Mais le dépassement des frontières culturelles et identitaires dépend surtout des efforts des étrangers eux-mêmes pour créer des liens de solidarité et de convivialité. Il est significatif qu'Horace Buck ait été le premier habitant de Bleston à ouvrir les portes de sa maison à Jacques Revel. Dès le début de leurs relations, l'Africain se montre on ne peut plus généreux à l'égard du narrateur. « Un étranger, Seigneur ! Mais qu'est-ce que vous êtes venu

faire par ici ? Bien, bien, ne partez pas ! » (ET 30) Revel s'étant égaré à la recherche d'un restaurant, Buck ne se satisfait pas de lui indiquer le chemin : « Ainsi vous avez faim, monsieur ! Vous voulez déjeuner, monsieur ! Eh bien, moi aussi ! Allons-y ! » (ET 30) Il l'invite donc à prendre l'apéritif, à déjeuner, puis à venir boire un thé à la maison. « Revenez me voir ! Revenez ! » (ET 38) À plusieurs reprises dans le roman il soutiendra Revel, en lui tenant compagnie, en lui donnant des conseils sur Bleston, en l'aidant à trouver un logement — car c'est par l'intermédiaire caché de Buck que Revel obtient la recommandation de M<sup>me</sup> Wilson auprès de M<sup>me</sup> Grosvenor pour louer sa chambre. Horace Buck incarne l'étranger qui résiste à l'hostilité du pays d'accueil grâce à sa persévérance, sa combativité, mais aussi au secours d'une communauté d'amis, de connaissances, des étrangers ressortissants d'Afrique comme lui mais aussi des locaux, un réseau basé sur l'entraide et la solidarité.

Revel aussi se distingue par ses initiatives de socialisation afin de surmonter l'état d'isolement et de solitude dans lequel l'étranger se trouve. Non seulement il cherche à se faire des amis, mais il tient aussi à faire des présentations entre eux en créant des nouveaux cercles d'amitiés. Ses relations avec Lucien Blaise illustrent bien ce trait de son comportement. C'est un désir d'entrer en contact avec un autre expatrié, et d'être à son tour bienveillant et généreux à son égard, qui pousse Revel à chercher l'amitié de Lucien.

C'est dans le restaurant de City Street [...] que j'avais adressé pour la première fois la parole [...] à Lucien Blaise, que j'avais déjà remarqué, huit jours auparavant, dans un snack-bar d'Alexandra Place, parce qu'il avait l'air d'un Français.

L'ayant reconnu dès que j'étais entré, j'étais allé m'asseoir à la même table que lui, à la table sur laquelle il avait posé un livre dont j'ai déchiffré le nom de l'auteur, un nom anglais bien connu des amateurs de roman policier, et lorsque je l'ai vu sortir de sa poche un paquet de gauloises bleues, je n'ai pu y tenir, j'ai engagé la conversation, en anglais d'abord [...] puis, naturellement, très rapidement en français [...], apprenant qu'il venait de commencer un stage de cinq mois comme serveur au Grand Hôtel, en face de Prince's Restaurant, à l'angle de la place de l'Hôtel-de-Ville que nous avons traversé ensemble pour aller boire à la Licorne, à côté du Théâtre des Nouvelles. (ET 388)

Revel deviendra un guide pour Lucien : il l'emmènera à Plaisance Gardens, lui fera découvrir l'Oriental Bamboo, lui fera voir les tapisseries de Thésée, l'introduira chez les Burton, le présentera aux sœurs Bailey, à James Jenkins, à Horace Buck. Revel fait en sorte que Lucien puisse lui aussi franchir les frontières sociales invisibles de Bleston. Il s'avère même que l'intégration de Lucien ne marche que trop bien, puisque Rose Bailey deviendra — hélas, pour Revel ! — sa fiancée. Ce qui met en évidence le fait que les histoires d'amour entre couples binationaux sont un acte de dépassement des frontières sociales et d'échange interculturel.

Enfin, le travail d'écriture de Jacques Revel n'est pas moins une tentative de dépassement des cloisons socioculturelles de Bleston. G. le Blanc note que la condition de l'étranger, c'est-à-dire sa désignation en tant qu'étranger, en tant que l'autre, au sein de l'espace national, passe entre autres par une disqualification de ses témoignages. L'étranger est ignoré,

inaudible, potentiellement invisible, il est ainsi privé de pouvoir dire le monde dans lequel il est. Une vie devient étrangère parce qu'elle est instituée dans une différence qui ne vient pas d'elle, et qui la produit comme vie précaire, moins vivable que les autres<sup>10</sup>. En ce sens, en écrivant son journal intime, Revel exécute un acte de réappropriation de sa parole pour donner son témoignage sur sa situation au monde, sur sa condition d'étranger ainsi que sur la société qui l'accueille. Il est important de distinguer ces diverses strates thématiques. Revel n'écrit pas que pour raconter ses mésaventures ; le voyage, le séjour à l'étranger, l'expérience de l'altérité provoquent une fissure entre l'individu et la société. La tentative de retrouver l'équilibre perdu l'amène non seulement à se pencher sur sa propre situation personnelle, mais aussi à comprendre la nature de Bleston, son histoire, sa culture, la mentalité de ses gens. Revel enquête, fouille, étudie la ville afin de déchiffrer son identité culturelle.

Comme résultat de ses recherches, l'espace urbain de Bleston apparaît non comme le territoire d'une prétendue identité autochtone pure et homogène, mais comme un espace de syncrétismes, de brassages, de métissages, inéluctablement interculturel.

L'interculturalité s'inscrit d'abord dans le patrimoine de la ville. La Vieille Cathédrale et le Vitrail de Caïn, par exemple, renvoient à des références culturelles multiples : ils signalent l'ancrage de l'Angleterre dans la tradition judéo-chrétienne, et par là ils insèrent Bleston dans un réseau de villes symboliques de la chrétienté, aux côtés de Babel, Sodome, Gomorrhe, Babylone, Rome, Jérusalem. D'autre part, les origines de la Cathédrale remontent à l'Antiquité païenne, car elle a été construite sur l'emplacement d'un temple de la guerre romain, peut-être même préromain. En outre, la Vieille Cathédrale constitue aussi un document sur l'histoire des réformes et des guerres de religion en Angleterre, d'ailleurs pendant une certaine époque l'Église Anglicaine est entrée en possession du bâtiment. Enfin, le Vitrail témoigne de l'histoire de l'art européenne, puisqu'il est l'œuvre d'artistes français de la Renaissance. En somme, la Vieille Cathédrale, monument phare de Bleston, renferme en elle les traces de religions, époques, peuples et cultures diverses.

Beaucoup d'autres éléments du décor urbain ne manquent pas d'exprimer la pluralité culturelle de Bleston : les Tapisseries de Thésée témoignent de l'héritage de la civilisation grecque ; le bestiaire sculpté de la Nouvelle Cathédrale renvoie sans doute à la théorie de l'évolution des espèces et à l'esprit scientifique positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle, mais certains commentateurs ont souligné sa similitude avec l'église de la *Sagrada Família* à Barcelone<sup>11</sup> ; les restaurants hindou et asiatiques, de leur côté, témoignent de rapports interculturels plus récents, liés à la colonisation et aux vagues d'immigration ; les filatures de coton, qui attirent alors un important contingent de travailleurs d'origine africaine, dont Horace Buck ; et pensons aussi au cinéma de Bleston, qui met à l'affiche une série de travelogues sur le patrimoine culturel de l'humanité : Timgad, Rome, Crète, Pétra, Israël, Palmire et Baalbeck, San Francisco, Bombay, Oxford, les lacs du Canada, les ruines d'Athènes, la Nouvelle Zélande, la Sicile.

<sup>10</sup>Guillaume Le Blanc, *Dedans, dehors : la condition d'étranger*, op. cit., p. 17-18.

<sup>11</sup>Par exemple Mireille Calle-Gruber, *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, op. cit.

Finalement, l'hétérogénéité culturelle se fait noter aussi dans la configuration démographique de la ville, qui outre les Britanniques comprend également des immigrés d'origine européenne — Revel et Lucien Blaise — africaine — Horace Buck et ses collègues ouvriers — asiatique — le garçon chinois de l'Oriental Bamboo. De plus, ces immigrés sont eux-mêmes loin de composer des communautés ethniques ou nationales homogènes, ils ne se caractérisent pas par l'uniformité des traits physiologiques, culturels, linguistiques, etc. Horace Buck, par exemple, explique à Jacques Revel qu'« il y en a des nègres à Bleston, il y en a beaucoup d'autres que moi, surtout quand on va un peu plus au nord, mais il n'y en a pas qui soient de mon pays vraiment ; ils viennent presque tous de la Sierra Leone, et ils parlent entre eux la langue de là-bas que les Anglais ne comprennent pas, mais moi non plus. » (ET 32) Pareillement, le type physique de Jacques Revel ne correspond pas à l'image que les Anglais se font des Français. En faisant sa connaissance M<sup>me</sup> Grosvenor lui fait cette remarque : « Vous êtes Français ? Je n'aurais jamais imaginé les Français comme ça ! » (ET 140) Sur cet aspect Revel est très différent de son compatriote Lucien Blaise ; celui-ci lui dit un jour à propos des sœurs Bailey : « Tu comprends : moi, pour elle, je suis tout à fait Français, c'est tout à fait comme cela qu'elles se représentent un Français, tandis que toi c'est différent. » (ET 108) Cela indique que le héros narrateur possède des traits distinctifs — mais lesquels ? Revel ne fait pas d'autodescription — par rapport à la représentation sociale d'une norme morphologique ; tout compte fait, on se demande ce que cela veut dire, être un Français, un Africain, un Anglais... D'ailleurs, les Britanniques eux-mêmes sont loin de former une communauté nationale, culturelle ou ethnique homogène, le Royaume Uni étant lui-même une nation composée à son tour d'autres nations. Finalement, il n'est pas surprenant que certains natifs du pays d'accueil ne se sentent pas tout à fait intégrés dans leur propre culture. C'est le cas de George et Harriett Burton, des Blestoniens non pas comme les autres, mais plutôt décalés, ayant le sens de l'autodérision — so *British!* — envers leur propre société, faisant preuve d'une antipathie moqueuse contre leur propre ville, témoignant au contraire d'un engouement pour la France.

Nous avons parlé de mon pays, ce samedi 22 mars, dans la maison de Green Park Terrace où j'étais entré pour la première fois, de mon pays où ils étaient allés ensemble, où ils avaient l'intention de retourner dès le mois d'août, ce qui n'a pas été possible à cause de l'« accident » qui est intervenu, à cause de moi, à cause de ton animosité, Bleston ; nous avons parlé un peu en français, ce qui était pour moi un grand soulagement parce que j'avais encore bien du mal à m'exprimer dans ta langue ; et quand ils m'ont interrogé sur toi, Bleston à qui j'étais déjà lié par de terribles liens de haine et de curiosité, me plaignant à juste titre, nous avons réussi à rire de toi, tous les trois ensemble, trouvant grand agrément, grand réconfort au jeu des injures délicates où George brillait particulièrement, faisant exploser son rire brusque, déversant sa hargne contre la Nouvelle Cathédrale [...]. (ET 359)

George Burton est en quelque sorte étranger dans son propre pays. Ce n'est pas un hasard si Burton et Buck ont des noms phonétiquement proches, et si James Jenkins les confond en rêve — « Je n'aurais jamais cru les cheveux de George Burton si clairs ;

je l'imaginai, d'après sa photographie, très brun, plus que vous ; j'en faisais presque un nègre ! » (ET 373) C'est que Burton et Buck incarnent, chacun à sa manière, l'image par excellence de l'étranger, une figure de l'altérité radicale, la dissolution des mythes mêmes des identités collectives pures. En somme, même à l'intérieur des divers groupes nationaux ou ethniques on trouve déjà de l'hétérogénéité, si bien que, sous cet angle, *L'Emploi du temps* peut se lire comme une déconstruction et reconstruction des discours axés sur les critères de pureté identitaire, le nationalisme, le racisme, l'extrémisme religieux, etc.

Ainsi Bleston est composé de surfaces qui se donnent à lire ; la fiction repasse par les discours culturels, « se nourrit des textes bibliques, de la mythologie gréco-latine, de références archéologiques, ethnographiques, sociologiques, ainsi que de représentations qui mettent en œuvre un ensemble de supports »<sup>12</sup>. La configuration même de l'espace urbain tient de cette absence de limites nettes : à l'indétermination d'une identité culturelle pure répond l'indétermination des limites géographiques de l'urbanité, puisque Bleston se trouve au centre d'une conurbation où sont abolies les limites intérieures entre les communes voisines ainsi que les limites extérieures qui marquent la séparation de la ville et de la campagne. En bref, l'expérience de l'altérité déclenchée par le voyage et l'activité d'écriture qui s'ensuit apportent peu à peu à Jacques Revel la conscience de l'hétérogénéité culturelle enfouie sous l'apparente homogénéité de la ville. Bleston est une mosaïque de cultures ; face aux aventures de Revel, on se demande d'ailleurs s'il est possible qu'une culture puisse être autre chose que cela, une mosaïque, un intertexte, une polyphonie interculturelle. M. Calle-Gruber observe à juste titre que l'espace géographique butorien se convertit volontiers en espace de traitement culturel, espace de structuration du social, espace révélateur de la fabrication de l'humain<sup>13</sup>.

#### 7.1.4 Passer les frontières

Dans un livre d'entretiens intitulé *Frontières* Butor affirme ceci : « C'est vrai que j'aime passer les frontières ; que les frontières m'agacent et qu'il me faut les franchir ! A chaque fois, c'est comme enfreindre un interdit. »<sup>14</sup> Comme Léon Delmont, dans *La Modification*, arrivé à la frontière italienne : « Tous vos gestes dénotent une grande nervosité. » (M 158) Et pour cause ! comme le montrera la suite des contrôles douaniers.

Quand le douanier français distrait s'est éloigné, Agnès et Pierre échangent un regard de soulagement. Dans son uniforme gris-vert, avec ses bottes tachées de boue froide, l'Italien oblige les deux ouvriers à ouvrir leurs sacs qu'ils ont laissés aux places où ils étaient assis tout à l'heure, et vous assistez au déballage des chemises, des chaussettes et des petits cadeaux, tandis que le signor Lorenzo considère la scène d'un air dégoûté [...]. (M 158-159)

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 11-12.

<sup>14</sup>Michel Butor, *Frontières : entretiens avec Christian Jacomino*, Saint-Maximin : Le Temps parallèle, 1985, p. 70, cité par André-Alain Morello, « Butor, œuvre des frontières et écriture-monde », in : *Universo Butor*, sous la dir. de Roger-Michel Allemand et Márcia Arbex, *op. cit.*, p. 384-385.

Que les seuls passagers contrôlés soient des ouvriers, voilà qui n'est certainement pas anodin. Le dégoût, l'agacement de Butor devant les frontières, c'est bien une indignation contre tout affront à la liberté, l'égalité et la dignité humaines ; son obstination à franchir les frontières, ce ne peut être qu'un profond respect de l'autre et de ses différences, un désir d'intégration, d'échange et de partage interculturel. C'est, dans *Passage de Milan*, cette volonté de traverser les murs d'une pièce à l'autre, d'un étage à l'autre, d'une famille à l'autre, afin de faire voir que sous l'apparente homogénéité bourgeoise d'un immeuble haussmannien coexistent en fait des personnages de classes sociales diverses, de nationalités diverses, de religions diverses, d'orientations sexuelles diverses, d'âges divers, et que ces gens peuvent très bien dialoguer ; ils peuvent même se rassembler dans une fête. Dans un tel univers, il n'y a aucun sens à insister sur les cloisons sociales, culturelles et identitaires, tout comme il n'y a plus aucun sens à distinguer, comme on le faisait autrefois, entre l'escalier principal et l'escalier de service :

— Mais voyons, entrez, c'est trop bête ; vous n'allez pas redescendre jusqu'en bas pour remonter chez vous ensuite ; vous passerez par la cuisine, c'est bien simple. Allons, allons, Louis, vous pouvez bien passer par la cuisine, elle est très propre, vous savez. Je ne vous pensais pas si délicat. Ne prenez pas vos airs d'enfant timide et scrupuleux. (PM 195-196)

Les frontières sont un défi, non pour nous intimider, mais bien pour nous inciter à les passer. Davantage : comme nous montre *Degrés*, si nous souhaitons comprendre le monde dans lequel nous vivons, *il faut* que nous dépassions les clivages imposés par nos cadres sociaux restreints. Le projet de Pierre Vernier révèle qu'il est impossible de rendre compte d'une heure de classe dans un lycée parisien sans faire appel à une architecture d'événements, de discours, de rapports humains de plus en plus vaste dans le temps et dans l'espace. Une telle entreprise exige un élargissement des cadres de référence, c'est-à-dire, un agrandissement des frontières — de l'école au quartier, à la ville, au pays, au monde. Dans *Degrés*, les liens de parenté entre les personnages dépassent les conventions réductrices d'un noyau familial ou de la transmission d'un nom de famille, si bien qu'à la limite, à l'échelle de l'humanité, il n'y a pas deux individus qui ne possèdent un certain degré de parenté, aussi infime soit-il. Il y a un éloge de la fraternité dans *Degrés*, mais aussi une mise en garde — encore ! — contre le fratricide. Si l'humanité est une immense famille, on ne peut comprendre une société en la considérant isolément, en dehors des liens qu'elle a entretenus, qu'elle entretient toujours, avec d'autres sociétés, en mettant en lumière leurs échanges mutuels, les chaînes généalogiques qui les unissent, mais on ne peut non plus négliger les sentiments qui les séparent et les opposent les uns aux autres, leurs rapports de distinction, de violence et d'exploitation. Tout cela sera illustré dans *Degrés* par le thème de la découverte et de la conquête de l'Amérique : le Vieux Monde ne peut se définir en dehors de son rapport au Nouveau Monde, comme autrefois l'Occident par rapport à l'Orient, comme de nos jours le premier monde par rapport au tiers-monde.

A mon retour au lycée, dans cette salle obscure qui donne sur une ruelle privée si étroite qu'il faut presque toujours allumer, j'ai raconté à mes quatrièmes la

conquête de l'Amérique, les ruses de Cortès contre Montézuma, la trahison de Pizarre à Cuzco, l'organisation du travail forcé dans les mines, le début de la traite des noirs, l'afflux de l'or en Espagne, le développement des banques dans toute l'Europe. (D 16)

Ainsi, dans les romans de Butor les frontières imposées aux hommes sont d'autant plus absurdes que les sociétés sont inextricablement interconnectées et interdépendantes, quel que soit le point de vue considéré, ethnique, culturel, économique, etc. Cette remarque nous permet de revenir à *L'Emploi du temps* : toute société est déjà une mosaïque.

[...] Bombay, ces deux syllabes imprimées en grosses lettres noires sur des centaines de caisses pleines de thé que l'on débarque chaque jour dans ton port au nord-ouest, Bleston, car les fragments de feuilles au fond de cette tasse blanche que vient de me montrer madame Grosvenor, ne sont pas plus le produit de ce sol, du paysage antérieur à ces maisons qui m'entourent, de cette vallée de la Slee dont les dioramas de l'Université feuillettent les terrains, que les chapiteaux ioniques, aujourd'hui recouverts par la suie, sur la façade derrière laquelle s'illustre l'histoire de Thésée, formes venues d'Athènes à travers Rome, puis la France, se déformant, changeant d'odeur à chaque escale, venues sans doute de plus loin qu'Athènes [...]. (ET 352)

Les sujets politiques et sociologiques sont bien présents dans l'œuvre romanesque de Butor, seulement il y a un déplacement dans le choix des motifs et de leur traitement. Les clivages socioéconomiques, les antagonismes de classes, les oppositions idéologiques, la lutte révolutionnaire, thèmes courants de la littérature d'engagement et qui reposent sur la mise en scène d'identités socioéconomiques homogènes représentant des intérêts politiques cohérents, tout cela s'évide au profit d'une thématique diffuse de l'interculturalité ainsi que de l'avènement d'un nouvel ordre socioéconomique à l'échelle internationale. Le traitement butorien du politique et du social se caractérise par une résorption des appartenances de classe affichées à l'intérieur d'un corps national et la recrudescence des questions touchant aux sentiments identitaires culturels et aux nouvelles hiérarchisations socioéconomiques dans un contexte mondialisé, où l'on peut remarquer une valorisation du déracinement et du multiculturalisme, de l'individualisme et de l'apaisement des affrontements socioéconomiques. On notera dès lors le dialogue qui s'engage avec les discours de réconciliation qui circulent dans la France et dans l'Europe des années 1950, dans un moment de tension entre les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale et l'avènement de la modernisation économique. Le désinvestissement des représentations identitaires n'est pas sans faire réaction à la tragédie des exacerbations nationalistes de l'époque des totalitarismes. D'autre part, l'évidement ou le renouvellement des clivages socioéconomiques entraîne une démobilisation qui épouse une vue technocratique qui prétend raccommo-der les problèmes sociaux en les envisageant comme une affaire technique qui exige des solutions rationalisées, et non comme étant l'effet de conflits politiques historiquement situés. D'autre part, Butor met en scène, notamment dans *L'Emploi du temps* et *La Modification*, une Europe qui à peine sortie de la guerre s'achemine déjà vers une amorce de mondialisation, processus qui se confirmerait tout au long de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En tout cas, en démystifiant l'homogénéité des identités collectives et l'arbitraire des frontières qu'elles imposent, Butor se bat contre tout ce qui divise l'humanité. La déconstruction et reconstruction des catégories identitaires collectives est étayée sur la conscience qu'un groupe, une société, une culture, ce sont des systèmes sémantiques qui se redéfinissent sans cesse. Si l'œuvre de Butor cherche à se situer sur les frontières c'est donc afin de favoriser le passage. Comme l'affirme M. Calle-Gruber, « Butor n'abolit pas les frontières [...] : il marque la frontière pour mieux la passer. Outre passer. Pratiquer la frontière. Où la littérature se conçoit machine à inventer des passes... »<sup>15</sup>

## 7.2 Les clichés identitaires chez Robbe-Grillet

### 7.2.1 Repères sociologiques et dérision du politique dans *Les Gommès*

Certains des romans de Robbe-Grillet font une place assez importante à la socialité, avec l'évocation de catégories collectives porteuses de valeurs idéologiques et situées dans un contexte d'oppositions politiques et économiques. C'est le cas des *Gommès*. Robbe-Grillet souhaite éviter le piège d'une littérature engagée qui montrerait une réalité de convention, mais il dresse quand même un constat sociologique en choisissant le décor où évoluent ses personnages, qui dans *Les Gommès* restent des individus socialement situés et socialement en action<sup>16</sup>. En effet, le regard que le narrateur du roman porte sur le monde ne se limite pas à constater la seule présence matérielle des objets, c'est aussi un regard sociologique qui commente ce qu'il voit<sup>17</sup>, notamment la distribution sociale de l'espace urbain. Au-delà de la surface des choses, Robbe-Grillet s'intéresse donc ici également à la condition politique de l'homme. On notera toutefois que ces représentations du social, du culturel, de l'idéologique oscillent entre la détermination et l'indétermination, et que le traitement des signes d'appartenance collective est imprégné d'un humour ambigu, tantôt de dérision tantôt d'adhésion à des clichés. Loin de manifester un sentiment d'indifférence et de dépolitisation, un tel tableau trahit en fait un certain parti pris critique vis-à-vis du politique.

La ville des *Gommès* se caractérise, au-delà de son décor inspiré de la Flandre ou des Pays-Bas, par une cartographie socioéconomique qui fait de l'espace urbain une transposition spatiale de la hiérarchisation des groupes sociaux. Dans une perspective qui après tout n'est pas en rupture avec les codes du réalisme mimétique traditionnel, le découpage des quartiers de la ville se fait selon la classe économique et professionnelle de ses habitants.

<sup>15</sup>Mireille Calle-Gruber, « Passages de lignes ou Les improvisations critiques de Michel Butor », in : *La Création selon Michel Butor : réseaux, frontières, écart*, sous la dir. de Mireille Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1991, p. 113-114, cité par *ibid.*, p. 384.

<sup>16</sup>Voir Matthieu Rémy, « *Les Gommès* : une certaine tendance sociologique du roman », in : *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, hors-série n° 6, Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès* et *La Jalousie* (sept. 2010), sous la dir. d'Yves Baudelle, p. 111-122, article dont nous nous inspireront en partie pour les analyses qui suivent.

<sup>17</sup>*Ibid.*

Dans l'axe de la rue des Arpenteurs s'étend le quartier populaire : « une longue rue droite, bordée de maisons déjà anciennes, de deux ou trois étages, dont les façades insuffisamment entretenues laissent deviner la modeste condition des locataires qu'elles abritent : ouvriers, petits employés, ou simples marins pêcheurs » (G 18). Le commerce de la région reflète encore le faible niveau de vie de ses habitants : « les boutiques n'y sont pas très reluisantes et les cafés eux-mêmes sont peu nombreux » (G 18). Le prolongement de cette voie nous amène à des faubourgs de plus en plus éloignés et de plus en plus appauvris : « Vers l'est, la rue des Arpenteurs s'allonge, interminable et de moins en moins avenante, jusqu'à des quartiers tout à fait excentriques, franchement misérables : quadrillage de chemins boueux entre les baraques, tôle rouillée, vieilles planches et papier goudronné. » (G 18) Vers l'autre sens, par contre, au fur et à mesure qu'on s'approche du centre-ville, le niveau des demeures s'élève progressivement. « Le Café des Alliés (débit de boissons et chambres meublées) est situé tout au début de la rue, au numéro 10, à quelques maisons seulement du Boulevard Circulaire et de la ville proprement dite, si bien que dans ses parages le caractère prolétarien des édifices se trouve plus ou moins hybridé de bourgeoisie. » (G 18) Puis, on arrive enfin à la cité, entourée par le boulevard Circulaire et son canal, espèce de frontière symbolique qui la sépare du reste de l'agglomération ; il délimite une zone privilégiée réservée à une population plus aisée ainsi qu'aux bâtiments de l'administration : « les rues un peu étriquées entre de hautes maisons de brique, les édifices publics sans décorations inutiles, les églises figées, les vitrines sans fantaisie. L'ensemble est solide, cossu parfois, mais austère [...] » (G 18-19). Le plan urbanistique et le style architectural des bâtiments témoignent d'une austérité ascétique bourgeoise plutôt que d'une volonté de jouissance aristocratique, les immeubles abritent indistinctement des bureaux et des résidences, les façades sont sobres et quelque peu standardisées, la vie est uniformisée à des fins strictement économiques :

Façades sévères, assemblage soigneux de petites briques rouge sombre, solides, monotones, patientes : un sou de bénéfice réalisé par la « Compagnie des Bois Résineux », un sou gagné par « Louis Schwob, Exportateur de Bois », par « Mark et Lengler » ou par la société anonyme « Borex ». [...] Toutes les maisons sont construites sur le même modèle : cinq marches conduisent à une porte vernie, en renforcement, encadrée de plaques noires portant en lettres d'or la raison sociale de la firme ; deux fenêtres à gauche, une à droite, et au-dessus quatre étages de fenêtres semblables. Peut-être y a-t-il des appartements au milieu des bureaux ? Ils ne s'en distinguent en tout cas par aucun signe extérieur. (G 47-48)

On peut dire que la disposition et l'occupation de la ville obéissent donc à la logique d'un mode de production et gestion politicoéconomique capitaliste ainsi que celle d'un marché immobilier. C'est-à-dire que l'espace urbain s'organise fondamentalement autour d'un centre administratif commercial, composant des quartiers bien aménagés et bien équipés en infrastructures urbaines — voirie, transport, services, commerce — où sont censés vivre les classes supérieures ; tout autour, dans les périphéries, se déploient les zones industrielles et portuaires, et donc aussi les quartiers populaires, où se concentrent les ouvriers et petits employés, classes plus modestes désignées explicitement comme « locataires » — et

non propriétaires — de leur maison ; au-delà, les populations plus démunies se trouvent reléguées à des faubourgs de plus en plus lointaines et précaires. On retrouve dans cette représentation négative des banlieues le thème de la marginalité du peuple, à la fois sociale et géographique.

Car dans le monde urbain compartimenté des *Gommes* circulent des catégories socioprofessionnelles diverses, des catégories de classe et d'appartenance sociale, qui manifestent des signes d'identité collective marquées au niveau des apparences, des comportements ainsi que des mentalités. Ici on note l'émergence, avec un brin d'ironie et de sarcasme, de quelques clichés typiques d'une littérature réaliste.

Ainsi de la représentation du peuple — notamment la classe ouvrière et les petits employés urbains. La vie des ouvriers se répartit entre une journée chargée de travail et l'alcool. À sept heures du matin, avant que tous les autres habitants ne soient réveillés, les ouvriers sont déjà passés, montés sur une bicyclette, en costume de travail, pressés en route vers le port. Le seul loisir du peuple évoqué dans le texte, c'est boire : ayant fait noter la faible quantité de bars et cafés dans les quartiers résidentiels populaires, le narrateur s'apprête pourtant à expliquer sur un mode ironique, que ce n'est pas « que ces gens-là soient particulièrement sobres mais plutôt [...] qu'ils préfèrent aller boire ailleurs » (G 18). Robbe-Grillet ne sort pas ici du cliché de l'alcoolisme des classes populaires, courant dans la représentation du peuple depuis Zola et jusqu'à Céline<sup>18</sup>. Cette évocation témoigne de la persistance des préjugés qui depuis le XIX<sup>e</sup> siècle associent l'image des classes populaires à une dégénérescence morale ainsi qu'au risque de délinquance — perception assimilée depuis les années 1930 plutôt aux discours à sensibilité fasciste. L'ouvrier chez Robbe-Grillet est, à l'exemple de celui du roman réaliste, naturaliste ou de la littérature de gauche à thématique prolétarienne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, construit à partir de représentations stéréotypées ; il mobilise plutôt un discours sur les classes populaires que la mise en scène de ces classes elles-mêmes<sup>19</sup>.

Dans *Les Gommes* les travailleurs exécutant des tâches manuelles sont définis par leur automatisme, c'est-à-dire par le fait que leurs gestes sont soumis au rythme d'une machine ou d'un mode de production rationalisé. Mais ici — comme du reste dans de nombreux romans réalistes qui prétendent montrer la vie des classes ouvrières<sup>20</sup> — il n'y a pas un mot sur les conditions de travail à l'intérieur de l'usine<sup>21</sup> ; en revanche, *Les Gommes* mettent en

<sup>18</sup>Voir Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit. Que l'on pense à *L'Assommoir* de Zola, ainsi qu'à *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de Céline. Ajoutons que Céline évoque le thème de l'alcoolisme des classes populaires non seulement dans ses romans, mais également dans ses pamphlets anticomunistes et antisémites, *Mea culpa*, *L'École des cadavres*, *Bagatelles pour un massacre* et *Les Beaux Draps*. Le souvenir de Céline nous semble ici d'autant plus opportun que l'on sait que Robbe-Grillet a grandi au sein d'une famille de droite maurrassienne. Voir Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit.

<sup>19</sup>Voir Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit.

<sup>20</sup>L'épisode des usines Ford du *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline fut la première représentation dans le roman français des méthodes tayloriste et fordiste d'organisation du travail à la chaîne. Voir *ibid.*

<sup>21</sup>Encore moins sous l'impact des méthodes de production tayloriste ou fordiste. Il ne s'agit pourtant pas d'une réalité méconnue de Robbe-Grillet, qui pendant la Seconde Guerre a travaillé un an en tant qu'ouvrier tourneur à la fabrication de chars Panzer dans le cadre du STO à Nuremberg. Voir Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit.

scène l'évolution du travail et des techniques entraînée par la rationalisation du secteur de services, à l'œuvre dans les activités les plus banales du quotidien des villes. Les travailleurs manuels s'effacent sous l'empire de la machine : l'employé qui opère le pont bascule, les conducteurs de tramway, les commandants des péniches sont tous des personnages déposés de présence effective. L'image type des « temps modernes » robbe-grillétien n'est plus celle de l'ouvrier détraqué à la chaîne de production, mais celle des employés dépourvus de visage au restaurant automatique où Wallas prend son déjeuner :

Wallas fait le tour des appareils. Chacun d'eux renferme — placées sur une série de plateaux de verre, équidistants et superposés — une série d'assiettes en faïence où se reproduit exactement, à une feuille de salade près, la même préparation culinaire. Quand une colonne se dégarnit, des mains sans visage complètent les vides, par derrière. (G 160)

Les travailleurs manuels des *Gommes* ne sont que ça, « des mains sans visage ». La représentation de ce type de tâches, et donc des classes laborieuses qui les exécutent, est associée à la déshumanisation du travail et donc à l'invisibilité sociale. Le travailleur s'efface derrière la machine, il n'exerce plus de métier, il n'apprend plus de technique, il n'est plus un artisan maître de ses outils, il n'est que le simple opérateur d'un appareil aux mouvements préétablis, il se convertit dès lors lui-même en machine. Cela semble corroborer la lecture de L. Goldmann qui voit dans les romans de Robbe-Grillet l'expression de la réification à l'œuvre dans la société capitaliste moderne. Seulement ce phénomène n'apparaît pas que dans l'obsession pour la description des objets, il apparaît aussi plus prosaïquement dans l'image du travail des classes populaires, selon une thématization et un mode de représentation qui n'est pas à proprement parler nouveau ni originel. On note encore ici que Robbe-Grillet ne met pas en scène uniquement des objets prétendument objectifs, indifférents à l'homme, mais aussi des objets insérés dans des rapports de production humains ; l'autonomie de l'objet ne réside pas que dans la description de sa seule matérialité immanente, mais aussi dans le fait que ce n'est pas l'outil qui est au service du travailleur, c'est le travailleur qui est au service de l'outil. Nous reviendrons sur ce point.

La représentation des classes populaires ne peut qu'aller de pair avec celle de la bourgeoisie, et il faut dire que dans *Les Gommes* le portrait du bourgeois n'est pas plus positif que celui du prolétaire. Robbe-Grillet réactive cette fois-ci le cliché du bourgeois avare qui envisage la thésaurisation de capital comme une fin en elle-même. Le narrateur n'hésite pas à ironiser sur la parcimonie des grands marchands de la ville, tout en accusant par là le côté absurde d'une logique économique basée sur l'accumulation et la croissance.

Les employés mal réveillés qui vont envahir la rue dans une heure auront, malgré l'habitude, beaucoup de peine à reconnaître leur porte ; ou bien entreront-ils par la première venue, pour exporter au hasard les bois de Louis Schwob ou de Mark et Lengler ? Le principal n'est-il pas qu'ils fassent leur ouvrage avec conscience, pour que les petites briques continuent de s'entasser comme les chiffres dans les gros livres, préparant à l'édifice encore un étage de petits sous : quelques centaines de tonnes en plus d'additions et de lettres exactes ; « Messieurs, en

réponse à votre honorée du... » payé comptant, un sapin contre cinq briques.  
(G 48)

Le portrait de Daniel Dupont, caricature de l'intellectuel bourgeois, contribue aussi à montrer les classes possédantes sous un jour défavorable. Le ton légèrement moqueur sur lequel ce personnage nous est présenté apparaît dans la liste des ouvrages de sa bibliothèque : « “Travail et Organisation”, “Phénoménologie de la Crise (1929)”, “Contribution à l'Étude des Cycles Économiques”, et le reste à l'avenant. Pas drôle. » (G 26) Ou encore plus loin dans la notice nécrologique sortie dans la presse, parodiant les titres et distinctions honorifiques : « Daniel Dupont, croix de guerre, chevalier du Mérite, était âgé de cinquante-deux ans. Ancien professeur à l'École de Droit, il était en outre l'auteur de nombreux ouvrages d'économie politique, riches en vues originales, notamment sur le problème de l'organisation de la production. » (G 30) Interrogée, l'ex-femme de Dupont parle d'un homme solitaire, enfermé dans sa tour d'ivoire, déconnecté de la société et des conflits politicoéconomiques qu'il prétend pourtant expliquer.

Ses livres... son travail... il ne vivait que pour ça ! Vous connaissez la maison, sombre et silencieuse, calfeutrée de tapis, pleine d'ornements démodés auxquels on n'avait pas le droit de toucher. Dès l'entrée on ressentait une gêne, une impression d'étouffement qui vous enlevait toute envie de plaisanter, de rire, de chanter... J'avais vingt ans... Daniel, lui, y paraissait à l'aise et ne comprenait pas qu'il en soit autrement pour les autres. D'ailleurs il ne quittait guère son cabinet de travail, où personne n'avait le droit de le déranger. Même tout au début de notre mariage, il n'en sortait que pour aller faire ses cours, trois fois par semaine ; aussitôt rentré il remontait s'y enfermer ; et il y passait souvent une partie de la nuit. Je ne le voyais qu'aux heures des repas, quand il descendait à la salle à manger, très ponctuellement, à midi et sept heures du soir. (G 183)

Le fait que Dupont ait été ciblé par l'organisation terroriste met en évidence les liens que ce savant entretient avec le pouvoir. Homme d'influence au sein d'un groupe d'éminences grises commandé par Roy-Dauzet, Dupont est un de « ces hommes dont le rôle politique, quoique non officiel, est sans doute très important » (G 62). En effet, il jouit d'un prestige suffisamment grand pour justifier l'intervention d'un agent de la police secrète et pour bénéficier d'un plan de protection lui permettant de quitter la ville discrètement.

Est-ce là une satire dirigée à l'intellectuel bourgeois de gauche incarné par Sartre ? Il est curieux de noter qu'un tel portrait, somme toute peu favorable à l'égard de l'intellectuel, mobilise un argumentaire typique des anarchistes de droite. En effet, comme l'affirme F. Richard, ceux-ci « stigmatisent l'enfermement de certains penseurs dans le monde des idées, dénoncent un entêtement spécifique doublé d'impuissance, critiquent un agenouillement (jugé évident) devant l'esprit du temps et soulignent surtout un divorce entre la pensée et la réalité [...] »<sup>22</sup>.

Dans l'entre-deux-guerres par exemple cette perception revenait souvent — pour l'évoquer une fois de plus — sous la plume de Céline. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu

<sup>22</sup>François Richard, *Les Anarchistes de droite*, Paris : PUF, 1997, p. 31.

constate à propos de Princhard : « Il avait le vice des intellectuels : il était futile »<sup>23</sup>. Céline lui-même revendiquait dans le champ littéraire une posture de romancier marginal opposée à celle de l'écrivain bourgeois ou aristocratique enfermé dans son cabinet de travail et isolé du monde, perdu dans des « enculages infinis de mouches »<sup>24</sup>. Céline se considérait non comme un homme de lettres, mais un homme du peuple et médecin des pauvres, autant dire, il voulait passer pour un légitime connaisseur de la condition des couches démunies, de leur réalité concrète, tout en revendiquant la sensibilité esthétique prétendument spontanée et authentique des gens simples. Selon Céline l'intellectuel est essentiellement un imposteur, et il l'assimile volontiers à ses délires sur l'existence d'une conspiration juive mondiale.

Dans les années 1950, cet argumentaire alimente surtout le discours poujadiste, comme l'a bien repéré Barthes dans *Mythologies*. Ainsi, l'intellectuel selon Poujade est tout d'abord un homme déconnecté de la réalité :

Un restaurateur, qui reçoit régulièrement des intellectuels, les appelle des « hélicoptères », imagé dépréciative qui retire au survol la puissance virile de l'avion : l'intellectuel se détache du réel, mais reste en l'air, sur place, à tourner en rond : son ascension est pusillanime, également éloignée du grand ciel religieux et de la terre solide du sens commun. Ce qui lui manque, ce sont des « racines » au cœur de la nation. Les intellectuels ne sont ni des idéalistes, ni des réalistes, ce sont des êtres embrumés, « abrutis ».<sup>25</sup>

Barthes met le doigt sur « le fondement inévitable de tout anti-intellectualisme : la suspicion du langage »<sup>26</sup>. L'intellectuel est un « paresseux », qu'il faudrait « mettre une bonne fois *au boulot* »<sup>27</sup>, et puis, par conséquent, un « profiteur », complice dissimulé du pouvoir, car comme le montre Barthes, l'imaginaire poujadiste retrouve un peu tout sous l'étiquette « intellectuel » : le professeur, le technicien, le contrôleur fiscal, les esthètes, le parisien, bien sûr le Juif — Pierre Mendès France —, en bref n'importe quel groupe pouvant être désigné arbitrairement comme lié aux ficelles du système.

Pour en revenir aux *Gommes* et au portrait d'intellectuel de Daniel Dupont : bien entendu les mots prononcés par le narrateur et les personnages du roman n'engagent pas forcément l'opinion du romancier. Notons d'ailleurs que le texte du roman est à tel point jonché d'humour qu'on ne peut dire avec certitude si le portrait de Dupont se limite ici à ridiculiser la figure de l'intellectuel — donc à reproduire le cliché anti-intellectuel dans l'absence de tout recul critique, comme si c'était une évidence allant de soi ou même comme si le narrateur y adhérait — ou bien si c'est une dérision généralisée qui englobe aussi la parodie des clichés du discours anti-intellectuel — entraînant donc leur contestation ironique<sup>28</sup>. En tout cas, que Robbe-Grillet ait fait appel à un tel intertexte dans son premier

<sup>23</sup>Louis-Ferdinand Céline, *Romans I. Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1981, p. 71.

<sup>24</sup>Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris : Denoël, 1937, p. 69.

<sup>25</sup>Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.*, p. 170-171.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 170.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 172.

<sup>28</sup>Nous parlons ici de tendance ou de degrés d'intensité.

ouvrage, voilà ce qui n'est sans doute pas anodin, étant donné non seulement le cadre idéologique de ses origines familiales, mais aussi sa situation marginale dans le champ littéraire. Ingénieur agronome ayant travaillé dans la recherche appliquée entre autres pour le compte de l'INSEE ou de l'Institut des Fruits et Agrumes Coloniaux — autant dire, un esprit de formation scientifique, mais ayant exercé son métier dans un domaine somme toute pratique —, Robbe-Grillet se distingue du modèle habituel de l'homme de lettres, tout en contestant par là même l'opinion courante qui veut que l'intellectuel soit un philosophe ou un littéraire, consacré à une pensée purement abstraite, et investi de légitimité pour émettre son avis sur la condition de l'homme et de la société.

En sortant de l'Agro je suis entré à l'Institut National de la Statistique [...]. Les travaux qui j'y ai accomplis pendant trois ans étaient des travaux purement intellectuels, des spéculations mathématiques [...]. Mais personne, à ce moment-là, ne m'a considéré comme un intellectuel ; c'est-à-dire qu'on ne m'a pas demandé mon avis sur tout comme on le demande aux *intellectuels*. Au contraire, dès que je me suis mis à écrire des romans, on m'a interrogé : vous qui êtes un intellectuel, expliquez-nous ceci, expliquez-nous cela. Il y a là quelque chose de tout à fait choquant. Pourquoi l'intellectuel est-il seulement le professeur, l'écrivain ? Tous les gens qui travaillent avec leur cerveau sont des intellectuels, et pas seulement cet intellectuel entre guillemets. L'intellectuel est dans cette situation bizarre d'être à la fois promu comme valeur nationale qui doit donner la vérité, être un maître à penser, et en même temps méprisé comme une espèce d'individu inadapté au réel, coupé de la société, se livrant à des travaux incompréhensibles. Je me considère comme intellectuel, puisque je travaille avec ma tête, mais je ne suis pas pour autant coupé du monde réel, parce qu'à chaque instant je suis en prise directe avec ce monde.<sup>29</sup>

Encore une catégorie socioprofessionnelle ridiculisée par le narrateur des *Gommes* est celle d'une petite bourgeoisie formée d'employés de bureau, perçus comme mesquins et maniaques, partisans de l'ordre et de la sécurité.

Le déroulement rassurant s'est rétabli. A présent les employés de bureau sortent de chez eux, tenant à la main la serviette en simili-cuir contenant les trois sandwiches traditionnels, pour le casse-croûte de midi. Ils lèvent les yeux vers le ciel quand ils passent le seuil de leur porte et s'en vont, en serrant autour de leur cou des cache-nez de tricot brun. (G 56)

Ces représentations qui ne font pas preuve d'empathie pour le prolétariat, la bourgeoisie et la petite bourgeoisie administrative contrastent avec celles des petits commerçants traditionnels, milieu où le narrateur semble se trouver à l'aise. Les boutiques du commerce de proximité du quartier « sont petites, mais nettes, bien lavées, souvent repeintes » (G 50), aux couleurs détachées, « une boulangerie ocre, une crèmerie bleue, une poissonnerie blanche » (G 50). Lorsqu'on s'accorde quelque discret agrément esthétique, celui-ci est noté de manière positive par le narrateur : « une jolie dentelle étoilée de la largeur d'une

<sup>29</sup>Propos recueillis dans Daniel Leclerc « “Je refuse d'être maître à penser” ; un entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2526, 01 avril 1976, p. 17, cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats, op. cit.*, p. 185.

assiette, comme en font les enfants dans des papiers pliés. » (G 50) On sait à quel point Robbe-Grillet valorise, dans cette première phase de son œuvre, les formes « nettes » et « lavées », c'est-à-dire le seul aspect matériel des objets décrits, dégagés des couches de signification abusivement ajoutées par l'esprit humain. Ces boutiques — « presque toutes sont des magasins d'alimentation » (G 50) — renvoient à une présence concrète et tangible ; pas de futilité, pas de mystification, seulement la réalité pure et dure.

Contrairement aux autres classes socioprofessionnelles, la catégorie des petits commerçants ne forme pas une collectivité tout à fait vague et anonyme ; ils sont représentés par des personnages singuliers et concrets dans le roman, comme le patron du Café des Alliés, ou Evelyne, ex-femme de Dupont, papetière au boulevard Victor-Hugo.

Le patron témoigne d'un certain manque de finesse, effet de son côté pieds sur terre. Il est pratique, logique, efficace, il incarne le commerçant ayant une prise sur la réalité concrète, sur les faits tels qu'ils sont. Il est précis, il ne se trompe pas, il a toujours raison. Il est au courant de la tentative de meurtre chez Dupont et il sait que celui-ci n'est pas mort : « [...] personne n'a été assassiné. [...] On a téléphoné d'ici. La vieille bonne. Leur ligne était dérangée. Blessure légère au bras. » (G 16) Ce don de l'omniscience ne lui vaut pas forcément l'estime de ses clients — « Pauvre crétin qui sait toujours tout. » (G 17) En effet, l'excès d'ordre et de logique du patron aboutissent parfois à un comportement machinal, comme s'il devenait un automate : « un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. » (G 11) Mais ce personnage possède aussi un côté sensible, une tendance à s'absenter dans ses rêveries, à se perdre dans ses fantasmes. « Le Patron, nébuleuse triste, noyé dans son halo. » (G 12) Malgré les apparences, le patron a du cœur.

Evelyne, elle, fait preuve de sympathie et de prévenance. C'est que le petit commerçant travaille seul, ce qui veut dire qu'il est un entrepreneur indépendant, mais aussi qu'il est en contact direct avec le client, à même de lui accorder une attention personnalisée. Il fait de son mieux pour que le client trouvent son bonheur : « “Monsieur désire ?” — Je voudrais une gomme, dit Wallas. — Oui. Quel genre de gomme ? » (G 132) En fait, Evelyne devient elle-même objet de désir : « Wallas revoit le visage gai, un peu provocant, de la commerçante ; trente à trente-cinq ans tout au plus, maturité avenante aux formes arrondies ; teint chaud, yeux brillants, cheveux noirs [...] » (G 178). En somme, la représentation des petits commerçants dans *Les Gommages* semble relativement moins appuyée sur des clichés et généralisations ; elle se fait plutôt à travers la mise en scène de personnages singuliers, au visage humanisé, des personnages plus ou moins comme les autres ; ils composent en fin de compte un milieu social pour ainsi dire neutre où Wallas se sent à l'aise.

M. Rémy voit dans cette représentation bienveillante des petits commerçants encore un signe de consonance intertextuelle avec la sensibilité idéologique qui donne naissance au poujadisme. Cet intertexte est sollicité notamment par l'image de la papeterie. Pierre Poujade était un papetier qui a pris la tête d'un comité de résistance au fisc et a démarré un mouvement politique de défense des petits commerçants et des artisans de la France

profonde contre la modernisation économique, les grands magasins et l'État<sup>30</sup>. Il fonde l'UCDA — Union de défense des commerçants et artisans — en 1953, soit la année de parution des *Gommes*.

Nous comptons revenir sur d'autres aspects de ces échos intertextuels dans le prochain chapitre, notamment à propos de la mise en scène de la modernisation économique. Néanmoins signalons encore que cette tendance à dévaloriser la représentation des identités collectives va de pair avec un certain discrédit du politique. Autrement dit, *Les Gommes* décrivent un monde social où le politique semble perdre son sens : l'existence des personnages en tant que catégories collectives est disqualifiée, les tensions de classes semblent apaisées, en tout cas les signes de conflit sont absents du roman, et pourtant dans un tel contexte une organisation terroriste met en œuvre une campagne d'intimidation contre un groupe de personnalités influentes auprès de l'État. Autant dire, un scénario politique parodique qui, au premier abord, n'a ni queue ni tête, mais dont on peut en fin de compte repérer la logique, en l'occurrence celle du désenchantement : l'action politique est refusée à toute mobilisation collective populaire pour devenir la seule affaire de complots, de groupuscules opérant dans l'ombre au nom d'intérêts restreints et purement privés. Le politique passe soit par la représentation caricaturale d'un groupe terroriste anarchiste dont le projet consiste tout simplement à semer la panique, soit par celle d'autorités incompetentes et hypocrites dans un état dirigé en sous-main par des éminences grises<sup>31</sup>. Il s'agit bien dans tout les cas d'un contexte de désaffection des citoyens pour l'action politique, perçue comme une pratique inefficace.

*Les Gommes* insistent donc sur l'incapacité du politique à intervenir sur le réel. Le premier roman publié par Robbe-Grillet non seulement fait une place relativement importante à des contenus politiques mais de plus il les montre sous un certain jour idéologique, à travers l'humour, la caricature et la parodie. Nous verrons que cette tendance réapparaît dans d'autres œuvres.

### 7.2.2 *La Jalousie* : une vision de la société coloniale

Malgré l'indétermination de sa référentialité géographique, le cadre spatio-temporel de *La Jalousie* renvoie à une thématique historique et sociale parfaitement repérable. Le regard obsessionnel du narrateur nous donne à voir non seulement des objets en rapport avec l'intrigue sentimentale, sur lesquels il investit sa jalousie, il nous livre aussi un tableau du colonialisme — par ailleurs largement inspiré, on le sait, du vécu de Robbe-Grillet lui-même, qui a séjourné au Maroc, en Guinée, à la Guadeloupe et à la Martinique au début des années 1950 en tant qu'ingénieur agronome pour le compte de l'Institut des Fruits et Agrumes Coloniaux<sup>32</sup>. À y regarder de près, la description ne se limite pas à la seule présence des objets ; elle consiste aussi en l'observation, accompagnée de commentaires,

<sup>30</sup>Matthieu Rémy, « *Les Gommes* : une certaine tendance sociologique du roman », *op. cit.*

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>Voir notamment Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 251, ainsi que *idem*, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 81-85.

des hommes et des femmes, de leurs gestes, de leur travail, de leurs signes d'appartenance collective. C'est la structuration socioéconomique de la société coloniale qui se manifeste ainsi à travers les signes de distinction et de classement des groupes, la division sociale du travail, les normes d'occupation du territoire, les tensions d'ordre idéologique. À l'exemple de la ville bourgeoise des *Gommes*, l'espace colonial de *La Jalousie* est habité par des individus socialement situés exécutant des actions socialement déterminées.

En analysant l'intertexte qui relie le roman de Robbe-Grillet à la situation coloniale française des Trente glorieuses, J. Leenhardt note que *La Jalousie* ne répète pas le mythe colonialiste de glorification du travail et de la mission civilisatrice du colon, mais s'érige à partir de lui et contre lui<sup>33</sup>. Nous en avons une image emblématique dans le calendrier des Postes accroché au mur de la chambre : « Debout sur l'appontement, le personnage qui surveille le débris flottant commence lui-même à s'incliner, sans rien perdre de sa raideur. Il est vêtu d'un complet blanc de bonne coupe, il est coiffé d'un casque colonial. Il porte une moustache noire à bouts relevés, selon l'ancienne mode. » (J 171-172) En effet, on identifie sans peine dans *La Jalousie* une parodie de roman colonial, et une satire de la société coloniale. Néanmoins, dans le contexte de refus de l'engagement littéraire, l'ouvrage de Robbe-Grillet n'apparaît pas pour autant comme un roman à proprement parler *anticolonialiste*. Sa représentation de l'univers colonial a recours à un certain nombre de clichés et caricatures dont on ne saurait pas toujours dire avec s'ils sont repris ironiquement, critiquement ou tels quels. « Bruce Morrissette remarquait que le “côté pastiche” d'un roman comme *La Maison de rendez-vous* “sautait aux yeux”. Est-ce le cas de *La Jalousie*? »<sup>34</sup> Autrement dit, on hésite à dire s'il y a ici, et à quels moments, démythification ou reconduction des clichés. Cette ambiguïté rend malaisé de situer ce roman vis-à-vis de l'imaginaire de la colonisation.

Tout compte fait le monde de *La Jalousie* n'est pas essentiellement différent des représentations des colonies qu'on peut trouver dans les romans dits réalistes — ou qui ne dissimulent pas leur référentialité. L'histoire se déroule dans une propriété coloniale isolée dans la jungle et qui par conséquent renferme à elle seule un noyau social à part entière. En d'autres termes, le politique et la socialité sont soumis ici quasi exclusivement aux normes d'une unité de production économique. D'ailleurs la ville la plus proche, située sur la côte à plusieurs heures en voiture, n'est elle-même qu'une ville portuaire, conçue principalement pour l'écoulement des denrées — de la plantation au port, du port à la métropole —, donc subordonnée à la logique productive de la colonie. La condition des personnages en tant que catégories collectives se définit ainsi par rapport à cette modalité d'organisation du social. Une colonie d'exploitation, née de la rencontre d'un peuple avec d'autres dans un contexte d'expansion économique et territoriale, est par définition un espace pluriel, où coexistent diverses ethnies, langues et cultures, mais qui renferme aussi une société fortement hiérarchisée en fonction de sa structure économique. Puisque celle-ci se trouve sous l'emprise d'un groupe étranger, on assiste à une inversion du rapport des peuples aux ressources

<sup>33</sup>Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>34</sup>André-Alain Morello, « La scutigère et le margouillat : “une histoire sans gravité” », *op. cit.*, p. 79.

et aux moyens de production. La division des personnages en deux groupes identitaires, colons et indigènes, ou Blancs et Noirs, ne peut donc se concevoir en dehors d'un rapport fondamental d'inégalité, du fait que les premiers possèdent les terres tandis que les seconds en ont été dépossédés.

Cela se traduit évidemment par une répartition inégale du travail. Le colon se distingue avant tout par son oisiveté. Son temps est essentiellement partagé entre l'apéritif, le repas, la lecture de romans, les histoires de cœur ou la simple contemplation du décor. Tout au plus, il se consacre à des activités dites de gestion, mais qui ne sont en fait que des formes déguisées de loisir — Franck part en ville avec sa maîtresse sous prétexte de commander de nouveaux camions — ou alors qui s'avèrent être stériles — le mari passe sa journée à décompter les bananiers ou à surveiller la construction du pont de rondins. Aux autochtones, en revanche, reviennent les multiples métiers manuels et physiques : boy, cuisinier, chauffeurs, manœuvres, artisans, jardiniers, tous travaillant « sur les indications » (J 18) du colon. On aura remarqué que les indigènes sont ici privés de nom propre non en vertu d'un quelconque procédé littéraire avant-gardiste, mais selon l'usage courant du roman réaliste qui veut que les personnages mineurs ou les figurants soient désignés par leur fonction dans le récit. Dépourvu d'identité propre, l'indigène reste un simple outil ou bête de somme du système colonial.

La réduction de la sphère sociale à une cellule économique privée, et la hiérarchisation qu'elle implique, vont évidemment de pair avec un partage inégal de l'espace. C'est-à-dire qu'elles donnent lieu à des lignes de ségrégation qui restreignent l'accès aux différents locaux de la propriété : l'opposition entre Blancs et Noirs est ainsi doublée par celle entre la maison et le champ de bananiers. Les indigènes sont voués principalement à l'espace extérieur. Leur milieu natif, c'est la nature, l'air libre, la forêt, la rivière, les champs, ce qui les rapproche plutôt des bêtes que des hommes venus d'Europe. En revanche, la maison, espace du dedans surélevé, protégé et rationnellement aménagé — chambre, salle à manger, terrasse — est réservé a priori aux seuls colons. Elle n'est pas toujours un refuge efficace contre les fauves et les bestioles, mais ses limites ne sont jamais violées par les indigènes. Seul le boy y a accès pour exécuter son travail, avec la discrétion qui convient aux domestiques : « Elle appelle le boy. Il apparaît aussitôt sur la terrasse, à l'angle de la maison. [...] Il continue ensuite son chemin, sans dire un mot, dans le même sens, du même pas d'automate, vers l'autre angle de la maison et la branche est de la terrasse, où il disparaît. » (J 110) En bref, la maison est un petit îlot de civilisation dans une mer de sauvagerie. Dans ce contexte, elle fonctionne aussi comme un centre de vigilance, une tour de guet, puisqu'elle permet d'observer la plantation, les travaux du pont et la circulation des véhicules. Elle joue en ce sens un rôle à la fois pratique et symbolique de pouvoir, ce qui renforce encore sa condition de lieu pour ainsi dire sacré, à l'accès restreint.

Cette opposition entre le « civilisé » et le « primitif », avec l'éventuelle animalisation de l'indigène, lieux communs des discours colonialistes, se prolonge dans une série de clichés culturels caractérisant les personnages. Par exemple : les vêtements. Les autochtones portent des tenues de facture très simple, et exhibent volontiers leur corps : « C'est un

indigène, vêtu d'un pantalon bleu et d'un tricot de corps, sans couleur, qui laisse nues les épaules. » (J 37) Le messenger de Franck « est vêtu d'un short et d'un tricot de corps, pieds nus, coiffé d'un vieux chapeau mou » (J 176-177). Les colons, de leur côté, sont habillés à peu près selon les conventions européennes, même par un temps de chaleur excessive. Au début du récit, A... porte une « robe claire, à col droit, très collante » (J 10), et Franck « une chemise blanche irréprochable, en tissu fin de belle qualité, dont les poignets à revers sont maintenus par des boutons amovibles en ivoire » (J 21). À un autre passage, le narrateur insiste sur la qualité et la finisse des motifs de la chemise de Franck, ce qui n'est pas sans fonctionner comme indice de la supériorité technique de l'homme civilisé :

La chemise est en étoffe raide, un coton sergé dont la couleur kaki a passé légèrement par suite des nombreux lavages. Sous le bord supérieur de la poche court une première piqûre horizontale, doublée par une seconde en forme d'accolade dont la pointe se dirige vers le bas. A l'extrémité de cette pointe est cousu le bouton destiné à clore la poche en temps normal. C'est un bouton en matière plastique jaunâtre; le fil qui le fixe dessine en son centre une petite croix. (J 114)

Encore un signe de contraste entre les deux groupes : les habitus culturels, notamment les gestes et le rapport aux objets. Ainsi de la notation des coutumes alimentaires des colons, de leur nourriture et surtout de leur façon de se tenir à table — élément important dans toute analyse anthropologique :

La main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande, le couteau coupe un morceau de viande, la main droite pose le couteau sur la nappe, la main gauche met la fourchette dans la main droite, qui pique le morceau de viande, qui s'approche de la bouche, qui se met à mastiquer avec des mouvements de contraction et d'extension qui se répercutent dans tout le visage, jusqu'aux pommettes, aux yeux, aux oreilles, tandis que la main droite reprend la fourchette pour la passer dans la main gauche, puis saisit le pain, puis le couteau, puis la fourchette... (J 111-112)

Il y a bien de l'humour dans cette description détaillée à outrance d'un comportement après tout familier du lecteur français et occidental — lecteurs présumés de l'ouvrage. Ce passage fait donc figure d'une véritable parodie d'étude ethnographique; on dirait même que Robbe-Grillet se moque de son lecteur. Toutefois elle finit inévitablement par renvoyer à ce qui reste omis, à savoir, les coutumes alimentaires de *l'indigène*, et notamment, par opposition à la complexité de l'usage des couverts, au cliché de manger avec les mains. Notons que les objets — couteau, fourchette, nappe, etc. — ne sont pas du tout décrits en tant que pure présence matérielle, mais bel et bien en tant qu'outils, instruments, liés à un certain code d'usage et servant par conséquent à marquer une différence culturelle.

La langue fonctionne elle aussi comme un signe d'altérité radicale dans le monde colonial, servant encore à ranger symboliquement les indigènes du côté des bêtes plutôt que de celui des hommes. Et pour cause! La langue est le trait symbolique sur lequel se fonde

depuis l'Antiquité la distinction de la civilisation et de la barbarie. Dans *La Jalousie*, les autochtones parlent une langue mélodique, « où abondent les voyelles », « surtout les “a” et les “é” », prononcée d'un « ton chantant », débitée à toute vitesse, comme si elle « ne contenait aucune ponctuation » (J 178). C'est une langue, semble-t-il, apte à exprimer des sensations simples ou des faits concrets, mais plutôt inadaptée à l'expression d'idées complexes ou à un dialogue rationnel. Lorsque le boy parle au messager de la propriété voisine, « le second écoute, sans donner le moindre signe de compréhension », « n'ajoute pas un mot » (J 178), puis s'en va exécuter les consignes. Il n'y a pas là de véritable échange. En revanche, l'usage de la langue française par les colons donne lieu à de véritables débats. Quel que soit le sujet — camions et automobiles, la maladie de Christiane, le voyage en ville, le roman africain, etc. — la conversation est complexe et nuancée, « les phrases se succèdent, chacune à sa place, s'enchaînant de façon logique » (J 85), et l'on n'hésite pas à l'enrichir à l'aide d'éléments de communication non verbale, notamment des gestes de la main ou des sourires. Le dialogue évolue par un jeu de questions et réponses où chacun émet son avis, donne ses arguments, formule des hypothèses ; il est commun que l'on encourage son interlocuteur « de temps à autre par quelques mots prouvant son attention » (J 20). En bref, les deux langues sont associées à des codifications du discours sensiblement différentes. Encore une fois la description du comportement des personnages donne lieu à une sorte d'étude comparative ethnographique — pourtant ici on n'est pas sûr de voir des traces d'un quelconque registre parodique.

Ainsi, la lante locale se fait entendre surtout lors du chant indigène, « aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles » (J 99), c'est-à-dire réduite à l'état de pure sonorité. La voix qui chante, « venant du côté des hangars » (J 99), est « pleine et forte », « coulant avec souplesse d'une note à l'autre » (J 100) ; l'air est spontané, apparemment dépourvu de règles esthétiques.

A cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite — en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur — ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle.

De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise.

A d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer ; tout l'indique : une retombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévenu. (J 100-101)

La critique de Robbe-Grillet généralement ne voit ce passage que comme une métaphore en abyme de l'intransitivité du texte néo-romanesque, et plus particulièrement de la structure même de *La Jalousie*. Certes, mais il n'empêche que cette métaphore n'est pas sans faire appel aux clichés sur le prétendu caractère rudimentaire des langues indigènes. On l'aura noté : dans le passage ci-dessus, le narrateur se demande s'il s'agit là du début et

de la fin *naturels* de la mélodie. Autant dire que si le chant indigène possède une cohérence propre quelconque, celle-ci ne peut être que de l'ordre de la nature, et non de la culture ou de la technique. La langue locale est réduite à l'état de musique ; puis la musique est réduite à l'état de suite aléatoire de notes, « sans aucune loi musicale » (J 195), presque un bruit ; puis enfin cet amas confus de sons est lui-même rattaché à une nature instinctive, à un réflexe vocal. « On dirait que l'homme se contente d'émettre des lambeaux sans suite pour accompagner son travail. » (J 195) N'ayant aucune signification possible pour le narrateur, la langue indigène cesse d'être considérée comme du langage pour se faire assimiler aux cris des animaux de la jungle. C'est un son inquiétant, énigmatique, qui peut nous renseigner, tout au plus, sur la localisation approximative de la voix — en l'occurrence venant « du côté des hangars » (J 99). Comparons par exemple le chant indigène avec cette description des cris d'un « carnassier nocturne » : on y retrouve des remarques similaires concernant leur musicalité, leur absence de signification, leur position dans l'espace, et leur nature instinctive, voire même physiologique, puisqu'ils sont décrits comme de purs réflexes mécaniques du corps.

Le même cri aigu et bref, qui s'est rapproché, paraît maintenant venir du jardin, tout près du pied de la terrasse, du côté est.

Comme un écho, un cri identique lui succède, arrivant de la direction opposée. D'autres leur répondent, plus haut vers la route ; puis d'autres encore, dans le bas-fond.

Parfois la note est un peu plus grave, ou plus prolongée. Il y a probablement différentes sortes de bêtes. Cependant tous ces cris se ressemblent ; non qu'ils aient un caractère commun facile à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère : ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçants, ou bien d'amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit. (J 30)

L'opposition linguistique entre les deux groupes constitutifs du monde colonial est d'autant plus saillante que l'épisode du chant indigène est alterné avec celui de la lettre de A... Ce qui en ressort ici, c'est que la distinction linguistique entre colons et indigènes n'est pas fondée seulement sur la confrontation de deux langues, ni de deux rituels du discours, elle est aussi l'effet de la confrontation de deux types de société, basées sur deux modalités d'utilisation du langage et de transmission culturelle : l'oralité et l'écriture.

A..., dans la chambre, rabaisse le visage sur la lettre qu'elle est en train d'écrire. La feuille de papier bleu pâle, devant elle, ne porte encore que quelques lignes ; A... y rajoute trois ou quatre mots, assez vite, et demeure la plume en l'air. Au bout d'une minute elle relève le tête, tandis que le chant reprend, du côté des hangars. (J 101)

Enfin, ne manquons pas de signaler un quatrième ensemble de clichés servant à distinguer le colonisé du colonisateur : les allusions métaphoriques à la disposition érotique des indigènes, qui pour être un effet de la jalousie obsessionnelle du narrateur ne font pas moins

appel aux mythes sur la sexualité prétendument dérégulée des Noirs. Ainsi du cuisinier noir en train de peler des ignames : « La lame brillante et pointue du couteau détache une étroite épiluchure sans fin du long tubercule jaune, qui tourne sur lui-même d'un mouvement régulier. » (J 189) Ou encore des commentaires sur la possibilité de rapports entre les femmes blanches et les hommes noirs — angoisse habituelle chez les racistes :

Il est à présent question d'une jeune femme blanche [...] qui accorde ses faveurs à un indigène, peut-être à plusieurs. Franck paraît sur le point de lui faire grief :  
 « Quand même, dit-il, coucher avec des nègres... »  
 A... se tourne vers lui, lève le menton, demande avec un sourire :  
 « Eh bien, pourquoi pas ? » (J 194)

Comme le rappelle J. Leenhardt, A..., femme dans un univers masculin, annonce ici la possibilité de rupture des tabous. Mais quand même ce serait le cas, on peut douter que l'indigène ne serait pour elle qu'un objet de plaisir sexuel, et pas le partenaire d'une véritable liaison sentimentale. Car après tout : « Il est naturel [...] que A... [...] préfère, en outre, la compagnie de Franck à celle d'un quelconque chauffeur indigène, si grandes soient les qualités de mécanicien prêtées par elle-même à ce dernier. » (J 91) La possibilité de transgression envisagée ici n'en est pas vraiment une, il s'agit simplement d'une version féminine des clichés du roman colonial, où les hommes cherchent des aventures indigènes — il est d'ailleurs significatif que la femme indigène soit complètement absente de *La Jalousie*. En somme, aux yeux du colon, la sexualité de l'indigène se situe du côté du seul désir charnel, des instincts basiques, on a envie de dire des pulsions primitives, alors qu'eux-mêmes, les colons, civilisés, seraient capables de vivre l'amour aussi comme une expérience affective.

Certes, les deux groupes sociaux qui composent l'univers colonial ne forment pas deux blocs homogènes, mais deux camps qui admettent des nuances internes en termes d'idéologie et d'appartenance identitaire.

J. Leenhardt trace ainsi le profil des deux types de colonisateur présents dans le roman<sup>35</sup>. Le mari incarne la vieille école impérialiste, en déclin au temps de la décolonisation : sûre de son rôle civilisateur, franchement raciste, basée sur le contrôle permanent et ostensible du travail et de la propriété. En revanche, Franck représente l'idéologie montante du néo-colonialisme technocratique, basée sur une gestion dynamique, pragmatique, efficace, soucieuse non d'exercer une autorité politique directe, mais de mettre en œuvre un système prétendument coopératif, utile et bon pour tous, afin d'atteindre le maximum de productivité ; il s'agit d'une idéologie qui dissimule ses buts d'exploitation économique — et son racisme.

Le groupe des Blancs est également fractionné par l'opposition entre hommes et femmes. A... est une femme blanche dans un univers masculin, occupant donc une position à la fois dominante et dominée dans la hiérarchie sociale ; cela lui vaut d'être rangée du côté des exploitants mais aussi par moments de celui des exploités ; elle a son propre point de vue,

<sup>35</sup>Voir Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit.

son propre regard, donc sa propre vision du monde colonial, espace dans lequel elle évolue avec souplesse, comme un poisson dans l'eau ; cette indépendance devient pour le mari sujet de peur et d'angoisse. Enfin, Christiane est pour ainsi dire le négatif de A... : soumise, malade et inadaptée à la vie dans les tropiques.

Du côté des indigènes on note aussi une hétérogénéité, si ce n'est pas une hiérarchisation, en fonction des divers métiers exercés — c'est-à-dire une catégorisation imposée par les schémas du colonisateur. Au bas de l'échelle se trouvent les manœuvres : livrés à un lourd travail physique dans les espaces extérieurs, ayant les mains pour seul outil, tout à fait privés de parole, ils symbolisent l'animalisation radicale de l'indigène. Le chauffeur, le cuisinier, le jardinier constituent un deuxième sous-groupe : en exécutant des travaux techniques ou domestiques, ils sont en contact avec des objets et outils complexes, ce qui les rapproche du monde civilisé. En outre, ils ont pour lieu de travail des espaces intérieurs, quoique périphériques — la cuisine, le hangar —, et possèdent un certain degré de parole — du moins on entend la voix du chauffeur et du cuisinier. Enfin le boy semble occuper une position supérieure parmi les indigènes du fait d'exercer un travail domestique, d'être autorisé à entrer dans la maison, du fait aussi de faire usage de sa parole en deux langues.

Mais il faut bien reconnaître qu'en dépit de cette hétérogénéité à l'intérieur de chaque groupe, la frontière fondamentale entre Blancs et Noirs reste pratiquement infranchissable. Les deux sont en interaction — et en tension — permanente mais constituent tout de même deux mondes à part. Il est rare de retrouver chez Robbe-Grillet une ligne de partage aussi tranchée, aussi nette, entre les catégories de personnages que celle qui distingue colons et indigènes dans *La Jalousie*. On ne retrouve ici aucune trace des jeux de miroir, des dédoublements, des mélanges et des brouillages qui caractérisent ses personnages dans d'autres livres.

Cette incompatibilité radicale des deux groupes devient patente dans les situations de transposition culturelle et géographique. Le colon vivant sous les tropiques, en plein milieu de la forêt, trahit aussitôt son inadaptation à l'environnement. Les exemples en sont nombreux, du narrateur qui cherche en vain à faire régner l'ordre dans son champ de bananiers<sup>36</sup>, jusqu'à Franck et ses ennuis avec les camions et automobiles, sans oublier l'état constamment maladif de Christiane et son enfant. Et même A..., qui se vante de conserver « partout la même aisance » (J 10), n'est pas sans apparaître sous un jour quelque peu ridicule dans son obstination à s'habiller et à se comporter en colonie comme si elle vivait à Paris : « Elle porte des chaussures fines à très hauts talons et doit prendre garde à ne poser les pieds qu'aux endroits les moins inégaux. Mais elle n'est pas du tout gênée par cet exercice, dont elle n'a même pas remarqué la difficulté. » (J 115) Il y a bien dans *La Jalousie* une dérision de l'Européen en milieu colonial, de son inadaptation ou de l'absurde de sa conduite dite civilisée. En ce sens, comme nous l'avons signalé tout à l'heure, c'est comme si le colon lui-même devenait un objet parodique d'observation ethnographique, comme si par le fait même de se retrouver dans un monde sauvage il se convertissait aussi en un

<sup>36</sup>Voir Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 81-82.

spécimen représentatif de ce monde. Insistons pourtant sur le fait que cette dérision ne porte pas sur les coutumes européennes en elles-mêmes, mais sur le contraste produit par son usage dans un contexte déplacé. Le colon a beau croire en sa mission civilisatrice, la colonie reste un environnement précaire et hostile à ses valeurs, un pitoyable simulacre de la vie en Europe.

Ce sentiment s'impose de manière encore plus évidente dans la représentation de l'« indigène civilisé », dont la figure emblématique est sans aucun doute le boy. Rien que le terme — un signe de la colonisation, emprunté à l'anglais et donc au contexte de l'empire colonial britannique — exprime déjà à lui seul la contradiction qui caractérise la rencontre des peuples et cultures dans un cadre colonial. Le mot *boy* désigne un « (jeune) domestique indigène au service d'un Européen dans les pays coloniaux ou ex-coloniaux d'Afrique noire ou d'Asie »<sup>37</sup>. Plus qu'un domestique, il est un homme « domestiqué », mais par là même l'indigène est transformé en garçon, c'est-à-dire en enfant. *Civiliser* devient alors paradoxalement synonyme d'*infantiliser*. Dans *La Jalousie*, le boy illustre de façon caricaturale les conséquences de l'acculturation accomplie par la colonisation. Sa manière de marcher, de parler, de raisonner, ne fait que mettre au grand jour le dressage, l'aliénation, la dépossession qu'il subit, tout en accusant son irréductible différence, l'impossibilité de devenir un homme « civilisé ». Ses gestes trop prononcés, trop raides, manquent de naturel. Le boy est un indigène converti en automate :

Le boy fait son entrée par la porte ouverte de l'office. Il s'approche de la table. Son pas est de plus en plus saccadé ; ses gestes de même, lorsqu'il enlève les assiettes, une à une, pour les poser sur le buffet, et les remplacer par des assiettes propres. Il sort aussitôt après, remuant bras et jambes en cadence, comme une mécanique au réglage grossier. (J 112)

Son français relève de ce qu'on appelle — encore un cliché raciste — le parler « petit-nègre ». Le roman en fournit de nombreux échantillons : « “Madame, elle a dit d'apporter la glace”, annonce-t-il avec le ton chantant des noirs, qui détache certaines syllabes en les accentuant d'une façon excessive, au milieu des mots parfois. » (J 50) « “Madame, elle est pas rentrée.” Il aurait dit du même ton : “Le café, il est servi”, “Dieu vous bénisse”, ou n'importe quoi. Sa voix chante invariablement les mêmes notes, de telle manière qu'il n'est pas possible de distinguer les interrogations des autres phrases. » (J 175-176) « “Le monsieur là-bas, il est pas rentré”, dit le boy. » (J 177) Au-delà de sa façon de parler, le boy manque souvent le sens de ce que disent ses maîtres. À vrai dire, à toute question posée, qu'il la comprenne ou ne la comprenne pas, il répond toujours sur le même mode automatique, en exécutant les mêmes gestes programmés, souvent à côté du sujet. « A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond : “Maintenant”, ce qui ne fournit aucune indication précise. » (J 50) « Tout de suite j'apporte [...] Il parle de façon assez correcte, mais ne saisit pas toujours ce que l'on veut obtenir de lui. » (J 51) Les malentendus ne sont pas rares : faudrait-il apporter de la glace, faudrait-il apporter

---

<sup>37</sup> TLFi.

de la lumière ? À ce moment-là la convivialité entre blancs et indigènes montre ses limites. La cordialité du colon — « la voix de A... remercie le boy » (J 52) — fait place au mépris — « A... n'a pas détourné sa tête pour s'adresser au boy » (J 140) — l'indigène est tout à coup privé de sa parole — « le boy n'a rien dit et ne s'est pas arrêté un seul instant » (J 140). Finalement, un vrai dialogue est impossible entre Blancs et Noirs, même s'ils peuvent communiquer dans la même langue. Le boy d'ailleurs « comme tous les serviteurs indigènes [...] est en outre habitué à ne jamais attendre de réponse lorsqu'il a posé une question » (J 176). Situé entre deux cultures, indigène travaillant parmi les Blancs, appelé à suivre les codes de conduite de ceux-ci, le boy n'est qu'un simulacre du colon, parodie de la parodie, dérisoire, de l'« homme civilisé ».

À la fin, ce qui est mis en évidence c'est bien l'incompatibilité fondamentale des deux groupes ethniques. Blancs et indigènes s'opposent dans l'espace colonial de *La Jalousie* comme la lumière et l'ombre, le visible et l'invisible.

À propos d'ombre et de lumière, de visible et invisible, une remarque s'impose. J.-P. Vidal affirme que Robbe-Grillet « prend dans *La Jalousie* un soin évident à situer le “fait” colonial au niveau du lieu commun sur la chaleur, les bestioles, l'alcool et la difficulté de se faire servir correctement par les indigènes (le roman africain dont il est question dans le texte vient en renfort pour souligner cette banalisation, en la désignant) »<sup>38</sup>. En fait, comme nous venons de le voir, les stéréotypes et clichés mobilisés dans le roman sont beaucoup plus nombreux et conséquents que cela, puisqu'on ne peut pas dire au juste s'ils sont dénoncés en tant que stéréotypes sans correspondance avec la réalité, ou s'ils sont tout simplement repris tels quels pour dresser une sorte de satire de la colonisation.

Il est intéressant de noter, par exemple, comment, à certains égards, *La Jalousie* présente des coïncidences avec l'épisode africain de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qui lui aussi ridiculise les types de la société coloniale en reprenant parodiquement quelques thèmes du roman colonial ou de la vie dans les tropiques. Un certain nombre de thèmes de *La Jalousie* se retrouvent déjà dans le texte célinien. L'assimilation du Noir à l'obscurité et à la nuit, comme un négatif du blanc : « “Où sommes-nous ? demandai-je. — À Bambola-Fort-Gono !” me répondit cette ombre. »<sup>39</sup> « J'aurais été curieux de savoir comment il pouvait la retrouver lui sa sœur dans une nuit pareille. »<sup>40</sup> L'alcoolisme, la dégénération et l'oisiveté du colon : « Désormais soudé à son apéritif glacé par l'habitude, il devait renoncer, le colonisateur, à dominer le climat par son seul stoïcisme. »<sup>41</sup> La nonchalance des serviteurs noirs : « “Va-t'en boudin ! lui lança son maître. Va me chercher le boy ! Et puis de la glace en même temps !” Le boy demandé arriva fort lentement. Le Directeur se levant alors, agacé, d'une détente, le reçut le boy, d'une formidable paire de gifles et de deux coups de pied dans le bas ventre et qui sonnèrent. »<sup>42</sup> Des commentaires sur la nudité des indigènes

<sup>38</sup>Jean-Pierre Vidal, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris : Hachette, 1974, p. 34, cité par André-Alain Morello, « La scutigère et le margouillat : “une histoire sans gravité” », *op. cit.*, p. 81.

<sup>39</sup>Louis-Ferdinand Céline, *Romans I. Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 132.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 129.

— « Les femelles toujours à poil »<sup>43</sup> — et sur les vêtements des civilisés — « Il avait l'air le Gouverneur de promener sur son uniforme tout l'or de ses finances, et avec du soleil dessus c'était à ne pas y croire, sans compter les plumes »<sup>44</sup>. Le chant indigène, incompréhensible à l'oreille occidentale : « La nuit martelée de gongs était partout, toute coupailée de chants rétrécis et incohérents comme le hoquet [...] »<sup>45</sup>. La lubricité des Noirs, associée ici à la prostitution, c'est-à-dire au thème de l'exploitation sexuelle de l'indigène : « Le petit nègre, mon guide, revenait sur ses pas pour m'offrir ses services intimes, et comme je n'étais pas en train ce soir-là, il m'offrit aussitôt, déçu, de me présenter sa sœur. »<sup>46</sup> Enfin le thème de la langue : « Toi y en a pas parler "francé" dis ? [...] Toi y en a parler quoi hein ? Kous Kous ? Mabillia ? »<sup>47</sup>

On a l'impression que, à l'instar de Céline — toutes proportions gardées, bien entendu —, Robbe-Grillet fait une dérision généralisée des deux grands groupes qui composent la société coloniale. *La Jalousie* ne fait preuve de sympathie ni pour les colons ni pour les indigènes. Le colon est un type ridicule et la colonisation un aventure absurde, mais le portrait de l'indigène lui-même n'est pas plus riant, puisqu'il reste représenté au moyen des clichés habituels connotant l'infériorité, si ce n'est la négation, de leur condition humaine en termes de raisonnement, d'expression de la pensée, de compétence de travail et de capacité technique — il apparaît comme étant incapable de fonder une société effectivement développée selon les critères occidentaux. On a beau dire qu'il s'agit là de la vision idéologique du narrateur, d'une représentation parodique, discréditée, à être prise donc au second degré, toujours est-il que ce sont les mêmes stéréotypes sur les peuples indigènes qui se trouvent une fois de plus diffusés et banalisés dans l'imaginaire social. Et de plus, avec la dissimulation ou l'effacement d'autres éléments sensibles de la vie coloniale : car s'il y a un point sur lequel *La Jalousie* diverge de l'épisode africain du *Voyage au bout de la nuit*, ainsi que de nombreux autres romans qui ont pour cadre la vie aux colonies, c'est bien par sa représentation, ou plutôt son absence de représentation, des injustices et de la brutalité du traitement réservé aux Noirs dans le système d'exploitation colonial. À une époque où la décolonisation est en marche sous l'impulsion des vagues d'indépendance, *La Jalousie* dresse le constat du naufrage du colonialisme sans pour autant témoigner de la moindre bienveillance ou solidarité pour les peuples colonisés en quête de libération. Le refus de l'engagement, de l'idéologie et la conséquente désaffection pour les identités collectives aboutissent donc ici à la dérision non seulement du mythe du colonialisme mais aussi des aspirations des peuples indigènes à accéder à la reconnaissance de leur dignité humaine.

Finalement, la déconstruction du roman s'accompagne ici de la reconstruction de vieux clichés. La perception de la colonisation en tant que fait historique véhiculée dans *La Jalousie* est celle d'une entreprise dépourvue de sens, qu'elle soit considérée du point de vue

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 138.

## 7.2. LES CLICHÉS IDENTITAIRES CHEZ ROBBE-GRILLET

de la prétendue mission civilisatrice des peuples et territoires coloniaux, ou bien de celui de la production et de la rentabilité économique. La vie sous les tropiques est une permanente déchéance.



# Chapitre 8

## L'histoire et la mémoire

Les rapports conflictuels du Nouveau Roman vis-à-vis de la référentialité mimétique et de l'engagement littéraire n'impliquent pas l'absence pure et simple des contenus inspirés du contexte historique des Trente Glorieuses. On peut constater qu'une partie significative — si ce n'est la plupart — des productions regroupées sous l'étiquette néo-romanesque sont ancrées dans leur contemporanéité, ou bien ont pour arrière-plan des événements de leur passé récent. Pensons à des romans comme *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, *La Route des Flandres* de Claude Simon, *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute, et notamment les œuvres de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet que nous sommes en train d'analyser ici. J. Roudaut par exemple soulignait dans les années 1960 que l'œuvre de Butor a pour sujet fondamental le « malaise contemporain »<sup>1</sup> : « l'attention de Michel Butor se porte essentiellement sur le monde actuel ; tous ses ouvrages se passent ici et maintenant et même la critique littéraire n'est pour lui qu'un moyen privilégié pour nous atteindre »<sup>2</sup>. Quant à Robbe-Grillet, les traces de l'histoire sont bien repérables dans des romans tels que *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, ou *Projet pour une révolution à New York*, si bien que le refus de la référentialité historique et politique semble apparaître ici moins comme négation que comme *dénégation*. À force de répéter qu'il ne veut parler ni de l'histoire ni du politique, Robbe-Grillet finit par trahir le fait que, tout compte fait, il en parle beaucoup. Ses aveux au début de son cycle autobiographique — « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi »<sup>3</sup> — pourraient bien avoir ici leur équivalent à l'échelle collective — quelque chose comme « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de ma société et de mon temps ». Néanmoins, il faut noter que la reprise de l'histoire dans le Nouveau Roman se fait avec une métacritique de l'histoire. Car de même que le développement de l'intrigue s'accompagne toujours d'une problématisation du sens, de la fictionalité et de la narrativité, les faits ou les contextes historiques s'accompagnent toujours d'une problématisation des conditions de restitution et de mise en récit de l'histoire. En d'autres termes, la représentation de l'histoire est ici inséparable de la mise en scène de la difficulté de la mémoire à *raconter l'histoire*. Dans ce chapitre nous nous intéresserons donc au traitement des traces de l'histoire présentes

---

<sup>1</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 76.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>3</sup>Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 10.

dans les romans de Michel Butor et de Robbe-Grillet, notamment dans leur rapport aux questions de la mémoire et à la critique des formes narratives.

## 8.1 Une perspective structurale de l'histoire

Le rapport trouble à l'histoire se manifeste d'abord à travers le traitement discursif et narratif des contenus historiques. La perturbation de la chronologie, de la causalité et de la téléologie du récit chez Robbe-Grillet et Michel Butor a des retombés non seulement sur la mise en récit de l'intrigue fictionnelle — l'histoire avec un petit « h » —, mais aussi sur tout emprunt de la fiction à l'histoire — ou à l'Histoire, avec un grand « H ». Celle-ci cesse d'être envisagée dans sa dimension temporelle — diachronique ou événementielle — pour être considérée plutôt comme l'effet d'une structure atemporelle — dans une perspective synchronique ou à la durée étendue. C'est-à-dire que les éventuels appels au contexte historique passent moins par l'évocation d'événements historiques concrets que par l'allusion à l'existence d'une structure durable, c'est-à-dire d'un ensemble de lois de relations et de compositions, abstrait et atemporel, qui se conserve en profondeur en dépit des changements de surface, et qui régirait les faits humains singuliers. La sollicitation de l'histoire s'inscrit non dans les enchaînements linéaires de la durée immédiate, mais dans la longue durée, dans la répétition, dans la permanence au présent d'un système sous-jacent aux changements.

Chez Robbe-Grillet, cela se traduit par le recours à des structures narratives où le sens de l'intrigue ne tient qu'aux rapports relationnels de composition sémantique qui peuvent se nouer entre les scènes. L'événement déclencheur de l'intrigue, noyau sur lequel s'appuie le sens de l'ensemble du roman, s'avère être un non-événement : ou bien il n'a pas eu lieu, ou bien il n'est décrit nulle part dans le texte. Son existence ne peut être qu'hypothétique, inférée à partir de la solidarité des faits narrés, selon la manière dont ceux-ci se manifestent et sont agencés par le narrateur ou le lecteur. Ainsi de l'assassinat échoué de Daniel Dupont dans *Les Gommages*, le crime effacé dans *Le Voyeur*, le narrateur en creux et le prétendu adultère de A... dans *La Jalousie*, le soldat de *Dans le labyrinthe*, chargé d'une mission dont il ne se souvient pas. La solidarité même du récit n'apparaît pour ainsi dire que de manière suggérée, à travers la multiplication et la combinaison des « thèmes générateurs » et des mises en abyme. Dans *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York* le récit, dépourvu d'intrigue et d'événement déclencheur, ne tient qu'au seul agencement combinatoire de scènes identiques ou presque. Autant dire que l'intrigue se construit autour du vide : « il n'y a rien de sûr, rien de vrai, rien de constant que le vide, vers lequel héros et lecteurs reviennent et reviennent encore, que l'auteur cerne par le foisonnement d'images du possible, du probable et de l'improbable. La seule fixité du roman est l'absence centrale. »<sup>4</sup>

Le récit robbe-grillétien semble se constituer dès lors sous l'égide de la notion de struc-

---

<sup>4</sup>Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, op. cit., p. 109.

ture, principalement de son modèle linguistique. Car une structure se définit non en fonction de la substantialité de ses éléments isolés, mais des lois de composition qui existent entre eux<sup>5</sup>. Chez Saussure, l'arbitraire du signe linguistique est ce qui fonde la conception de la langue en tant que système ; le sens n'est que pur effet de structure, la forme précède le contenu. J.-L. Chiss et C. Puech rappellent que si le structuralisme en linguistique « place le signe au cœur de ses constructions théoriques, c'est donc dans une perspective explicitement non substantialiste, qui suppose une réflexion renouvelée sur l'identité d'unités linguistiques purement différentielle et oppositive. Le signe n'est signe que pour un autre signe, dans un faisceau de relations qui lui confèrent sa valeur. »<sup>6</sup> De même, chez Robbe-Grillet, le sens du récit est censé reposer, à la façon d'une structure, sur les rapports de composition, de similitude et de différence — dynamiques, mouvants, incertains — qui s'établissent entre ses éléments constitutifs — les unités de scènes —, et non sur une quelconque substance sémantique donnée d'avance par l'intrigue.

Je cite volontiers un passage de Gilles Deleuze, dans *Logique du sens*, où il figure ce qu'est une structure, car bien qu'on ait été en pleine époque du structuralisme, personne ne la définissait. Il écrit que la structure se définit par un manque [...]. Il écrit aussi que pour figurer une structure, il faut imaginer deux séries d'éléments. Ces deux séries sont parallèles, donc, comme toutes parallèles, elles semblent avoir un point commun à l'infini. Ces deux séries ne sont pas de même nature : il y a, par exemple, une série d'objets et une série de concepts. Dans l'une des séries, il manque un élément, dans l'autre, il y a un élément en trop, et le fait qu'il y ait un élément qui manque et un élément de trop a pour conséquence que dans les deux séries tous les éléments bougent sans cesse.<sup>7</sup>

D'où aussi cet éternel retour cyclique des scènes, avec l'impression que le récit n'avance pas. C'est qu'en suivant un modèle structural, Robbe-Grillet ne met pas l'accent sur l'enchaînement linéaire des événements, ce qui entraînerait la transformation de la situation de l'univers fictionnel et de l'état des personnages. Il insiste plutôt sur la répétition des événements, sur les permanences en dessous des changements, sur la représentation donc d'un temps immobile, qui laisse le monde fictionnel et les personnages à peu près dans le même état qu'au début du roman. C'est le cas de la narration à trajectoire circulaire des *Gommes*, qu'on a pu associer à la figure mythologique d'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue<sup>8</sup> ; ou du parcours narratif à revirements du *Voyeur*, placé sous le signe du huit couché et qu'on a rapproché de l'image de l'anneau de Möbius<sup>9</sup>. C'est également le cas de la répétition en boucle des scènes à partir des « thèmes générateurs » dans *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe*, deux romans pratiquement dénués de repères temporels. G. Genette attirait déjà l'attention sur la dimension structurale de type linguistique du récit robbe-grillétien : « chaque roman de Robbe-Grillet possède une structure *thématique*, c'est-à-dire

<sup>5</sup>Voir Jean Piaget, *Le Structuralisme*, Paris : PUF, 1968.

<sup>6</sup>Jean-Louis Chiss, Michel Izard et Christian Puech, « Structuralisme », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p. 02.

<sup>7</sup>Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 45-46.

<sup>8</sup>Voir Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit.

<sup>9</sup>*Ibid.* ; voir aussi Alain Goulet, *Le Parcours mœbien de l'écriture*, *Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris : Minard, 1982.

qu'il s'organise comme une suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental, ou, comme disent les linguistes, du *paradigme* »<sup>10</sup>. Ce type de construction ne fait que s'accroître à partir de *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*. Le temps qui apporte la différence est évacué du roman au profit d'un éternel retour du même. « C'est toujours la même chose » (J 92).

Chez Michel Butor l'appel à l'histoire est également lié à l'adoption d'une perspective structurale. En fait, il y a bien dans son œuvre une réflexion sur l'écriture de l'histoire, à travers les manipulations narratives mais aussi à travers une mise en fiction du travail de restitution de l'histoire. En envisageant le roman comme un laboratoire du récit, Butor problématise non seulement le récit fictionnel, transposition imaginaire du monde par du langage, mais toute modalité de récit, dans la mesure où le discours narratif est un des « constituants essentiels de notre appréhension de la réalité »<sup>11</sup>. Ses réflexions ne sont donc pas sans conséquence sur les récits dits factuels, dont l'historiographie.

En ce sens, tous les quatre romans de Butor constituent des questionnements sur le temps et sur la mémoire. La narration et l'écriture s'organisent autour de l'opposition entre un temps linéaire et un temps fragmenté, ce qui soulève la question des conditions de possibilité de la restitution des événements d'un réel complexe en un récit ordonné et cohérent. Parallèlement, Butor met en scène des consciences aux prises avec leur mémoire, en lutte contre l'oubli, s'efforçant d'organiser leurs souvenirs et, notamment dans *L'Emploi du temps* et *Degrés*, essayant d'articuler leur petite histoire individuelle avec la grande histoire de la société. Butor développe un point de vue sur l'histoire et le réinvestit dans la fiction romanesque.

*L'Emploi du temps* peut se lire en ce sens comme la fable d'une recherche historiographique. Dans ce roman l'interrogation sur les traces de l'histoire s'appuie à la fois sur la forme du journal intime et sur la représentation de la ville. Le journal confère au roman un air chroniqueur, en soulevant le problème du réalisme dans la fiction ainsi que celui de l'entrecroisement de l'histoire personnelle et de l'histoire collective. Et l'espace urbain exprime un rapport instable de la conscience à la durée et au souvenir des faits historiques, en se constituant ainsi en la projection fantasmée d'une mémoire trouble. La recherche historiographique est déclenchée par la nécessité dans laquelle Revel se trouve pour s'orienter et s'intégrer dans une nouvelle culture. Confronté au dépaysement et à la solitude, il considère Bleston comme une ville de nature « hostile », et se met dès lors à en chercher les causes. C'est ainsi que, sous l'influence du roman policier *Le Meurtre de Bleston*, la ville devient pour lui l'objet d'un travail de documentation historique et de fouille archéologique. Les bâtiments, monuments et trésors de Bleston sont envisagés comme des documents susceptibles de renseigner sur le passé, mais aussi sur l'essence de la société. Ils subissent à ce titre l'effet d'une restitution — heuristique — et d'une interprétation — herméneutique.

Ces lieux « documents », notamment l'Ancienne cathédrale avec son Vitrail du Meurtrier, tissent autour d'eux un réseau symbolique qui apporte au narrateur une nouvelle

<sup>10</sup>Gérard Genette, « Vertige fixé », *op. cit.*, p. 84.

<sup>11</sup>Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *op. cit.*, p. 07.

conscience du passé mais aussi du présent : les histoires qu'ils racontent finissent par dénoncer l'existence d'une violence fondamentale au cœur de Bleston, symbole de la violence même de la civilisation. Ainsi les éléments de la ville permettent de saisir la société contemporaine au niveau des mentalités, des structures profondes, inconscientes, qui se prolongent dans la longue durée en dépit des changements de surface, fusionnant l'histoire, le mythe et la fiction. La violence reste dans l'air du temps et continue à hanter les habitants de Bleston. Elle éclate par exemple lors du mystérieux « accident » de George Burton, dans les cas de racisme et xénophobie, ou encore dans certains rituels symboliques, comme les commémorations du *Guy Faukes Day*. Ainsi, l'identité de Bleston renvoie systématiquement à cette sorte de pulsion agressive dont le symbole majeur est le fratricide. La ville reflète une structure où s'entrecroisent des éléments psychiques, anthropologiques, sociologiques, tout en faisant appel à un passé lointain, prétendument archétypique. La recherche historique de Revel concerne moins l'enchaînement causal ou téléologique que le dévoilement d'une perspective atemporelle, synchronique et structurale sur les événements humains.

Qu'en est-il de toutes ces influences structuralistes ? J. Piaget fait remarquer que le structuralisme a toujours été lié à un acte critique vis-à-vis des perspectives diachronique et historiciste en sciences humaines — refus d'un schéma téléologique, refus d'un schéma causal linéaire<sup>12</sup>. La structure est « un système de transformations, qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fassent appel à des éléments extérieurs »<sup>13</sup>. Le structuralisme se caractérise donc par la quête des lois de composition sous-jacentes au système, susceptibles d'une interprétation déductive et d'une modélisation logico-mathématique. Cela veut dire que la structure ne rentre pas dans le domaine des « faits » constatables, elle demeure « inconsciente » chez les membres individuels du groupe considéré, incrustée dans les normes, comportements et dispositions pratiques<sup>14</sup>. En ce sens, si Robbe-Grillet semble pencher plutôt pour le modèle structural issu de la linguistique saussurienne, Butor paraît, lui, plus attiré par le modèle anthropologique de Lévi-Strauss, où la mise en évidence des structures culturelles — linguistiques, économiques, juridiques — est liée à la croyance en la pérennité d'une nature humaine<sup>15</sup>. Il en résulte un point de vue synchronique, ou d'un « diachronisme invariant »<sup>16</sup> : « ce n'est pas dire que Lévi-Strauss veuille abolir l'histoire ; seulement là où elle introduit des changements, il s'agit encore de “structures”, cette fois diachroniques mais qui n'affectent point l'intellect humain. »<sup>17</sup> D'autre part, la manière dont Butor intègre des fragments de l'histoire dans son roman n'est pas sans faire penser également à l'approche historiographique de l'École des Annales, qui avait l'ambition d'unifier l'histoire et les sciences de l'homme : l'économie, la démographie, la linguistique,

<sup>12</sup>Voir Jean Piaget, *Le Structuralisme*, *op. cit.*

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 08.

<sup>14</sup>*Ibid.*

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 95-96.

la sociologie, et notamment l'anthropologie, au point de redéfinir l'histoire comme une anthropologie historique. Les Annales proposent dès lors la longue durée comme échelle d'étude privilégiée, tout en s'intéressant aux structures économiques, à la géographie et à l'histoire des mentalités<sup>18</sup>.

D'autre part, cette vue structuraliste de l'histoire a suscité un certain nombre des critiques. K. Ross souligne que l'« homme structural », invention française, s'est tourné volontiers vers d'autres hommes qui n'étaient ni français, ni occidentaux, et dont la culture était coupée autant que possible de l'histoire européenne. Elle évoque à ce titre le parcours de Lévi-Strauss et de son intérêt pour les sociétés amérindiennes d'Amazonie, tout en rappelant que pourtant la grille d'interprétation structuraliste a été rarement appliquée, par exemple, à la compréhension de l'histoire des peuples africains en lutte pour l'indépendance au XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. K. Ross signale également des points communs entre l'« homme structural » et le « jeune cadre »<sup>20</sup> : en gros, qu'il s'agisse de la vie intellectuelle ou de la vie économique, ils parleraient le même langage de la technocratie, étayé sur le souci d'efficacité, d'aseptisation et de rationalisation. Dans l'après-guerre, les sciences humaines et sociales se développent en France sous l'influence du modèle américain, basé sur la création d'institutions censées étudier des données quantitatives — démographie, économie, psychologie des masses. Ces modèles ont été largement appliqués dans un effort de planification sociale.

K. Ross attire ainsi l'attention sur le fait que, c'est justement pendant les années de reconstruction, de modernisation, de décolonisation, que l'historiographie française s'est tournée vers des époques plus lointaines — Moyen-Âge, Antiquité, Ancien Régime —, ce qui fut, selon elle, « un parfait alibi qui permet d'ignorer le présent, ou les conditions qui avaient généré ce présent. »<sup>21</sup> Selon son argumentation, c'est précisément parce que l'on traversait un moment de malaise historique, marqué par les traumatismes de la guerre, la reconstruction, la modernisation, la décolonisation, que l'historiographie française a si volontiers embrassé une perspective pour ainsi dire structurale, tout en se tournant vers l'étude du passé lointain.

<sup>18</sup>Bertrand Müller, « Annales École des », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p. 02-03.

<sup>19</sup>K. Ross fait remarquer que les noms éminents du structuralisme ne figurent pas parmi les signataires du Manifeste des 121 ; le structuralisme ferait preuve de désengagement politique, en évitant notamment la question de la décolonisation. Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, op. cit., p. 227.

<sup>20</sup>Type social qui émerge en France au cours de la modernisation économique, lié à un souci technocrate d'amélioration de la productivité après la guerre, le cadre consiste en l'amalgame de deux individus aux fonctions jusqu'alors bien distinctes, l'ingénieur et le bourgeois. Cependant, à la différence du bourgeois qui vit de ses rentes, le jeune cadre doit être dynamique et travailler dur, tout en faisant preuve à la fois de discipline collective et d'initiative individuelle. Il est un professionnel parfaitement intégré à l'organisation pour laquelle il travaille ainsi qu'à son idéologie. On retrouve ce type social chez Butor, incarné par le héros de *La Modification*, Léon Delmont, cadre moyen-supérieur dans une entreprise multinationale, mais aussi Jacques Revel, jeune stagiaire de commerce pour une société d'importation et exportation. Le jeune cadre symbolise une position hiérarchique intermédiaire et donc ambiguë dans la dynamique du système capitaliste : ni ouvrier, ni patron, mais à la fois ouvrier et patron. « Le cadre est celui qui défend à la fois les intérêts de l'usine et ses intérêts de salarié... Le cadre est donc à la fois patron, salarié et technicien. » (Daniel Mothé, *Militant chez Renault*, Paris : Seuil, 1965, p. 88, cité par *ibid.*, p. 242.)

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 268.

Après les deux guerres et une décolonisation laborieuse, il fallait se défier des événements. La notion de longue durée offrit aux historiens un moyen de projeter une impuissance, un moyen de déplacer la causalité vers une entité si vaste qu'elle faisait ressortir par contraste la trivialité des actions humaines ; la notion de longue durée consacra la glaciation intervenue dans le champ historique. Quand d'aventure il intervient, le changement survient dans un cadre géologique.<sup>22</sup>

Ainsi, le discours structuraliste et les changements sociaux apportés par la modernité se sont trouvés liés et se sont mutuellement renforcés pour « créer une atmosphère d'intemporalité, une sorte de vide historique, à l'époque même où l'expérience vécue de la façon la plus quotidienne subissait un profond remaniement »<sup>23</sup>. Il se constitue ainsi une sorte d'idéologie du désengagement, ne suscitant pas d'« opposition » — à la différence des idéologies politiques —, et annonçant un horizon de neutralité normative dans les rapports sociaux, celui du consensus. « La France a clos ce chapitre pour passer aux autoroutes, aux cuisines électriques et à la Communauté Économique Européenne. »<sup>24</sup>

Selon K. Ross, le Nouveau Roman n'est pas étranger à ce contexte : « Comme le structuralisme et l'École historiographique des Annales, le Nouveau Roman fut complice du processus de modernisation capitaliste, notamment parce qu'il exclut ou fit éclater la narration historique, au nom de positions avant-gardistes. »<sup>25</sup> Voilà sans doute une lourde accusation contre le Nouveau Roman, mais qui après tout n'est pas sans faire écho à un certain nombre de commentaires de la critique littéraire sociologique. J. Leenhardt fait remarquer que le Nouveau Roman se présente comme une expression esthétique de refus des valeurs bourgeoises traditionnelles, mais sans pour autant témoigner d'engouement pour le socialisme, ce qui le rapprocherait plutôt de l'idéologie de la technocratie éclairée. La mouvance participe à une tentative de dépassement des idéologies, aussi bien des antagonismes de classe — pensée socialiste — que de l'individualisme — production romanesque traditionnelle et idéologie politique de droite. C'est dans ce cadre que Leenhardt interprète l'implication du Nouveau Roman dans le formalisme qui introduit dans la littérature et dans la théorie littéraire des notions issues de la pensée structuraliste telles que « système », « fonctionnement », « combinatoire », tout en envisageant la création selon une pratique de planification<sup>26</sup>. N. Wolf signale que le Nouveau Roman, notamment autour de la figure de Robbe-Grillet, se trouve à l'aise aussi bien vis-à-vis de la mouvance structuraliste littéraire que du discours technocratique. D'une part, on postule une coïncidence entre l'antihumanisme de Robbe-Grillet, Ollier ou Beckett, et l'antihumanisme doctrinal des structuralistes, « la contestation de la logique narrative traditionnelle chez les uns correspondant à la “déconstruction” de la métaphysique et de la rationalité chez les autres »<sup>27</sup>. Ainsi : « D'une certaine manière, le Nouveau Roman est un texte pour le structuralisme, et

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 268-269.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 272.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>26</sup>Voir Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*

<sup>27</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 75.

le structuralisme est un discours pour le Nouveau Roman. »<sup>28</sup> D'autre part, les nouveaux romanciers, notamment Robbe-Grillet, ont « la faveur des francs-tireurs comme *L'Express*, qui cultive l'impertinence et la provocation à des fins publicitaires, et se reconnaissent dans l'univers et le style de la technocratie scientifique »<sup>29</sup>.

C'est ainsi que les œuvres de Michel Butor et Robbe-Grillet se trouvent dans un rapport de tension vis-à-vis de la reprise fictionnelle de l'histoire. D'une part, on note un malaise ou une impuissance devant la mise en scène d'événements concrets du passé récent et de la contemporanéité, exprimé par le recours réitéré aux thèmes de l'oubli, de l'absence, de l'effacement, de l'aveuglement ou de l'aliénation. Ces différents motifs se rejoignent par le fait de mettre en évidence un rapport trouble de la mémoire individuelle à l'histoire collective. Autrement dit, ils manifestent la rupture du lien entre la petite histoire de tout un chacun et la grande Histoire de la communauté : ou bien l'individu méconnaît l'histoire de son groupe et de son temps, ou bien il ne reconnaît pas son expérience individuelle dans le récit historique officiel, ou bien il est incapable d'apporter son propre témoignage pour contribuer à l'écriture du récit historique collectif. Dans tous les cas, il y a un divorce entre l'histoire personnelle et l'histoire collective, en parallèle à une dissolution de l'identité sociale et à un sentiment de désengagement politique. D'autre part, cet évide-ment de l'histoire événementielle collective est compensé par le recours à une perspective structurale qui reconvertit la visée diachronique en visée synchronique. Le récit historique fait place à la description d'un portrait socioculturel, dont les données sont puisées dans la géographie, l'ethnographie, l'étude des mentalités, la mythologie, les clichés. L'appel à l'événement intervient tout au plus au niveau du passé lointain, de la longue durée ou à travers un réagencement combinatoire de fragments d'images et de discours de faits historiques. Enfin cela va de pair avec la mise en scène de la vie quotidienne sous l'angle d'une contemporanéité atemporelle, dans la mesure où celle-ci est déconnectée du contexte de l'histoire brève dans lequel elle s'insère. Les échos de la Seconde Guerre et de l'Occupation, la décolonisation, les espoirs révolutionnaires, la modernisation économique, tout cela fait partie d'un éternel présent situé hors du temps, sans avant, sans après. « Prisonnier du passé et de la géographie, le Nouveau Roman passe aussi et surtout à côté des mutations les plus significatives de son temps. »<sup>30</sup> Appartenant à une génération intermédiaire prise dans un moment de transition, les nouveaux romanciers semblent mettre en scène et en forme le conflit même des Trente Glorieuses : celui d'une ancienne France qui a du mal à régler les comptes avec les contradictions de son histoire, alors même qu'elle est appelée à tout oublier afin de devenir une France nouvelle de plain-pied avec la modernisation économique et ses promesses de prospérité matérielle.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 138.

## 8.2 Refoulés historiques

### 8.2.1 *L'Emploi du temps* comme fable de l'oubli

Il est en ce sens intéressant de constater que *L'Emploi du temps* de Michel Butor contient une fable de l'oubli et de l'aveuglement collectifs dans la société moderne. « Jacques Revel se livre à un minutieux dragage de son passé pour “agir de nouveau en homme éveillé, [...] intervenir avec intelligence et efficacité”. »<sup>31</sup> Dès lors, Bleston, représentation de la grande ville du XX<sup>e</sup> siècle, apparaît dans le roman, nous l'avons vu, sous le signe de l'hostilité, de la ségrégation et de la violence. La haine et la malveillance hantent son patrimoine culturel, imprègnent sa vie quotidienne, ses légendes et son histoire. L'Ancienne Cathédrale et le Vitrail du Meurtrier, principaux monuments historiques de la ville, renvoient tout à la fois au mythe fratricide de Caïn et Abel, aux guerres de religion du XVI<sup>e</sup> siècle et aux cas de xénophobie et racisme qui se produisent au présent. Ils fonctionnent donc comme des clefs qui révèlent l'identité violente de la société.

Pourtant, à de rares exceptions près, les habitants de la ville ignorent les histoires et les légendes qui se rattachent à son patrimoine, et font preuve d'aliénation ou de connivence quant à l'hostilité diffuse dans la société. L'ecclésiastique qui fait visiter la Cathédrale à Jacques Revel dit ceci à propos de la fenêtre de Caïn : « Elle est très célèbre en effet ; il est peu d'ouvrages sur notre pays qui n'y fasse quelque allusion, et pourtant, ici même, on en parle fort peu ; vous auriez pu vous promener des mois dans ce vieux quartier qui nous entoure, sans que personne vous engage à aller le regarder. » (ET 90-91) De même, le roman policier écrit par George Burton, qui raconte un crime ayant eu lieu à Bleston et qui étale donc au grand jour la face violente de sa société, ce roman, c'est Revel qui le fait découvrir à ses amis anglais. James Jenkins, par exemple, est étonné d'apprendre l'existence d'un tel ouvrage : « “Un roman policier qui se passe à Bleston”, a-t-il poursuivi, “oui, il faudrait que vous me le passiez. Je me demandais si j'en connaissais un autre, mais non, je crois qu'il n'en existe pas, du moins parmi tous ceux qui sont chez ma mère, et je vous l'avouerai, monsieur Revel, je trouve cela très surprenant. » (ET 115) Si Revel n'avait pas pris l'initiative de parler de ce livre à ses proches, ceux-ci ne l'aurait sans doute jamais lu. Enfin, autre exemple parlant : les habitants de Bleston croient innocemment que le nom de leur ville vient de *Bells Town*, « la cité des cloches », alors qu'en réalité, son étymologie renvoie au latin *Belli Civitas*, « la cité de la guerre ». C'est comme si l'identité urbaine de la violence faisait l'objet d'un tabou ou d'une amnésie collective.

Ces trous de l'histoire se traduisent par des trous géographiques. Car l'aliénation se manifeste notamment dans la façon dont ses habitants perçoivent et s'approprient l'espace urbain. Comme toute ville moderne, ou peut-être comme toute ville tout court, Bleston possède des frontières géographiques qui traduisent des frontières sociales et que normalement on ne franchit pas. Cela veut dire que chaque habitant n'a qu'une connaissance limitée et partielle de la ville, alors qu'une grande frange reste dans l'oubli. James Jenkins,

<sup>31</sup>Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 114.

personnage qui y a vécu toute sa vie affirme : « [...] je ne connais pas tout Bleston, il y a des quartiers entiers dans lesquels je n'ai jamais eu affaire [...]. » (ET 117) Horace Buck, lorsque Revel lui demande d'indiquer son chemin, répond : « Alexandra Place, je ne sais pas. [...] Non, vraiment, je ne sais pas ; il y a des années que je ne suis pas allé là-bas. » (ET 29) Le narrateur lui-même ignore quantité de quartiers et ce n'est pas par hasard que le plan de Bleston dessiné au début du roman reste incomplet : par ses lacunes, ses répétitions et aussi sa relative inintelligibilité, il signale le contraste entre ce qui accède à la conscience et ce qui reste voilé. Il y a à Bleston des univers sociaux qui ne se croisent pas.

Il ne serait pas injustifié de dire que les Blestoniens composent une société frappée d'amnésie. C'est comme si la ville elle-même exerçait sur ses habitants un pouvoir d'oubli et de souvenir, dans le but délibéré de les endormir, de les rendre aliénés à leur propre histoire et à leur propre condition sociale.

Bleston est représenté comme une cité isolée dans un espace-temps à part, clos et homogène. La ville se trouve au centre d'une urbanisation indéfinie et continue où sont abolies aussi bien les frontières intérieures entre les communes voisines que les frontières extérieures avec la campagne. On a affaire à un espace urbain sans opposition entre le dedans et le dehors. Idem pour les repères temporels : le rythme de vie de la métropole entraîne une coupure radicale par rapport à l'histoire. Une fois à Bleston, Revel se détache entièrement de son passé et de son avenir, nulle part dans son journal il n'est question des événements antérieurs à son séjour anglais, encore moins de ce qu'il prévoit de faire dès qu'il sera rentré en France. C'est comme si son arrivée constituait une nouvelle naissance, son passé une autre vie complètement oubliée, et son avenir une mort symbolique. En bref, Bleston délimite un monde fermé, sans dehors et sans issue, qui capture les individus et efface leurs souvenirs de toute existence extérieure.

Or, cela n'est pas sans rapport avec le mouvement de remodelage urbain permanent qui semble faire de Bleston une ville en phase avec la modernité. De nouveaux bâtiments s'érigent, se superposent aux anciens, et donnent lieu à une nouvelle ville qui fait tomber dans l'oubli celle qui existait avant. Parallèlement à cela, on voit émerger à Bleston une société de consommation à grande échelle, qui a tout intérêt à instaurer une atmosphère d'amnésie et d'aliénation sociale, afin de convertir le citoyen conscient de son histoire collective et de sa situation politique en un néo-consommateur marqué par son individualisme hédoniste. On peut évoquer à ce sujet le vaste commerce de Bleston, où se distingue notamment la construction d'un nouveau magasin, immense, en plein centre ville. Mais on peut mentionner aussi la prolifération d'un marché des loisirs et du divertissement qui désormais partage la scène avec l'industrie culturelle ou les fêtes foraines. Ainsi des jeux automatiques de la boutique d'amusements ou des centres privés de loisirs, comme Plaisance Gardens, dont le ticket d'entrée porte d'ailleurs le message en lettres capitales : « REMEMBER », souvenez-vous (ET 186). Comme s'il n'était pas destiné justement à faire oublier à ses visiteurs la vie quotidienne, leur condition sociale, leur propre histoire.

Bleston est le modèle de la ville moderne qui par une série de ruses cherche à exercer

un charme amnésique sur ces habitants. C'est pourquoi Jacques Revel la personnifie en lui attribuant un rôle actif dans l'économie mémorielle de la société. Tout au long du roman il s'adresse directement à Bleston par des expressions telles que « ville de malédiction et d'oubli » (ET 324), ville « nous rendant méconnaissables l'un à l'autre et même à nous-mêmes » (ET 324), ville à la « terreur léthéenne et hypnotisante » (ET 347). Le pouvoir léthargique et amnésique de la ville se manifeste également dans les éléments naturels qui composent le décor. La rivière de Bleston, la Slee, dont le nom fait penser aux fleuves qui courent dans les Enfers de la mythologie grecque : le Styx mais aussi le Léthé, le fleuve de l'oubli. En rappelant que dans la mythologie grecque le sommeil et la mort, Hypnos et Thanatos, sont deux frères jumeaux, J. Roudaut note qu'il y a bien une association symbolique entre l'oubli, le sommeil et la mort chez Butor : « l'expérience de la mémoire est identique à celle de l'autre monde : est mort celui qui s'abandonne à l'oubli. [...] Il n'est pas étonnant de voir la remémoration se muer en descente aux enfers dans *L'Emploi du temps* ou *La Modification*. »<sup>32</sup> En fait il y a aussi une association symbolique réitérée entre l'eau, l'oubli et l'aliénation, notamment à travers l'image de la pluie, du brouillard, de la brume, de l'humidité du temps anglais. Les conversations sur le temps qu'il fait absorbent la mémoire des habitants de Bleston, la monopolisent, la détournent d'autres aspects de la vie ; Revel, au contraire, ressent le climat comme une cause d'égarement de l'esprit :

La mémoire des gens de Bleston en ce qui concerne le temps qu'il fait m'émerveille et m'effraie aussi ; ils savent toujours, d'une année sur l'autre, s'il était tombé plus ou moins de pluie à la même date, comme si c'était là la principale différence entre ces deux « premier novembre », comme si, pour eux, jamais rien ni s'était passé dans l'intervalle.

Le premier brouillard de l'automne, le premier brouillard de Bleston pour moi, j'aurais été incapable de situer sa date à moi seul, j'aurais eu tendance à la retarder à cause des journées encore assez clémentes qui ont succédé à cet avant-coureur de l'hiver. (ET 84).

Par là, *L'Emploi du temps* attire l'attention sur l'emprise que *le temps météorologique* exerce sur *le temps chronologique*, deux notions que le français, langue romane, exprime en se servant du même mot, mais que la langue anglaise, sur cet aspect plus proche de sa branche germanique, distingue par deux termes spécifiques, *the time* et *the weather*. Autrement dit, il s'agit de l'influence que le climat exerce sur la perception et la mémoire de la succession chronologique, en l'occurrence en aplatissant les événements dans la durée, en brouillant leur ordre, en modifiant leur vitesse, en contribuant à l'oubli.

Dès lors, tout effort pour restituer la mémoire apparaît comme un acte de résistance contre l'amnésie imposée par la ville. Deux personnages se distinguent dans ce rôle : Horace Buck, qui incarne le résistant combattant, et George Burton, le résistant intellectuel. Les deux adoptent une attitude marginale vis-à-vis de la société blestonienne. Tout en comptant sur l'aide d'un réseau souterrain et même en dissimulant leur identité, ils cherchent, l'un par ses actes, l'autre par ses discours, à dénoncer, à ramener à la surface, les refoulés sociaux

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 113-114.

de Bleston. Ce n'est pas anodin que ces deux personnages aient des noms phonétiquement proches<sup>33</sup> et qu'ils soient à des moments distincts dépeints dans la même attitude : « George Burton clignant de l'œil derrière le canon de son arme » (ET 177) ; « Horace Buck, l'œil au viseur de la grosse mitrailleuse, s'acharnant à tirer sur les images d'avions évoluant dans le ciel de verre peint au-dessus de l'image d'une ville en flammes » (ET 238). Est-ce là, en outre, un clin d'œil de Butor à la Résistance Française, rassemblée en Angleterre, pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>34</sup> ? C'est bien possible, ce qui ferait de la résistance mémorielle à Bleston elle-même une trace de l'Histoire récente de la France dans le roman.

Jacques Revel joue lui aussi un rôle de résistant, quoique ambigu. Certes, son journal est une lutte contre l'amnésie, dans lequel il cherche à restituer non seulement les événements qu'il a vécus pendant son séjour, mais aussi les secrets refoulés de Bleston. Son nom est d'ailleurs significatif à cet égard : Revel fait évidemment penser à *révéler*.

C'est maintenant que commence la véritable recherche ; car je ne me contenterai pas de cette abréviation vague, je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ses habitants, de son horreur et de ses moments de beauté ; car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse [...]. (ET 46-47)

Cependant le résultat de son entreprise s'avère en partie un échec. Son journal aura de nombreuses lacunes, répétitions et un grand désordre narratif. À la fin, il n'a pas assez de temps pour en venir à bout de son projet, c'est-à-dire rendre compte de tous les secrets de Bleston. En outre, n'oublions pas qu'il trahit deux fois l'identité de George Burton et que par moments il est mal à l'aise avec Horace Buck.

Bleston est une ville imaginaire située en Angleterre, mais c'est surtout une ville qui incarne la transition de l'Europe, et de la France, de la débâcle des années 1930-40 vers la modernité économique des années 1950. *L'Emploi du temps* met en scène des phénomènes tels que l'accroissement de la population urbaine, les nouveaux flux d'immigration, le remodelage de la ville en fonction d'impératifs consuméristes, etc. Et surtout Bleston contient le thème de la mémoire au cœur même de sa représentation.

Babel moderne, Bleston est l'emblème d'un monde où les hommes ne s'entendent et ne se reconnaissent pas. Mais elle incarne, en outre, les conflits entre tradition et modernisation, entre traumatismes du passé et espoir dans l'avenir, qui caractérisent la France des Trente Glorieuses. Car la sortie de la guerre vers la modernisation exige un effort de réconciliation qui va de pair avec la nécessité d'oublier : elle est un mouvement de dépassement d'un ancien ordre et des conflits qu'il a produits, au nom de la reconstruction, de la stabilité et

<sup>33</sup>Par ailleurs Buck et Burton sont également proches du nom de Butor.

<sup>34</sup>Hypothèse de lecture soulevée par M. Pierre Popovic lors du colloque *Amnésies Françaises* tenu à Lille les 04 et 05 mai 2010.

du progrès. La boucle semble bouclée, mais évidemment le renouvellement du pacte social fondé sur l'amnésie ne peut être que problématique. Bleston est une ville aux prises avec ses refoulés historiques au moment même où elle croit s'acheminer vers une nouvelle période de prospérité économique, et qui ne parvient pas à étouffer complètement ses contradictions et sa mauvaise conscience vis-à-vis de la violence qui entache son passé et son présent. Après tout, le lecteur peut très bien voir, sous le masque de Bleston, la société française de ces débuts de Trente Glorieuses : derrière la violence mythique qui marque son identité, on trouverait ainsi les échos de la Seconde Guerre mondiale, de l'Occupation et des conflits liés à la décolonisation.

La représentation de la ville double la réflexion sur la mémoire contenue dans la narration et l'écriture. D'une part les questions concrètes de l'histoire récente et contemporaine sont évidées ou dissimulées au profit d'une perspective structurale qui privilégie le passé lointain, la mythologie et l'inconscient. *L'Emploi du temps* n'est pas pour ainsi dire de la littérature engagée. Mais d'autre part, la représentation de Bleston, la ville, ses habitants et sa culture, met en évidence une volonté d'ancrer le roman dans le hors-texte de son époque, d'aborder les questions de la contemporanéité et du passé récent, ne serait-ce que d'une manière chiffrée, déplacée, métaphorisée. *L'Emploi du temps* apparaît ainsi lui-même comme une lutte entre restitution de la mémoire et amnésie : c'est un récit amnésique et lacunaire, mais qui dénonce sa propre amnésie et ses propres lacunes, peut-être pour que le lecteur les remplisse lui-même<sup>35</sup>.

### 8.2.2 Oubli et aveuglement de l'histoire chez Robbe-Grillet

L'ancrage de la fiction dans l'histoire de la France du XX<sup>e</sup> siècle est particulièrement frappant dans deux romans de Robbe-Grillet : *Dans le labyrinthe* et *La Jalousie*. Dans ces ouvrages, l'appel à des faits sensibles du passé récent ou du présent — respectivement la Seconde Guerre, la colonisation et la décolonisation — donnent lieu, conformément aux prescriptions de l'antiréférentialité et du désengagement robbe-grillétien, à une série de détournements, si bien que l'événement historique lui-même finit par servir de prétexte à la manipulation des catégories formelles du récit. Néanmoins, ce jeu même de dissimulation de l'histoire trahit un certain imaginaire littéraire de l'histoire. Loin d'être indifférent à l'histoire, le texte robbe-grillétien manifeste un désir latent de l'aborder tout en exhibant son impuissance à le faire. C'est la fable même de cette impuissance qui se trouve ainsi étalée dans ces livres, chacun faisant place à un aspect du trouble du Nouveau Roman face à l'histoire : *Dans le labyrinthe* est axé sur l'oubli, et *La Jalousie*, sur l'aveuglement de l'histoire.

*Dans le labyrinthe*, narration des errances d'un soldat amnésique, est un récit de guerre sur l'impossibilité de raconter la guerre. Pourtant, à y regarder de près, qu'une guerre ne puisse être racontée, cela ne survient pas forcément parce qu'on l'oublie, mais précisément parce que l'on ne peut pas oublier. Et si tout le récit ne tenait qu'à une longue et formidable

<sup>35</sup>Dans ce sens, n'anticipe-t-il pas des thèmes qui seront chers à des écrivains comme Perec et Modiano ?

litote? Un *je ne me souviens pas* qui veut dire en fait *je ne me souviens que trop!* Un *je ne sais pas* qui veut dire *je ne sais que trop!* Plutôt qu'un roman de l'oubli, *Dans le labyrinthe* se présenterait dès lors comme le roman d'une volonté irréalisable d'oubli.

Celle-ci apparaît en effet dès l'avertissement qui précède le texte du roman, sous la forme d'une demande explicite au lecteur :

Ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même l'expérience : ainsi, les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro matricule sur le col de la capote. De même, l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans les environs. Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort. (DL 07)

Et pourtant Robbe-Grillet sait que malgré l'antiréférentialité de l'œuvre, son lecteur ne pourra s'empêcher de penser à la Guerre, à celle qu'il a lui-même vécue, à celle dont il a entendu les histoires, selon le cas. Ce que le roman expose à ce moment-là, c'est cette tension entre le désir ou la nécessité d'oublier et son impossibilité; tension qui renvoie elle-même à une autre, entre le désir ou la nécessité de raconter et son impossibilité.

Il est en ce sens intéressant de noter que le récit de *Dans le labyrinthe* repose autant sur des lacunes que sur des excès. À l'exemple d'autres romans de Robbe-Grillet, le récit se développe ici par la répétition des motifs narratifs. Or, alliées à un contexte de récit de guerre, ces répétitions acquièrent la force du retour hallucinatoire et obsessionnel des traumatismes. Le soldat revoit partout le même décor : « Sur la droite s'alignent les fenêtres des rez-de-chaussée, dont la succession n'est interrompue que par les portes des immeubles, fenêtres identiques et portes identiques, assez semblables elles-mêmes aux fenêtres par leur forme et leurs dimensions. » (DL 21) Il voit partout les mêmes visages : la femme, le gamin, l'invalidé, l'homme au costume bourgeois, etc. Il revit les mêmes situations, gestes et répliques : la marche dans la rue, la rencontre avec l'enfant, les errances dans l'immeuble, la scène du café, etc.

Ces épisodes semblent par moments associés à des souvenirs douloureux angoissants, que le soldat voudrait oublier, mais qui reviennent comme un refoulé. Le souvenir du départ pour le front, conservé dans une photo :

L'équipement de l'homme est tout neuf. La photographie doit remonter au commencement de la guerre, à l'époque de la mobilisation générale ou aux premiers rappels de réservistes, peut-être même à une date antérieure : lors du service militaire, ou d'une brève période d'entraînement. Le grand attirail de soldat en campagne paraît cependant indiquer, plutôt, qu'il s'agit vraiment du début de la guerre, [...]. (DL 67)

Les dialogues tendus avec le gamin évoquent le souvenir d'interrogatoires militaires :

« Qu'est-ce qu'il y a dans ton paquet ?

## 8.2. REFOULÉS HISTORIQUES

— Je t'ai déjà dit. »

[...]

— Qu'est-ce qu'il y a dans ton paquet ? » répète l'enfant au lieu de répondre, et sans détourner les yeux de la porte entrebâillée.

« Je t'ai dit déjà : des affaires.

— Quelles affaires ?

— Des affaires à moi. »

Le gamin ramène le visage vers son interlocuteur :

« Tu as un sac, pour les mettre. Tous les soldats ont un sac. » (DL 45)

À d'autres moments, les échanges font référence aux rôles peu glorieux qu'on a pu jouer pendant l'Occupation :

Après une pause, l'enfant poursuit, d'une voix encore plus basse : « Mon père, il a un casque.

— Où est-il, ton père ?

— Je ne sais pas. » Puis avec force, en articulant bien chaque mot : « C'est pas vrai qu'il a déserté. »

Le soldat relève le visage vers le garçon :

« Qui prétend ça, qu'il a déserté ? »

En guise de réponse, l'enfant exécute quelques pas d'une démarche boîteuse, la jambe raide, le bras tendu le long du corps s'appuyant sur une béquille. Il n'est plus qu'à un mètre de la porte. Il reprend :

« Mais c'est pas vrai. Il a dit aussi que tu es un espion. Tu n'es pas un vrai soldat : tu es un espion. Dans ton paquet, il y a une bombe.

— Eh bien, ça n'est pas vrai non plus, dit le soldat. » (DL 164)

Vers la fin du roman, émerge enfin le trauma fondamental, la scène de l'assaut de la patrouille en motocyclette et side-car :

La voix dure a crié « Halte », par deux fois, sans la moindre trace d'accent. Le soldat atteignait presque le coin de rue où l'enfant avait lui-même obliqué, quelques secondes plus tôt. La moto est repartie, couvrant la voix puissante qui répétait pour la troisième fois « Halte ». Et aussitôt le soldat a reconnu le crépitement sec et saccadé de la mitraillette qui se mêlait au tumulte.

Il a ressenti un choc violent sur le talon de sa chaussure droite. Il a continué. Des balles ont frappé la pierre, près de lui. Juste comme il passait le tournant, une nouvelle rafale a claqué. Une douleur aiguë lui a traversé le côté gauche. Puis tout s'est arrêté. (DL 168)

Le soldat reste le prisonnier d'un labyrinthe d'images obsédantes. Tout au long du roman il ressasse les mêmes souvenirs, qui le hantent justement parce qu'il ne les comprend pas, parce que ceux-ci sont troués, fragmentaires, partiels — « cette scène ne mène à rien » (DL 179). Ainsi, oubli et souvenir vont de pair. Ce qui veut dire que *Dans le labyrinthe* se caractérise autant par une volonté de se souvenir de ce qui manque, que par une volonté d'oublier ce qui monopolise l'esprit — « C'est fini, tu sais, à présent. C'est fini, la guerre... » (DL 45). L'incapacité à la fois de se souvenir et d'oublier est symbolisée par l'incapacité du soldat à livrer son paquet. Il ne parvient pas à se souvenir de ce qu'il faut faire de cette

boite : où, quand, à qui faut-il la remettre ? Dans le même temps il ne peut tout simplement l'abandonner quelque part et arrêter d'y penser. Bien que le soldat en ignore le contenu, et qu'il ne comprenne donc pas le sens de la situation, la boîte est un poids qu'il est presque obligé de porter, et même au bout de ses forces, il ne la laissera pas tomber : « Il faut aller chercher la boîte, dit-il. Elle a dû rester à la caserne. Je l'avais oubliée. Elle est sur le lit, derrière le traversin... — Calmez-vous. Reposez-vous. N'essayez plus de parler. » La remise du paquet à son destinataire symbolise ainsi deux horizons également impossibles : d'une part, le souvenir total, rêve d'une réconciliation avec les événements, d'autre part l'oubli complet, comme si rien ne s'était passé. Voilà ce qui permettrait enfin de sortir du labyrinthe, c'est-à-dire, de sortir de la guerre, de passer à autre chose.

C'est bien à cette évasion qu'aspire le narrateur, dont le récit est bien postérieur aux événements. Enfin le temps apporte l'apaisement nécessaire pour surmonter les moments difficiles de l'histoire : « Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. » (DL 09) « Ici la pluie n'entre pas, ni la neige, ni le vent ; et la seule fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré à chevrons, le marbre de la cheminée, celui, fêlé, de la commode, la seule poussière provient de la chambre elle-même [...]. » (DL 220)

Nous avons vu au chapitre précédent que *La Jalousie*, par ses rapports intertextuels au roman colonial, n'est pas un roman construit sur du vide, mais bel et bien ancré sur un sujet historique repérable, animé de conflits, riche en événements et lourd de conséquences. Il s'agit plutôt d'un roman de l'évidement, c'est-à-dire, qui instaure le vide au cœur de l'histoire.

Le mot *jalousie*, qui possède ici un double sens, renvoie également à un double contexte : l'intrigue sentimentale et la colonisation. Le *sentiment de jalousie* qui met le narrateur aux aguets est aussi une passion obsédante qui le rend aveugle, puisqu'elle lui renvoie l'image d'un monde déformé, où partout abondent les signes de l'infidélité de sa femme, ce qui l'empêche de penser à quoi que ce soit d'autre. L'adultère même, s'il a lieu, échappe à son regard : il a beau surveiller A... et Franck en permanence, il ne les surprend jamais en flagrant délit. « Ne voyant pas, ou pas bien, ou pas tout, le jaloux est condamné à des conjectures, à des hypothèses. »<sup>36</sup> En outre, la *jalousie*, c'est aussi un système de volets mobiles qui permet de voir tout en découpant le champ de vision et en orientant la direction du regard. Aux deux sens du mot, la *jalousie* est ce qui restreint le champ de vision et produit un regard — et donc une conscience du monde — sélectif et fantasmé. « Le “pouvoir” du mari jaloux se limite à son regard, lui-même limité. »<sup>37</sup>

Or, cette tension est étroitement liée aussi à la manière dont le narrateur nous donne à voir l'univers colonial. Selon J. Leenhardt son comportement manifeste les traces d'une structure socioéconomique obsessionnelle et paranoïaque<sup>38</sup>. Cela est particulièrement frappant dans sa manie de délimiter l'espace, les pièces de la maison et les champs de bananiers ;

<sup>36</sup> André-Alain Morello, « La scutigère et le margouillat : “une histoire sans gravité” », *op. cit.*, p. 82.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>38</sup> Voir Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*

ou dans le contrôle permanent du travail des indigènes, qu'il s'agisse des domestiques, des chauffeurs ou des ouvriers du pont de rondins<sup>39</sup>. La description de la nature et des personnages manifeste en creux la vision idéologique du narrateur, c'est-à-dire que la fonction du regard n'est pas de fournir un compte rendu fidèle du monde, mais d'en donner une image qui apaise l'angoisse engendrée par la situation du narrateur<sup>40</sup>.

En ce sens, le schéma de l'intrigue amoureuse peut bien s'interpréter comme une métaphore de la situation historique de la colonisation dans les années 1950. La femme, objet de convoitise dans un monde viril, métaphorise la colonie. Son appellation d'ailleurs — A..., lettre suivie de points de suspension — peut renvoyer tout autant à un nom propre féminin, Anne ou Amélie, qu'au nom des continents colonisés, l'Afrique, l'Asie, ou même l'Amérique. Trois groupes masculins, symbolisant chacun une force idéologique et politique<sup>41</sup>, se disputent la possession de A... : le mari invisible, représentant d'un colonialisme traditionnel en voie de disparition ; Franck, qui incarne le néo-colonialisme technocrate en ascension ; enfin, les Noirs, dont la possibilité de faire concurrence aux Blancs est réduite mais réelle, fantasme de l'indépendantisme et de la décolonisation qui angoisse le narrateur et, dans une moindre mesure, Franck. En somme, associée à l'arrière-plan historique du roman, la *jalousie* — aux deux sens du terme — convoque l'avidité économique du colonisateur, ainsi que l'image d'un point de vue restreint, partiel et partial des structures socioéconomiques coloniales. Si *La Jalousie* est autant un roman du regard qu'un roman de la cécité, cette cécité concerne aussi le contexte de la colonisation — et de la décolonisation.

En effet, le regard du narrateur est rattaché à un emplacement fixe et bien déterminé, celui de la maison seigneuriale. Il ne quitte jamais sa demeure pour aller coordonner les travaux directement sur le terrain ; son pouvoir ne s'exerce que de loin, par un regard sans doute intimidateur, étayé sur l'autorité dont le colon lui-même s'investit, par la force ou par la mystification. Cette configuration du regard traduit symboliquement une perspective ethnocentrique du monde colonial. Nous avons eu l'occasion d'analyser au chapitre précédent comment cette perspective est associée à la reproduction de certains clichés sur les peuples indigènes — sans qu'il soit d'ailleurs clair s'ils sont repris ironiquement ou tels quels. Elle est également liée à une perception limitée de la situation historique du monde colonial.

Ainsi, par exemple, la colonie est décrite comme un monde de chaos et déchéance, hostile à la rationalité occidentale. Robbe-Grillet lui-même, ainsi que plusieurs commentateurs, ont fait noter que l'obstination du narrateur à compter et à bien disposer géométriquement les bananiers est l'indice d'un malaise existentiel, d'une obsession de mettre les choses en ordre dans un monde pris par le désordre.

Ce narrateur colon est obsédé par l'idée de faire régner l'ordre. Il se livre à des activités tout à fait étranges, comme décompter les bananiers dans la plantation. Pour ce faire, il se tient toujours sur la terrasse de la maison [...]. Sur le flanc

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

de la colline, en face de la terrasse qui domine un vallon, il y a sur l'autre rive des parcelles qui ne sont pas vraiment rectangulaires. C'est fâcheux pour un colonisateur, car les routes à angle droit devraient jouxter des parcelles en forme de quadrilatère régulier, or ce n'est pas du tout le cas : certains sont en trapèze, d'autres en trapèze avec la base incurvée par le terrain, bref, une espèce de désordre commence à s'insérer dans cette plantation.<sup>42</sup>

C'est ainsi que « ce malheureux colon, qui est l'ordre même, est [...] aux prises avec le pire désordre, matérialisé autour de lui d'abord par ce comportement du bananier, qui au contraire de la vigne ou du pommier ne reste pas en place, et ensuite par le monde hostile de la colonie »<sup>43</sup>. Par « monde hostile » il faut entendre un monde qui résiste à la rationalité occidentale, dépourvu de développement technique, aux services précaires, etc. : « la piste est toujours en réparation sur une dizaine de kilomètres après le premier village, le "Cap Saint-Jean" était amarré le long du wharf en attendant son chargement, les travaux de la nouvelle poste n'ont guère avancé depuis plus de trois mois, le service de voirie municipale laisse toujours à désirer, etc... » (J 95) Un monde perçu comme en permanent état de déchéance, comme l'indique la dégradation régulière du pont de rondins :

Combien de temps s'est-il écoulé depuis la dernière fois qu'il a fallu en réparer le tablier ? Les bois, traités en principe contre l'action des termites, avaient dû subir une préparation défectueuse. Tôt ou tard, il est vrai, ces troncs recouverts de terre, soumis périodiquement aux petites crues du cours d'eau, sont destinés à être la proie des insectes. Il n'est possible de protéger efficacement, pour une longue durée, que des constructions aériennes bien isolées du sol, comme c'est le cas, par exemple, pour la maison. (J 103)

On comprend bien que Robbe-Grillet, dont l'œuvre se veut la démystification des significations stables du roman traditionnel, s'efforce ici de déconstruire le rationalisme et le technicisme occidentaux, qui ont souvent été mobilisés pour justifier le mythe de la colonisation comme entreprise de civilisation. Néanmoins, on peut repérer tout de même une persistance des mythes ou des croyances typiques d'un ethnocentrisme européen dans le fait de distinguer la métropole et la colonie selon les termes d'une opposition entre l'ordre et le désordre. Robbe-Grillet a beau critiquer l'entreprise coloniale et dénoncer la prétention d'un rationalisme qui veut maîtriser entièrement la nature, il ne dépasse pas les cadres d'un imaginaire courant selon lequel le paysage colonial est synonyme de chaos et hasard, composant un monde inhospitalier à la vie humaine.

La perception d'un *désordre* n'existe qu'à partir d'un étalon d'*ordre*, en l'occurrence déterminé par un point de vue culturel ou idéologique. Comme l'affirme H. Bergson, nous croyons que « la réalité est ordonnée dans l'exacte mesure où elle satisfait notre pensée. L'ordre est donc un certain accord entre le sujet et l'objet. C'est l'esprit se retrouvant dans les choses. »<sup>44</sup> Ainsi, « quand nous déclarons nous représenter un chaos, c'est-à-dire un état de choses où le monde physique n'obéit plus à des lois, à quoi pensons-nous ?

<sup>42</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>44</sup> Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 684.

Nous imaginons des faits qui apparaissent et disparaissent *capricieusement*. »<sup>45</sup> De même, « d'un monde anarchique, où les phénomènes se succéderaient au gré de leur caprice, je dirai encore que c'est le règne du hasard, entendant par là que je trouve devant moi des volontés, ou plutôt des *décrets*, quand c'est du mécanisme que j'attendais. »<sup>46</sup> Cependant, à chaque fois qu'on essaie de donner une signification rigoureuse à l'idée de désordre, on s'aperçoit que « le désordre peut bien être la négation d'un ordre, mais que cette négation est alors la constatation implicite de la présence de l'ordre opposé, constatation sur laquelle nous fermons les yeux parce qu'elle ne nous intéresse pas, ou à laquelle nous échappons en niant à son tour le second ordre, c'est-à-dire, au fond, en rétablissant le premier. »<sup>47</sup> Autrement dit, le désordre est un ordre auquel on ne s'attendait pas.

Le monde colonial est bel et bien régi par un ordre. C'est-à-dire que la vie dans les colonies n'est pas caractérisée par une *absence* d'ordre, mais par l'existence d'un *autre* ordre, tributaire de facteurs naturels et culturels propres, mais aussi constitué au cours d'un processus historique, à travers des rapports de force politiques et économiques. En un mot, un ordre imposé par le colonisateur. Or, c'est précisément la reconnaissance de l'univers colonial comme un univers ordonné, une dérivation, un prolongement, de l'ordre métropolitain, en raison de sa structuration politicoéconomique, c'est ce fait qui semble sinon tout à fait absent, du moins dissimulé dans *La Jalousie*. La perspective ethnocentrique du narrateur entraîne un aveuglement sur la situation historique du monde colonial.

Curieusement, c'est Robbe-Grillet lui-même qui dans sa qualité d'ingénieur agronome explique, peut-être sans s'en rendre compte, que le prétendu désordre représenté par le champ de bananiers de *La Jalousie* est, en fait, toujours l'effet d'un ordre.

Les bananiers se plantent en quinconces, par séries régulières de lignes, et les quinconces ont cela d'amusant qu'on peut les voir suivant des lignes soit parallèles, soit perpendiculaires, soit encore diagonales. [...] Malheureusement pour le narrateur, le bananier change de place. [...] Quand il a porté son régime, on coupe non seulement celui-ci, mais aussi le bananier, qui mourrait sinon, et on laisse pousser un des rejets à sa base. Car le rhizome du bananier [...] produit des rejets, plus ou moins loin, à droite, à gauche, devant ou derrière la pousse initiale. Au bout de quelques années, le bananier n'est donc plus du tout à sa bonne place. *Il n'y a plus de quinconces, car on est amené à choisir le rejet que l'on conserve en fonction de critères autres que l'ordonnement : d'une part sa vigueur, d'autre part son âge, et enfin l'époque.* Comme l'expérience prouve qu'on vend beaucoup moins de bananes quand les fraises et les cerises apparaissent sur le marché, on privilégie un rejet dont on sait qu'il donnera des fruits à la bonne période.<sup>48</sup>

Certes la plantation n'est pas entretenue de façon à assurer une disposition géométrique régulière dans le terrain, mais cela ne veut pas dire qu'on laisse pousser les bananiers n'importe comment. On voit bien qu'il y a quand même un ordre d'organisation technique

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 693-694.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>48</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 82-83. Nous soulignons.

de la plantation, basé sur la vigueur du rejet ainsi que sur la logique du marché dans la métropole, les bananes étant évidemment un produit destiné à l'exportation. Finalement, ce que Robbe-Grillet appelle du désordre, est loin d'en être un. La rationalisation, la technicisation et la planification de la production, valeurs de la modernité occidentales, sont en ce sens plus présentes dans la représentation de l'univers colonial qu'on ne le croit. C'est comme si l'ordre colonial était un ordre invisible, il est là, mais on ne le voit pas, comme on ne voit pas le narrateur, propriétaire de l'exploitation.

Cette tension entre la vision et l'aveuglement tend à se prolonger dans d'autres aspects de l'ordre colonial. Nous avons fait remarquer au chapitre précédent qu'un certain nombre d'éléments sont absents de *La Jalousie* en comparaison de la référence intertextuelle du roman colonial : le portrait de la femme indigène, l'exploitation démesurée du travail, la brutalité du colon. En général, toute trace de conflit socioéconomique est effacée du tableau colonial robbe-grillétien. Si pour les personnages Blancs la dialectique du visible et de l'invisible concerne plutôt leur présence physique et psychologique, pour les personnages Noirs elle s'applique à leur situation au sein de la structure sociale. En fait, on voit — et on entend — l'indigène partout dans le roman : le narrateur note bien sa présence, est frappé par l'étrangeté de ses gestes, par le désordre de ses paroles. Pourtant la condition socioéconomique défavorisée de l'indigène, sa position de serviteur et fournisseur de main d'œuvre, passent inaperçues, ou du moins ne sont pas reconnues, dans la mesure où elles ne produisent aucun étonnement, tellement elle est ancrée dans la structure coloniale. Autrement dit, la hiérarchie du travail n'entre pas en ligne de compte dans le tableau de l'ordre colonial. En effet, dans *La Jalousie* l'indigène est toujours représenté au travail — même le chant indigène accompagne un travail manuel. Autant dire qu'il est partout au service des colons, et qu'il exerce cette fonction spontanément, de manière bien disciplinée, sans contestation. La propriété de *La Jalousie* constitue, à l'exemple de la ville des *Gommes*, un monde pacifique, conformiste, harmonieux, où chacun reconnaît sa place dans le système. Loin d'être un complet désordre, le système colonial apparaît ici comme un ordre qui va de soi, comme si c'était même l'ordre naturel des choses.

Cet ordre, on le voit à l'œuvre dans le roman, mais comme on ne le reconnaît pas en tant que tel, c'est en même temps comme si on ne le voyait pas. Dès lors, on a le sentiment que les peuples colonisés sont tout simplement niés comme acteurs de l'histoire sociale et économique de l'univers colonial. *La Jalousie* ne met jamais directement en scène les conflits autour du pouvoir politique, de la possession des moyens de production, ou de la reconnaissance des droits et dignité des peuples indigènes. Robbe-Grillet passe notamment sous silence tout écho d'un sentiment indépendantiste de décolonisation ; si d'une part l'entreprise coloniale est discréditée, d'autre part les possibles revendications identitaires et politiques indigènes restent méconnues. À ce titre, Y. Baudelle a raison de souligner que Robbe-Grillet ne fait pas un choix anodin lorsqu'il décide de faire référence à la littérature coloniale : en 1957, le genre du roman colonial a cédé la place à une nouvelle littérature francophone, où ce sont désormais les colonisés qui s'expriment — Mongo Betti, Ferdinand

Oyono, Mouloud Feraoum, Albert Memmi, Kateb Yacine<sup>49</sup>. Un lecteur qui cherche donc à insérer *La Jalousie* dans la situation politique, sociale et culturelle de la décolonisation à la fin des années 1950, ne voit que cet l'aveuglement. C'est comme si malgré tout, on continuait à rejeter l'indigène hors de l'histoire et de la culture.

En bref, dans *La Jalousie* le naufrage du colonialisme est représenté du point de vue du colonisateur, nécessairement restreint, limité, et donc incapable de capter tous les conflits et contradictions du contexte historique de la colonisation. La mise en scène du déclin du colonialisme s'accompagne ainsi de l'effacement de tout signe de décolonisation, de tout sentiment de cohésion collective et d'organisation politique chez les indigènes, et par conséquent de toute action pouvant aboutir à la déstabilisation de l'ordre colonial. On peut même considérer que *La Jalousie* n'est la fable ni de la colonisation ni de la décolonisation, mais d'une transition vers la néo-colonisation. La concurrence pour la possession de A... métaphorise le déclin du colonialisme traditionnel face à la montée d'un néo-colonialisme technocratique capable de s'accommoder bien avec une possible autonomie politique des indigènes<sup>50</sup>. On peut dire que le moteur du récit, c'est cette lutte pour éviter la débâcle d'un ordre social — l'ordre du mariage faisant écho symboliquement à l'ordre colonial — qui reste pourtant dissimulé dans l'œuvre. Loin de réduire le monde colonial à des lieux communs innocents, purement parodiques, ou alors anodins, Robbe-Grillet trahit une opinion du fait colonial, qui reste après tout solidaire d'un certain l'imaginaire négatif et de la colonisation — un projet civilisateur vain et absurde — et de la colonie — un monde inhospitalier —, et s'accommode bien d'une certaine aliénation vis-à-vis du contexte historique trouble de décolonisation. Pendant les Trente Glorieuses, on ne veut pas voir ce qui se passe dans les colonies, comme on ne veut pas se rappeler de ce qu'il a eu lieu pendant la Seconde Guerre.

## 8.3 Une contemporanéité atemporelle

### 8.3.1 La chronique de la modernité chez Butor

La faible quantité d'allusions à des événements de l'histoire — avec un grand H — politique récente ou contemporaine contraste avec l'appel à la petite histoire de la vie privée contemporaine. L'ancrage du chronotope butorien dans le quotidien des années 1950 à travers la mise en scène de certains thèmes, lieux et objets, confère à Michel Butor un regard pour ainsi dire chroniqueur. Cette chronique est à bien des égards celle de la nouvelle modernité socioéconomique des Trente Glorieuses, période dans laquelle la France se convertit en une société de consommation pleine<sup>51</sup>. Certes, c'est encore timidement que les personnages de Butor se livrent à l'hédonisme consumériste, à la culture du loisir, au fétiche de la marchandise. Mais ses romans mettent en scène le début de cette époque d'abondance matérielle qui porte en elle la promesse d'un avenir de croissance illimitée.

<sup>49</sup>Voir Yves Baudelle, « *Les Gommages : les ambiguïtés d'un classique* », *op. cit.*

<sup>50</sup>Voir Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*

<sup>51</sup>Cf. Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, *op. cit.*

Le boom économique se traduit ainsi notamment par un scénario d'expansion des entreprises et de la circulation des biens. Dans *L'Emploi du temps*, le développement du commerce apparaît dans la construction d'un immense nouveau magasin en plein centre-ville. On assiste à la prolifération d'une industrie du loisir et du divertissement : restaurants, cinémas, librairies, musées, foires, maisons de jeux. Mais aussi à la diffusion de certains des nouveaux produits vedettes de la modernité. La télévision pénètre le foyer de M<sup>me</sup> Grosvenor, personnage de *L'Emploi du temps* qui incarne la *middle class* réactionnaire moderne. L'automobile commence à se banaliser. Selon J. P. Rioux, le parc des véhicules particuliers passe de 1.700.000 en 1951 à 4 millions en 1958, dont la moitié en moins de cinq ans ; il y a une voiture pour 7 habitants en France en 1958<sup>52</sup>. Léon Delmont, le héros de *La Modification*, cadre chez une société multinationale, en possède une, naturellement. Mais même les jeunes adultes de *L'Emploi du temps* connaissent la vie sur quatre roues : James Jenkins conduit la voiture de chez « Matthews and Sons », et Richard Tenn, lui, a sa propre voiture. Avec l'automobile, apparaissent aussi les accidents de circulation, phénomène qui se multiplie dans les années 1950-1960<sup>53</sup>. Butor en fait mention : l'étrange accident de George Burton dans *L'Emploi du temps* ; et dans *La Modification*, Cécile avait épousé « un ingénieur de chez Fiat qui était mort, à peine étaient-ils installés à Turin, dans un atroce accident sur l'autostrade, juste deux mois après leur mariage » (M 68).

Toujours est-il que la modernité économique apporte une évolution de la mobilité dans l'espace urbain et national, ce qui se traduit par de nouvelles possibilités de circulation de personnes et de biens. La chronique de l'expansion des voyages et du tourisme est particulièrement prégnante dans *La Modification*, roman situé entre Paris et Rome, dont le cadre est dépourvu donc de point fixe et de centre géographique. De nombreux personnages dans le train sont apparemment en vacances, en possession de tout un attirail de produits destinés aux touristes, valises, guides touristiques, manuels de conversation, sans oublier les documents. Les déambulations de Léon Delmont à Rome ou à Paris sont également des itinéraires touristiques dignes d'un *Guide Vert* ou d'un *Guide Bleu*, mettant en lumière les monuments, musées, œuvres d'art, restaurants et autres établissements, espaces et objets d'intérêt pour les visiteurs. Au cours des années 1950, le voyage s'affirme comme valeur de la modernité ; davantage, l'espace de la modernité se veut un espace dépourvu de frontières et hors de l'histoire. L'homme moderne est un grand voyageur de plus en plus habitué à une vision panoramique du monde, c'est-à-dire qu'il considère les lieux, les objets et les diverses cultures à partir du déplacement, par opposition à une vision statique de monde<sup>54</sup>. Le décentrement apparaît ainsi comme un signe de modernité qui exprime l'expérience d'un

<sup>52</sup>Voir Jean-Pierre Rioux, *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958) 2. L'Expansion et l'impuissance 1952-1958*, op. cit.

<sup>53</sup>Voir Claudia Bouliane, « Mourir dans la moyenne à 130 à l'heure », in : *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaulienne (1958-1981)*, sous la dir. de François Provenzano et Sarah Sindaco, Bruxelles : Le Cri/CIEL-ULB-ULg, 2009.

<sup>54</sup>N'oublions pas que Michel Butor lui-même est un grand voyageur. Les chroniques de sa série *Le Génie du lieu* sont un véritable tour du monde. Comme si cela n'était pas suffisant : « J'assiste d'ailleurs à l'aube des voyages interplanétaires avec passion, et j'attends que cela continue, avec impatience. J'espère bien un jour mettre le pied ailleurs. » (*L'Arc*, op. cit., p. 65)

monde « fini et arpenté, où toutes les mesures ont été prises, où toute différence se résorbe en identité, et où toute découverte se double d'un étrange sentiment de reconnaissance »<sup>55</sup>. De même il y a un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de ce qui est proche : le proche et le lointain, l'étrange et le familier, tous les espaces se brouillent<sup>56</sup>.

Quant à la circulation des biens : dans *La Modification*, on apprend par exemple que les représentations de la maison Scabelli couvrent tout le territoire français (M 27), et probablement aussi européen. Publié en 1957, un an après le Traité de Rome<sup>57</sup>, *La Modification* met en scène un monde, ou du moins un continent, qui s'achemine vers l'intégration économique et sociale à l'échelle internationale, avec ses nouvelles potentialités et contradictions. Du point de vue de l'imaginaire géopolitique des années 1950 le choix de Michel Butor de situer *La Modification* à Rome, *L'Emploi du temps* en Angleterre, ou plus tard *Mobile* aux États-Unis, ne sont pas anodins. Ces lieux représentent des zones d'expansion, si ce n'est le centre, de la modernité capitaliste — on voit mal comment ces mêmes œuvres pourraient se situer, disons, en Espagne, en Europe de l'est ou à l'URSS des années 1950. L'intégration internationale a ses limites, ses rapports d'inclusion et d'exclusion, ses zones privilégiées et ses zones d'ombre. Ainsi la fiction butorienne est largement décentralisée. N. Wolf note que cela traduit en quelque sorte la nouvelle place de l'Europe et de la France sur la scène géopolitique : elles ne sont plus le centre d'un monde et, pour la France, son propre centre est hors d'elle-même, en Europe, aux USA, partout et nulle part, avec la mondialisation de l'économie et de la politique<sup>58</sup>.

Avec l'accès de plus en plus facile aux biens matériels<sup>59</sup>, on peut noter que l'imaginaire social du cycle économique se déplace de la chaîne de production à la chaîne de consommation. La modernité dissimule, autant que faire se peut, les conflits d'ordre économique liés aux conditions de production, distribution et acquisition des biens, pour ne laisser apparaître que l'image épurée de la marchandise comme simple objet de consommation. Autrement dit, on méconnaît d'où viennent les choses, où et comment elles sont produites, à qui elles sont destinées et quelle est leur impact sur la société ; on sait juste qu'elles sont là à portée de la main.

Dans *L'Emploi du temps* Jacques Revel, travaillant dans une société d'importation et exportation, ne fait aucune mention des biens qui passent par son entreprise, d'où ils viennent, où ils vont. Dans *La Modification* Léon Delmont, cadre de commerce, n'est pas en mesure de parler des machines à écrire en tant que produits d'un travail de développement technique<sup>60</sup> ou d'un effort de fabrication. Les machines Scabelli ne sont même pas

<sup>55</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 101.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>57</sup>*Ibid.* Le Traité de Venise (1956) et le Traité de Rome (1957) sont l'embryon de l'Union Européenne. Cf. Jean-Pierre Rioux, *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958) 2. L'Expansion et l'impuissance 1952-1958*, op. cit.

<sup>58</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit.

<sup>59</sup>Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, op. cit.

<sup>60</sup>La machine à écrire s'insère dans une histoire de la technique de l'écriture et du traitement des données. Elles sont, à côté des calculatrices, les ancêtres de nos ordinateurs. D'ailleurs, dans *La Modification*, la maison Scabelli fabrique aussi des machines à calculer (M 74).

envisagées en tant qu'outils ayant une certaine utilité et répondant à certains besoins des consommateurs. Elles se présentent tout simplement comme des marchandises désormais accessibles à tous, de plus en plus intégrées à la vie courante. Elles sont de ces engins désormais indispensables à la maison, même si l'on ne sait pas très bien pour quoi faire.

Il est entendu que ce sont de bonnes machines, tout aussi bonnes que les autres, de très beaux objets qui fonctionnent bien, mais cela est tout à fait en dehors de votre département, de vos attributions et de vos soucis, car vous ne vous occupez nullement de la production, il s'agit simplement pour vous d'obtenir que les gens achètent une Scabelli au lieu d'une Olivetti ou d'une Hermès, et cela sans raison véritable, naturellement [...]. (M 51)

Notons que cette absence ne s'explique pas par une tendance élitisée chez Butor à dévaloriser la technique ou à mépriser le travail manuel. En fait, c'est même le contraire, car Butor traite la technique avec une certaine euphorie, et témoigne d'un même respect pour les métiers manuels que pour les arts : « dans l'expression arts et métiers le mot art est désacralisé. Rapproché du mot métier, il revient sur terre. Or j'aime beaucoup tout ce qui se rapporte à la technique, au procédé, au secret de fabrication, notions qui débouchent sur un domaine romanesque et onirique extrêmement riche évoquant l'alchimie. »<sup>61</sup> C'est que la modernité elle-même se caractérise par cette tendance à détacher les objets de leur histoire économique de production, et des conflits qu'elle recèle, pour ne le présenter que comme objet de consommation, objet magique qui, dans sa présentation publicitaire, semble situé hors du temps.

[...] votre propre vitrine avec son allure italienne, la grande inscription Scabelli en lettres noires, non point soulignées de néon mais se détachant la nuit en ombres chinoises sur la grande tache de verre dépoli illuminée au contour sinueux, avec la vitre jusqu'au sol, les murs recouverts de mosaïques, les machines à écrire ou à calculer suspendues par des faisceaux de fils de couleur tendus à divers points, et éclairées chacune par un petit projecteur particulier (bien sûr Olivetti avait déjà fait ce genre de choses avant vous) [...] (M 74).

Dans sa mise en scène du quotidien de la métropole moderne, Butor se montre également très attentif à la question sociale du logement. Dans *La Modification*, le logement traduit en termes de décor l'opposition entre Henriette et Cécile, c'est-à-dire entre le devoir de la vie familiale et l'insouciance de l'aventure extraconjugale. À Paris, l'appartement du 15 Place du Panthéon reprend le schéma bourgeois traditionnel, constitué d'une salle à manger et chambre à coucher. L'adresse noble, la vue donnant sur ce monument aux grands hommes de la patrie (M 35), font de ce domicile le siège d'une disposition morale : il symbolise la famille, la nation, toute une tradition patriarcale, environnement oppressant dont Léon sent bien le poids. La décoration intérieure est soumise à un effort de calcul, de combinaison d'éléments et couleurs, de libération des fonctionnalités, selon un souci d'ambiance et de standing, typique d'une nouvelle bourgeoisie en ascension<sup>62</sup>. Dans la chambre

<sup>61</sup> *L'Arc*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>62</sup> Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 50.

à coucher — avec salle de bains, véritable luxe pour l'époque<sup>63</sup> — on a une « armoire à glace Louis-Philippe » (M 16), une lampe « montée sur bougeoir Empire » (M 41), un jeu d'« éclairage diffus mais parcimonieux », combinant les tons acajou et cuivre et l'absence de couleur (M 16). Dans le salon : fauteuil, radio, lampadaire de fer noir, portes vitrées, petite bibliothèque d'auteurs latins et italiens, bibliothèque d'auteurs français (M 82). En fait, cette décoration renvoie à une transition entre tradition et modernité, et aux contradictions de la situation même du personnage. Léon Delmont appartient à une génération qui, après avoir connu la guerre et la reconstruction à la fin des années 1940, se trouve d'un coup prise dans une époque d'aisance matérielle. Plus spécifiquement, sa position professionnelle, intermédiaire entre les cadres moyen et supérieur, l'oblige encore à la poursuite d'une position plus assurée dans le standing social. Enfin, sa situation sentimentale, partagée entre sa femme et sa maîtresse, entre Paris et Rome, ne vient que couronner ces contradictions.

À Rome on retrouve le même schéma du domicile hybride partagé entre la tradition et la modernité. D'une part, Cécile habite une « grande et haute chambre de vieille maison romaine » (M 56) qu'elle loue chez M<sup>me</sup> da Ponte au 56 via Monte della Farina. L'appartement de la famille italienne possède une décoration traditionnelle : des « buffets noirs », des « fauteuils recouverts de housses en macramé », des « images pieuses » (M 121). D'autre part, dans la chambre de Cécile, le mobilier — bien qu'il ne soit pas tout à fait dépourvu de pompe — sert surtout aux nécessités pratiques et au bien-être de l'habitante, le décor trahissant un souci de bon goût, confort et fonctionnalité. Nous risquons d'être fastidieux, mais en voici l'inventaire. Lit et couvre-lit à rayures de couleurs (M 121, 129), cheminée, fauteuils (M 121), un « divan » suffisamment grand pour deux personnes (M 56). La bibliothèque de livres français et italiens, et les fleurs que Cécile « renouvelle avec tant de soin, tant de variété » (M 121, 56). Une « petite table ronde » (M 131) avec des chaises, puis « la petite table basse, recouverte d'une nappe damassée aux initiales [...] de ses parents ou même de ses grands-parents » (M 132). « Un placard qui lui sert de cuisine », avec « petit fourneau » et un « petit évier » (M 131) ; des ustensiles divers, notamment « la théière d'argent bien frottée [...], avec le pot à lait de faïence outre-mer, le sucrier de verre, les deux grandes tasses fines » (M 132), l'« assiette à fleurs », le grille-pain nickelé, « le ravier plein de beurre, la coupelle de confiture » (M 132). La société moderne est selon les mots du sociologue J. Baudrillard celle « des contraintes urbaines et de la pénurie d'espace », une « civilisation du compact »<sup>64</sup>. Le logement de Cécile renvoie à cette tendance.

On sait que les premières années des Trente Glorieuses ne sont pas marquées seulement par l'expansion économique et par la prolifération des objets de consommation ; ces années-là ont connu aussi un important phénomène de croissance démographique, le « baby-boom ». Si *Passage de Milan*, de 1954, et *L'Emploi du temps*, de 1956, passent à côté de l'événement, en racontant les aventures de jeunes adultes nés dans l'entre-deux-guerres,

<sup>63</sup>Dans *Degrés*, la mère de Michel Daval se félicite du nouvel appartement qu'elle vient de trouver : « Nous aurons enfin une salle de bains. » (D 80)

<sup>64</sup>Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 73.

en revanche les deux autres romans de Michel Butor ne manquent pas de faire mention à l'arrivée d'une nouvelle et nombreuse génération après la Seconde Guerre. Dans *La Modification*, de 1957, Léon et Henriette ont quatre enfants — Henri, Thomas, Jacqueline, Madeleine<sup>65</sup>. Et surtout *Degrés*, paru en 1960, qui met en scène une foule de jeunes lycéens, constitue une véritable chronique de l'arrivée des premiers rejetons du « baby-boom » à l'enseignement secondaire.

Les échos des nouvelles tendances socioéconomiques apparaissent également dans les activités professionnelles des personnages de Michel Butor. Dans *L'Emploi du temps*, bien que Bleston, inspirée de Manchester, soit une ville industrielle, « ville de tisserands et de forgerons » (ET 94), on constate aisément que les usines sont absentes de son paysage urbain. C'est-à-dire, les usines sont là, Horace Buck travaille dans l'une d'elles, et à en juger par la pollution suspendue dans l'air de la métropole, on est dans une période de pleine production, pourtant on ne les voit pas, puisqu'elles ne figurent ni dans le roman ni dans le plan de Bleston, surtout on ne les voit pas de l'intérieur. Cette absence va de pair avec le désinvestissement de la figure de l'ouvrier. D'une part, la figure du prolétarien tend à fusionner avec celle de l'immigré étranger : le seul jeune ouvrier du roman sera donc Horace Buck, travailleur dans une filature de coton. Tout de même, ce personnage ne nous parle jamais de ses conditions de travail, de son rôle dans la chaîne de production, des marchandises qu'il produit. En fait Buck se définit plutôt par sa condition d'étranger et de Noir manquant d'intégration dans la société européenne que par son appartenance à la classe ouvrière. D'autre part, les classes populaires prolétariennes font place à des nouvelles générations de travailleurs orientés vers le secteur de service, et qui donnent lieu progressivement à une nouvelle classe moyenne urbaine. Jacques Revel est un jeune commercial relativement bien payé (ET 35-36), à l'exemple de James Jenkins, son collègue chez « Matthews and Sons ». Lucien Blaise travaille dans l'hôtellerie, Ann Bailey est vendeuse dans une librairie, et Rose Bailey fait des études universitaires de français. D'ailleurs le fait que les jeunes actifs du Bleston des années 1950 ne connaissent pas le chômage ne passe sans doute pas inaperçu au lecteur des années 2010.

On note ainsi une régression de la présence ouvrière dans les espaces métropolitains et dans l'imaginaire social, et par conséquent une réduction des discours sur les conflits liés à la production économique. Définitivement, l'image du travail et de la marchandise qui caractérise la nouvelle modernité économique des Trente Glorieuses n'est plus celle de la production sérielle à la chaîne, comme dans les *Temps modernes* de l'entre-deux-guerres. On se retrouve devant la consolidation d'une nouvelle classe moyenne, pour ne pas dire d'une nouvelle société tout court, où les divergences sont aplanies, notamment en ce qui concerne deux groupes, la classe ouvrière et la petite bourgeoisie traditionnelle, toutes les deux réduites à une certaine homogénéité dans leurs rapports aux objets, à l'organisation des espaces, à la gestion des distances<sup>66</sup>. Désormais, partout le travailleur renvoie

<sup>65</sup>Michel Butor aura lui-même, de son mariage avec Marie-Jo, quatre filles, nées entre 1959 et 1967.

<sup>66</sup>Voir Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, op. cit.

à l'image type du jeune cadre urbain et la marchandise n'apparaît que sous le jour de sa consommation, jamais de sa fabrication, un objet surgi comme par miracle dans les vitrines ou rayons des magasins, détaché de tout contexte historique ou socioéconomique. L'historienne K. Ross signale que dans les années 1950-1960, avec la modernisation capitaliste en France, l'image de la société comme ville remplace non seulement l'imaginaire rural mais aussi l'image poussiéreuse de la société comme usine. Celle-ci mettait en lumière des rapports d'exploitation ; la ville moderne, au contraire, vise à établir l'idéal d'un espace homogène et hygiénique, utopie d'une société en harmonie, sans classes et sans conflits, bien que l'univers urbain secrète des problèmes d'aliénation et d'exclusion. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les vagues de remodelage de Paris, par exemple, ont entraîné le déplacement d'un contingent important de la population, au cours duquel le nombre d'ouvriers a chuté tandis que celui de cadres a augmenté, processus qui en outre s'est largement effectué sur le dos des Africains immigrés vivant dans des quartiers populaires<sup>67</sup>.

L'ancrage du chronotope butorien dans la contemporanéité fait ainsi une place importante au phénomène moderne d'émergence de la ville comme espace néo-bourgeois. Plus qu'à toute autre époque, la quotidienneté se mesure au rythme de catégories spatiales urbaines. C'est la ville qui apporte la nouvelle image de la société, avec toute une thématique de l'intérieur et de l'extérieur, de l'inclusion et de l'exclusion, mesurée à l'aune d'une modernité positive<sup>68</sup>.

### 8.3.2 Robbe-Grillet et la dystopie de la modernité

Robbe-Grillet campe ses romans dans la contemporanéité notamment à travers une représentation critique — et humoristique — de la rationalisation et de la standardisation de la vie moderne, phénomènes qui s'accroissent sensiblement en Occident dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Robbe-Grillet met en scène des univers sociaux où la technique et la mécanisation sont en crise de fonctionnalité, produisant un effet nul, inattendu, ou en contradiction avec la finalité à laquelle il se destine. L'utopie du technicisme, le rêve d'une société harmonieuse réglée comme un mécanisme d'horlogerie, tourne ainsi à la dystopie, au cauchemar d'une humanité qui, loin de maîtriser les objets qu'elle produit, se trouve en fait soumise à leur rythme.

La rationalisation et la standardisation de la société entraînent surtout une automatisation des modes de vie. Les romans de Robbe-Grillet possèdent quantité de personnages qui se comportent en automates, dont les actes et paroles sont dictés par les objets qu'ils manient. Cela est particulièrement frappant dans un certain nombre de représentations parodiques de l'univers du travail. Nous ne résistons pas à la tentation de citer cette série d'extraits du *Le Voyeur* décrivant les gestes mécaniques et par moments frénétiques de la serveuse qui travaille au débit de boissons des Roches Noires :

Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, sous d'abon-

---

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 213-214.

<sup>68</sup>Voir *ibid.*

dants cheveux gris, versait à boire à deux ouvriers en bleus de travail. Elle maniait la bouteille avec des gestes vifs et précis de professionnelle, relevant le goulot d'une légère rotation du poignet à l'instant exact où le liquide atteignait le bord supérieur du verre. (V 106-107)

La femme plaça devant lui un verre tout pareil aux deux premiers ; de l'autre main, qui n'avait pas lâché la bouteille, elle l'emplit à son tour — du même mouvement, si rapide que la plus grosse partie de la dose se trouvait encore en l'air, entre le fond du verre et le goulot, au moment où déjà elle redressait celui-ci. En même temps que la rotation du poignet prenait fin, la surface du liquide versé s'immobilisa, rigoureusement au niveau des bords — sans le plus mince ménisque — comme un plan fictif délimitant la contenance théorique du verre. (V 107)

La femme laissa son torchon ; elle prit un moulin à café qui attendait là, s'assit sur un escabeau et se mit à moudre avec vigueur. Comme elle craignait, à cette vitesse, un excès de fatigue pour un seul des bras, elle tournait successivement la manivelle de l'un puis de l'autre, à tour de rôle. (V 108)

La femme saisit les verres vides des deux hommes, les plongea dans le bac à vaisselle, les lava vivement, les rinça sous le robinet et les déposa sur l'égouttoir. (V 118)

Ensuite elle s'empara de son verre, qui subit à toute vitesse la série des opérations de lavage : bac, frottement circulaire, robinet, égouttoir. (V 120)

Cela veut dire que ce n'est pas l'objet qui se plie à l'homme, mais l'homme qui se plie à l'objet. « Si auparavant c'était l'homme qui imposait son rythme aux objets, aujourd'hui ce sont les objets qui imposent leurs rythmes discontinus aux hommes, leur façon discontinue et soudaine d'être là, de se détraquer ou de se substituer les uns aux autres sans vieillir. »<sup>69</sup> Il faudrait sans doute voir dans ce phénomène une des raisons pour lesquelles, dans *La Jalousie*, A... se tient raide sur un siège « moderne » :

Devant la façade d'un grand café au décor modern-style, A... est assise sur une chaise compliquée, métallique, dont les accoudoirs et le dossier, aux spirales en accolades, semblent moins confortables que spectaculaires. Mais A..., dans sa façon de se tenir sur ce siège, montre selon son habitude beaucoup de naturel, évidemment sans la moindre mollesse. (J 77)

La contre-finalité est flagrante : le mobilier moderne n'a pas pour fonction de s'adapter au bien-être du corps, mais de signifier la « modernité », par le choix des matériaux et des formes, au détriment du confort. À la fin c'est la forme de l'objet qui dicte la position du corps, et non l'inverse.

Robbe-Grillet ridiculise en ce sens la tendance de la nouvelle modernité des Trente Glorieuses à standardiser de plus en plus tous les secteurs et aspects de la vie quotidienne. On a beaucoup parlé de la fameuse tomate que mange Wallas dans *Les Gommages*, mais la description du service au restaurant automatique n'est pas non plus inintéressante, du point de vue de son intertexte historique de la modernité :

Revenu sur ses pas, Wallas avise, de l'autre côté de la rue Janeck, un restaurant automatique de dimensions modestes mais équipé des appareils les plus récents.

<sup>69</sup>Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 223.

Contre les murs s'alignent les distributeurs nickelés ; au fond, la caisse où les consommateurs se munissent de jetons spéciaux. La salle, tout en longueur, est occupée par deux rangées de petites tables rondes, en matière plastique, fixées au sol. Debout devant ces tables, une quinzaine de personnes – continuellement renouvelées – mangent avec des gestes rapides et précis. Des jeunes filles en blouses blanches de laborantines desservent et essuient, au fur et à mesure, les tables abandonnées. Sur les murs laqués de blanc, une pancarte maintes fois reproduite :

« Dépêchez-vous. Merci ! »

[...]

Arrivé devant le dernier distributeur, Wallas ne s'est pas encore décidé. Son choix est d'ailleurs de faible importance, car les divers mets proposés ne diffèrent que par l'arrangement des articles sur l'assiette ; l'élément de base est le hareng mariné.

[...]

Wallas introduit son jeton dans la fente et appuie sur un bouton. Avec un ronronnement agréable de moteur électrique, toute la colonne d'assiettes se met à descendre ; dans la case vide située à la partie inférieure apparaît, puis s'immobilise, celle dont il s'est rendu acquéreur. Il la saisit, ainsi que le couvert qui l'accompagne, et pose le tout sur une table libre. Après avoir opéré de la même façon pour une tranche du même pain, garni cette fois de fromage, et enfin pour un verre de bière, il commence à couper son repas en petits cubes. (G 160-161)

La scène n'est pas sans humour : Robbe-Grillet satirise l'ascension, pendant l'après-guerre, de la restauration rapide standardisée importée des USA, sorte d'alimentation à la chaîne. C'est sur un ton tout à fait naturel que le narrateur nous décrit le fonctionnement d'appareils somme toute compliqués, tout en exagérant l'exigence de faire vite, la ressemblance quasi-absolue des plats, le dynamisme impeccable d'un service rationalisé. Le terme « laborantines » renvoie ici à un souci maniaque de propreté et d'aseptisation.

L'ameublement — des tables rondes fixées au sol, et non des chaises — répond à une tendance à la fonctionnalité. Le cadre n'est pas conçu pour que les clients dégustent le repas à leur aise, mais pour qu'ils mangent et partent le plus vite possible. Le choix des couleurs — du blanc et du nickelé — ainsi que la combinaison des matériaux — la faïence, le métal, le plastique, le verre — trahissent un souci de neutralité et d'aseptisation. À propos de l'aménagement des espaces dans la modernité, J. Baudrillard note que, plus qu'un élément d'ambiance, le verre connote la transparence, la pureté, il protège « le produit contre la contagion » puisqu'il « ne laisse passer que le regard »<sup>70</sup>. En outre, c'est un matériau qui répond à une fonctionnalité économique, car « il joue comme motivation d'achat » ; « “Bien contenir et laisser voir” : c'est la définition idéale du conditionnement »<sup>71</sup>. En effet, la clientèle semble aussi bien conditionnée que les aliments.

Wallas, lui, est loin d'être aussi désinvolte que les employées et habitués. Son hésitation indique qu'il se trouve en décalage par rapport à la nature de l'établissement, car il ne

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 60.

s'aperçoit pas qu'en fin de compte son choix — la prétendue *liberté de choisir* du marché — n'a aucune importance : les plats sont presque identiques, il faut en prendre un, n'importe lequel, le manger aussitôt et s'en aller. En fait, c'est comme si la rationalisation technique détournait le restaurant de sa fonction originale : les repas sont préparés non pour raser la faim ou satisfaire à l'appétit, mais pour être vus ou simplement pour s'adapter aux appareils, comme « les disques de pain [...] fabriqués sur mesure » (G 160). La standardisation finit par passer à côté de l'objectif essentiel, en l'occurrence, nourrir convenablement : « Wallas éprouve une sensation désagréable du côté de l'estomac. Il a mangé trop vite. » (G 162)<sup>72</sup>

Parallèlement, Robbe-Grillet ne manque pas, dans tous ses romans, de mettre en dérision l'objet en tant que bien de consommation. Ainsi des gommes que cherche Wallas, des montres que les habitants de l'île achètent à Mathias, des véhicules que Franck compte acheter, des courses qu'A... envisage de faire en ville. Ces gestes ne semblent motivés par aucun véritable besoin d'acquisition d'un produit en raison d'une valeur d'usage première ; ils servent de prétexte pour satisfaire à un simple désir de possession. On n'est tout de même pas loin de la représentation d'un fétichisme de la marchandise, d'un objet de désir dont on ne comprend pas très bien à quoi il sert — quelle est en fin de comptes la fonction qu'il exerce pour l'homme ? D'autre part, le non-sens de la situation et la conduite déplacée des personnages trahissent le registre parodique de ces mises en scène de la consommation moderne. En y réfléchissant bien, il est en effet tout à fait ridicule qu'un détective spécial se détourne de sa mission pour s'acheter... des gommes. Et pas n'importe lesquelles !

— Je voudrais une gomme, dit Wallas.

— Oui. Quel genre de gomme ?

C'est là justement toute l'histoire et Wallas entreprend une fois de plus la description de ce qu'il cherche : une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière ; une gomme qui se sectionne avec facilité et dont la cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre. Il en a vu une, il y a de cela plusieurs mois, chez un ami qui n'a pas su lui dire d'où elle venait. Il a cru pouvoir s'en procurer sans peine une semblable, mais depuis lors il cherche en vain. Elle se présentait sous la forme d'un cube jaunâtre, de deux à trois centimètres de côté, avec des angles légèrement arrondis — peut-être par l'usure. La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di » ; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après. (G 132)

Qu'une gomme se trouve investie de l'aura magique d'un objet de consommation, voilà déjà ce qui est cocasse et trahit la dimension parodique de la scène. Il ne s'agit pas d'une

<sup>72</sup>Signalons encore une coïncidence thématique entre l'œuvre de Robbe-Grillet et celle de Louis-Ferdinand Céline. Dans l'épisode new-yorkais du *Voyage au bout de la nuit*, Céline satirise non seulement le travail à la chaîne dans les Usines Ford, mais aussi le restaurant self-service, sorte de dédoublement de la chaîne dans la vie quotidienne, même si cela reste circonscrit à un imaginaire de l'outre-Atlantique. Robbe-Grillet actualise le thème dans un contexte français et contemporain. En outre, les thèmes de la dégradation des objets et de la déchéance de la technique sont omniprésents dans le second roman de Céline, *Mort à crédit*, de 1936.

voiture, d'une télévision, d'un frigidaire ou d'une machine à laver, mais simplement des *gommes*. Les commentateurs de Robbe-Grillet ont vu ces gommes comme un symbole de l'effacement et du vide existentiel, ou comme une clef de l'intertexte œdipien, ou encore comme un objet indifférent et autonome qui se dérobe à l'appréhension humaine. Certes, mais peut-être qu'en deçà de toute élucubration, on peut les considérer comme de simples parodies dérisoires de la marchandise dans la société de consommation moderne. En effet, la description de la gomme idéale a bien l'air d'une caricature de discours publicitaire. Les attributs et spécifications du produit ne servent pas forcément à mieux effacer — fonction primaire —, ils ne sont là que pour satisfaire aux lubies du consommateur ou au désir de personnalisation — fonctions secondaires et fantasmatiques. En même temps, cette ambition de posséder un objet individualisé a tout de même une origine sociale, puisqu'elle naît du désir d'imiter autrui — l'« ami » de Wallas en possède une déjà. Dans un univers fataliste comme celui des *Gommes*, la marchandise se veut une source de liberté, dans la mesure où elle accorde la possibilité d'un choix entre plusieurs variétés disponibles sur le marché. Cependant on n'a pas le choix de ne pas avoir le choix : dans l'absence de l'article cherché, Wallas « va donc être contraint, une fois de plus, à l'achat d'une gomme quelconque dont il ne saura que faire, du moment qu'elle n'est plus, de toute évidence, celle qu'il cherche et qu'il n'a besoin d'aucune autre — même si elle lui ressemblait par certains côtés — mais de celle-là. » (G 132-133) Le consommateur est poussé à s'acheter toujours davantage, en quête d'un objet idéal qui enfin satisfera son désir consumériste, mais qu'en fait il ne trouvera jamais.

Dans *Le Voyageur*, il y a également quelque chose de dérisoire dans le fait qu'un commis voyageur veuille placer des montres dans un « pays d'arriérés » (V 51) en présentant sa marchandise par des gestes mécaniques. Et encore plus non-sens ce message, fixé au mur d'un bureau de tabac, du « syndicat des horlogers détaillants : une montre s'achète chez l'Horloger » (G 51). En quelque sorte, on retrouve déjà dans les premiers romans de Robbe-Grillet des caricatures de la société de consommation, de la société du loisir et du bien-être, du discours publicitaire et de la culture de masse, thématique qui s'épanouit notamment dans la seconde phase de son œuvre romanesque, comme dans *Projet pour une révolution à New York*.

— [...] Je me rappelle que, dans les couloirs de sortie, il y avait la grande affiche pour le nouveau détersif Johnson.

— Celle de la fille qui baigne dans son sang, au milieu du tapis d'un salon moderne, tout en nylon blanc ?

— Oui, c'est ça. Je décris la disposition du corps ? Les couteaux, les cordes et tout le reste ?

— Non. Tu l'as déjà fait dix fois. Le texte seulement.

— Le texte dit : « Hier, c'était un drame... Aujourd'hui, une pincée de lessive diastasiq Johnson et la moquette est comme neuve. » (PRNY 158-159)

Cela aboutit au thème de l'inefficacité, voire même d'un retour de la technique contre l'homme. Les épisodes de ce type sont nombreux chez Robbe-Grillet. Dans *Les Gommes*

plusieurs scènes figurant l'usage de machines et appareils donnent lieu à une action manquée : Wallas prend le tramway dans le mauvais sens, la conversation au téléphone du Café des Alliés tourne à l'incompréhension, l'alarme du pavillon de Daniel Dupont ne fonctionne pas, l'agent spécial se sert de son pistolet pour tuer Daniel Dupont. Dans *Le Voyeur*, il y a de l'ironie dans le fait que Mathias ne réussit pas à gérer son emploi du temps, malgré la quantité de montres qui se trouvent en sa possession ; il finit par rater son bateau à la suite d'une panne de vélo, bien que celui-ci paraisse neuf. Dans *La Jalousie*, le mari s'empare du système de jalousies afin de voir sans être vu lui-même, néanmoins il y a toujours des zones aveugles qui échappent à sa surveillance, où A..., sans doute au courant de sa présence, se dérobe à son regard. De même, les champs de bananiers échappent à son effort de mise en ordre. Et notons que Franck doit faire face au détraquement de ses véhicules, ses vieux camions militaires, mais aussi sa conduite intérieure pourtant de fabrication récente.

On a affaire à un univers technique et économique qui semble opérer par lui-même, selon sa propre structuration, indépendamment de la volonté des hommes<sup>73</sup>. Rien d'étonnant donc si cet ordre se retourne contre l'homme même. J. Alter, qui considère le thème d'un point de vue philosophique, affirme que la société moderne, qu'il s'agisse des régimes socialiste ou capitaliste, bâtit autour de l'homme un « univers d'objets industriels et des structures bureaucratiques dont le fonctionnement se sépare des valeurs humaines »<sup>74</sup>.

La société, arrivée à un certain niveau de civilisation technique, se déshumanise inévitablement : ordinateur, carte perforée, fiche d'identité, services mécaniques, appareils à autoréglage et contrôle automatique, une multitude de produits plus ou moins importants dont l'acquisition et l'usage commande l'activité humaine (voiture, radio, télévision, ascenseur, rasoir électrique, etc.) n'ont pas de couleur politique et pourtant fonctionnent selon des principes étrangers à l'homme, et pour la plupart incompréhensibles et incontrôlables bien que rationnels. On substituera à l'hypothèse sociologique de Goldmann une hypothèse culturelle : c'est dans l'évolution technique, et non dans un stade du capitalisme, que nous plaçons la source de l'autonomie de l'univers inanimé. C'est dans l'évolution parallèle de la vie quotidienne que nous sommes tentés de situer l'origine du sentiment d'altérité qui marque la réaction à l'égard de cet univers.<sup>75</sup>

La critique des effets pervers de la rationalisation de la société est à l'ordre du jour dans les Trente Glorieuses. J. Baudrillard rappelle par exemple que la modernité reste hantée par les spectres de la fonctionnalité technique, notamment par cette « espèce de fatalité » où la « technique de maîtrise du monde cristalliserait en une fatalité inverse et menaçante »<sup>76</sup>. Selon lui, « à partir d'un certain seuil d'évolution technique, et dans la mesure où les besoins primaires sont satisfaits » par les objets, l'homme aurait besoin de dépasser la véritable fonctionnalité vers des fonctions fantasmatiques<sup>77</sup>. Dès lors, on voit

<sup>73</sup>Voir Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*

<sup>74</sup>Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>76</sup>Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 181-182.

surgir « un système d'objets qui s'interpose comme solution imaginaire aux contradictions de tout ordre, qui court-circuite pour ainsi dire l'ordre technique et l'ordre des besoins individuels »<sup>78</sup>. Et par conséquent « la tentation, tragique, de voir cet ordre technique lui-même se retourner contre l'homme qui l'institue. La tentation de voir resurgir la fatalité de cet ordre technique même qui était destiné à la conjurer. »<sup>79</sup>

La représentation de l'objet chez Robbe-Grillet est loin de donner lieu à une littérature inhumaine et sans rapport avec le social, comme le voulait une partie de la critique dans les années 1950-60. Tout un univers social ancré dans le contemporain s'érige autour des objets robbe-grilléliens. En effet, ils trahissent la raideur d'une société où les objets ne sont plus là pour servir à l'homme, mais où c'est l'homme qui finit par régler sa vie en fonction des objets, avec toutes les conséquences absurdes qui en découlent. L'œuvre de Robbe-Grillet est peut-être d'un humour dépourvu de tragique, mais pas dépourvu d'angoisse. C'est ainsi que plus en amont, l'écrivain rattache cette thématique au problème philosophique de l'ordre et du désordre et à l'expérience historique des totalitarismes.

Il est probable que cela m'a amusé de retrouver le déclenchement de l'acte d'écrire dans une espèce de double révélation que j'ai eue, sur moi et sur le monde, à peu près vers la fin de la guerre. Révélation politique : j'étais le bon fils d'une famille de droite, et comme tel je croyais à l'ordre. Comme dans toutes les familles de droite, le National-socialisme, par rapport au Front populaire représentait l'ordre. Un ordre simplement un peu boy-scout. Or, je découvre alors, avec la plupart des Français, que le nazisme était un régime de folie pure, et de folie sanglante, j'avais pourtant été en Allemagne nazie, j'avais vu les enfants blancs souriants, les soldats aidant les vieilles dames à traverser la rue, j'avais vu l'ordre tranquille. Brusquement j'étais en présence de l'autre face de l'ordre, c'est-à-dire ce désordre extraordinaire, souterrain.<sup>80</sup>

Selon sa position, une société qui cherche l'ordre et la rationalisation à tout prix aboutit en fin de compte au délire totalitaire. Or, il est intéressant de noter que dans cette même interview Robbe-Grillet établit un lien entre l'excès d'ordre du nazisme et la société new-yorkaise, centre du capitalisme mondial et qui incarne le modèle du style de vie rationalisé et standardisé de la modernisation économique des Trente Glorieuses. Après tout, la rationalisation de la production et des modes de vie dans l'après-guerre obéit malgré tout aux mêmes mobiles que celle de l'entre-deux-guerres : elle renvoie à l'utopie d'une technique capable d'apporter les solutions aux problèmes politiques, idéologiques, économiques et sociaux de l'humanité.

C'est la raison pour laquelle, soit dit entre parenthèse, la ville de New York jouera un si grand rôle dans mon œuvre : elle représente idéalement, image-d'épinalement, ces deux faces de l'ordre, les belles rues droites, les beaux immeubles, et puis on prend le métro, c'est le monde du crime, de la drogue, de la saleté, de la folie... J'ai même connu là-bas des gens normaux qui jouaient

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>80</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, op. cit., p. 445.

les fous pour échapper aux agressions, parce qu'on s'est aperçu que, contrairement au petit-bourgeois normal, les dingues étaient rarement attaqués... Je me suis bientôt rendu compte que la folie, la crasse, le danger, existaient aussi en surface. La différence, c'est qu'on n'aperçoit pas immédiatement, mais elle est là.

Ainsi, je reviens au nazisme, je m'aperçois que sa face cachée, c'est la folie criminelle, l'horreur, le cauchemar. Le génocide n'est pas une idée « raisonnable », c'est une idée de fou. Voilà la découverte qui me pousse à écrire et mes livres sont faits de la lutte entre l'ordre et le désordre.<sup>81</sup>

En effet, *Projet pour une révolution à New York* fait une place importante au thème de la standardisation, de la rationalisation et de la dysfonctionnalité de la technique. Dès l'incipit, tout les gestes des personnages du roman se trouvent placés sous le signe d'une conduite mécanique rationalisée : « La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois : chacun connaît son rôle par cœur. Les mots, les gestes se succèdent à présent d'une manière souple, continue, s'enchaînent sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée. » (PRNY 07)

La rationalisation de la vie était censée régler les actes humains et apporter une harmonie sociale. Pourtant, ce qui se passe par la suite, c'est tout le contraire : la société moderne représentée dans le roman, parodie de l'imaginaire culturel et médiatique des années 1960, est un ensemble décousu d'actes pervers sociopathes, crimes sadiques, tortures, viols, meurtres. L'épisode du sinistre docteur Morgan, médecin chercheur qui se convertit en tortionnaire, est sans doute emblématique d'un imaginaire du progrès technique et économique qui se retourne contre l'humanité. Il n'est pas sans faire penser aux expériences eugénistes menées par les nazis. Le mal s'installe ainsi au cœur de la société au moment même où l'on croyait l'avoir conjuré une fois pour toutes par les promesses de prospérité matérielle.

Pour Robbe-Grillet, qu'il s'agisse de l'horreur nazie, de la standardisation utilitariste bourgeoise, ou de la bureaucratie socialiste, la rationalisation de la vie moderne apparaît comme source de sclérose et de perversion, d'un retour contre la liberté et l'indétermination de la vie humaine, ou même contre la vie humaine tout court. Nous retrouvons ici l'ancrage de cette thématique dans l'histoire. La rationalisation, la standardisation, l'aseptisation, enfin le côté absurde de la vie réglée par la technique, sont des phénomènes qui traversent l'histoire de l'Occident au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui semblent prendre un tour plus accentué, quoique moins catastrophique, dans la modernité des Trente Glorieuses.

En revanche, rien ne nous est dit du contexte politique ou des possibles fondements d'une telle situation socioéconomique. La mise en scène de la rationalisation et de la standardisation technique coïncide avec celle d'un ordre social aliéné, où les de aléas de la vie quotidienne sont des effets sans cause. Comme le rappelle J. Baudrillard, c'est presque un lieu commun que de rappeler que la société de consommation moderne, grâce à des stratégies discursives alimentées par les médias et la publicité, se caractérise par le fait de passer

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 445-446.

« sous silence les processus objectifs de production et de marché », « l'histoire sociale des objets », « la société réelle et ses contradictions »<sup>82</sup>, ce qui en dernier ressort profite à un certain ordre de production et d'exploitation<sup>83</sup>. L'univers fragmentaire, lacunaire, incertain des romans de Robbe-Grillet est non seulement la réponse d'une philosophie phénoménologique restreignant les déterminations de la conscience ; sous une perspective sociologique il constitue aussi un univers social d'aliénation bien ancré en ce sens dans le moment sociohistorique des Trente Glorieuses. Robbe-Grillet nous donne à voir des mondes dépourvus de toute trace de tension politique ou de contestation sociale. Dès lors, même si certaines des représentations robbe-grillésiennes sont ancrées dans la contemporanéité, donc renvoient à une époque historique repérable, elles apparaissent pourtant comme déconnectées de toute contextualisation historique, ainsi que de tout enchaînement causal des faits à travers le temps. Cela va de pair avec le thème des actions défailantes des personnages<sup>84</sup>, pour produire un sentiment général de désengagement fondé sur une vue fataliste de l'histoire où, quoi qu'il arrive, les individus sont impuissants, incapables de participer à l'élaboration et à l'écriture leur propre histoire individuelle et collective<sup>85</sup>. Il se profile un débat à propos de la théorie de l'histoire, la thèse défendue ici étant celle qu'aucune différence n'existe entre le nouvel état des choses et celui qui existait avant<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup>Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 249-250.

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 245.

<sup>84</sup>Voir supra, chapitre 6.

<sup>85</sup>Voir Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, *op. cit.*

<sup>86</sup>Voir Matthieu Rémy, « *Les Gommages : une certaine tendance sociologique du roman* », *op. cit.*



# Chapitre 9

## La langue

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à la manière dont les conflits du langage sont problématisés dans les œuvres de Robbe-Grillet et de Michel Butor, que ce soit au moyen d'un travail stylistique ou bien à travers la mise en fiction des usages sociaux de la langue. En effet, un des traits majeurs du genre romanesque réside dans sa vocation à « représenter et interpréter par une langue fictive les pratiques linguistiques réelles avec les enjeux et tensions qu'elles comportent »<sup>1</sup>.

Ce qu'il faudrait interroger d'abord, c'est le statut que le Nouveau Roman accorde aux problèmes de la langue, au moment même où le structuralisme occupe une position de plus en plus importante dans le domaine littéraire et donc dans l'élaboration de nouvelles perspectives d'utilisation du langage. Le schéma barthésien du *Degré zéro de l'écriture*, avec la redéfinition des notions de *style* et de *langue* et la promotion du concept d'*écriture*, est emblématique du déplacement des enjeux linguistiques qui s'impose aux écrivains et aux critiques d'avant-garde à partir des années 1950. Pour Barthes la langue et le style sont des forces aveugles, la première d'ordre collectif, la seconde d'ordre individuel, mais toutes les deux agissant à l'insu de la volonté de l'écrivain.

L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé. Il s'agit bien dans les deux cas d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier, où l'énergie est seulement d'ordre opératoire, s'employant ici à dénombrer, là à transformer, mais jamais à juger ni à signifier un choix.<sup>2</sup>

Entre la *langue* et le *style*, l'*écriture* sera pour Barthes le lieu de cette possibilité de *choix* de la part de l'écrivain, à travers lequel la forme de son texte s'assume pleinement comme un acte social et historique. L'*écriture* est la « fonction » qui pose « le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination

---

<sup>1</sup>Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 159.

<sup>2</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 17.

sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »<sup>3</sup>.

Certes, l'écriture n'est ni la langue ni le style, mais en quoi consiste-t-elle matériellement ? Si elle se définit par une certaine fonction historique et sociale de la forme, quels sont les éléments de composition qui lui sont propres, ses traits distinctifs, les signes qui permettent de la saisir, de la mesurer et de comparer ses variétés ? Autrement dit, qu'est-ce qui, dans un texte, revient spécifiquement à l'écriture et qu'on ne pourrait rattacher ni à la langue ni au style ?

Ce flou a fait que la notion d'écriture — après tout un concept qui était chez Barthes en cours d'élaboration — a été volontiers associée, dans la foulée du développement du structuralisme littéraire, aux aspects formels des codes de la représentation et de la narrativité. En appelant à la notion d'*écriture*, le Nouveau Roman ne fait pas qu'opposer une vision impersonnelle de la littérature à la conception de l'œuvre comme le produit d'un génie créateur individuel et volontaire. Il manifeste aussi sa tendance à privilégier la dramatisation de la *mimèsis* et de la *sémiosis* au détriment de celle de la langue, de la confrontation des parlers sociaux et des écarts stylistiques qui les caractérisent<sup>4</sup>. En général, plus le Nouveau Roman se sémiologise moins les usages sociaux de la langue l'intéressent, ce qui est encore un aspect du refus du social et de l'histoire qui le caractérise<sup>5</sup>. L'idée du roman comme « l'aventure d'une écriture » n'engage que des questions prétendues purement « littéraires », relatives à la nature de la représentation fictionnelle et le traitement des catégories structurelles du récit. Elle évite a priori toute mention directe à la question, située au croisement de l'esthétique et de la sociolinguistique, des styles littéraires et de la place faite par la littérature aux rapports d'altérité qui existent au sein de la communauté linguistique et des conflits qui en découlent.

Pourtant, de telles problématiques ne seraient pas en désaccord avec la définition barthésienne d'*écriture*, et il faudrait rappeler d'ailleurs que les analyses mêmes de Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* ne sont pas sans mobiliser des aspects du texte qui concernent des questions, au sens large, de style ou de langue<sup>6</sup>. Or, le fait que ces conflits linguistiques ne figurent pas explicitement dans le cahier de charges théoriques — et manifestaires — du Nouveau Roman ne veut pas dire qu'ils sont absents des œuvres elles-mêmes.

R. Balibar affirme que l'histoire des faits littéraires est inséparable de l'histoire de la langue nationale, notamment en fonction de son rôle essentiel dans « l'élaboration et la sacralisation de ses contenus linguistiques »<sup>7</sup>. En remontant l'histoire française de la production et consécration de ce qu'on nomme *la langue littéraire* — ne pourrait-on pas dire aussi *le style littéraire*, ou *l'écriture littéraire* ? —, Balibar montre que celle-ci consiste en un « français fictif », tributaire de l'action d'un appareil scolaire institutionnel, par

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup>Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*

<sup>5</sup>Voir *ibid.*

<sup>6</sup>Voir par exemple ses considérations sur l'écriture blanche.

<sup>7</sup>Renée Balibar, *Les Français fictifs. Politique et pratique de la langue nationale*, Fernelmont : E.M.E., 2007, p. 56.

référence à la langue et la culture des groupes sociaux dominants. « Ce furent les classes de lettres qui déterminèrent l'échelle officielle des valeurs littéraires en fonction de laquelle s'établissent aussi bien les valeurs contestataires que les valeurs conformistes. »<sup>8</sup>

En analysant la langue des nouveaux romanciers à travers le prisme théorique de R. Barlibar, N. Wolf montre que le rapport de la mouvance au structuralisme littéraire n'est pas sans constituer une nouvelle configuration de forces linguistiques et donc une nouvelle étape dans le processus historique de fabrication et consécration de la *langue littéraire* et des modèles linguistiques sociaux. Elle rappelle que la pénétration du structuralisme dans le domaine littéraire — production, critique, théorie et enseignement — a suscité, ou a voulu susciter, une rénovation importante du rapport des individus aux discours culturels. Ceux-ci sont désormais envisagés comme des textes, c'est-à-dire, comme un système linguistique autosignifiant et autosuffisant, déconnecté de tout contexte référentiel, il est un pur être de langage destiné à l'analyse d'une discipline littéraire qui se veut autonome. Le structuralisme postule encore la suppression des frontières entre la lecture et l'écriture, la création et le commentaire, si bien que des critiques se servent des œuvres pour faire leur propre œuvre littéraire et des écrivains parlent dans les colloques pour rivaliser avec les critiques. Le structuralisme contribue à la transformation du parcours des études littéraires alors même que les effectifs universitaires sont en expansion<sup>9</sup>.

La participation du Nouveau Roman à ce processus n'est pas négligeable. Dans la mesure où ses ruptures aboutissent à la mise à nu des codes mimétiques et narratifs, le texte néo-romanesque semble confirmer les hypothèses du structuralisme, en même temps que le structuralisme confère une assise théorique aux procédés du Nouveau Roman. Le texte néo-romanesque semble fait sur mesure pour l'expérimentation des nouveaux concepts et démarches d'analyse introduits dans les études littéraires. Si le structuralisme littéraire ne s'occupe pas que du Nouveau Roman, il faut dire que le Nouveau Roman a servi d'horizon expérimental à la Nouvelle Critique, « voire même qu'il a joué le rôle de condition a priori de l'expérience structuraliste en littérature »<sup>10</sup>. Au tournant des années 1950-60, les manipulations de la *mimésis* et de la narration menées par le Nouveau Roman deviennent progressivement le double des théories universitaires et des nouveaux discours lettrés faisant prévaloir la linguistique structurale, la sémiologie, la psychanalyse, l'anthropologie — et de façon générale le structuralisme<sup>11</sup>.

C'est ainsi que, comme le souligne N. Wolf, la langue du Nouveau Roman met en scène la fin de la concordance entre apprentissage de la langue et apprentissage de la représentation. « De plus en plus liées l'une à l'autre et se parodiant mutuellement, l'université littéraire et la néo-narrativité se sont laissées déposséder de l'objet propre de la littérature : non pas l'exaltation du système linguistique, mais la représentation de la communication en langue nationale et des enjeux de cette communication. »<sup>12</sup> En mettant l'accent sur la manipulation

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>9</sup>Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 65-69.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>11</sup>Voir *ibid.*

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 96.

de la *mimèsis* et des catégories narratives plutôt que sur la représentation des enjeux liés à l'usage de la langue, le Nouveau Roman contribue à un renouveau du rapport même de la communauté à la langue, fondé désormais non sur la *pratique* directe de la langue, mais sur le *commentaire* de la langue. C'est-à-dire que finalement la dissimulation des enjeux linguistiques dans le Nouveau Roman se fait elle-même dans le cadre habituel de fabrication de la langue littéraire et des modèles de l'usage social de la langue.

Mais cette dissimulation des enjeux linguistiques, ou sociolinguistiques, dans les œuvres néo-romanesques est elle-même à nuancer. On sait depuis M. Bakhtine que tout texte romanesque est inéluctablement dialogique, et par conséquent pluristylistique, plurilingual et plurivocal. Autrement dit, sous l'unité de la voix ou du programme narratif il existe en fait un assemblage de discours hétérogènes qui expriment la diversité sociale de langages, des langues, des styles des voix individuelles<sup>13</sup>. Selon Bakhtine, la naissance même du roman coïncide avec le moment où la langue nationale prend conscience de sa stratification en dialectes sociaux — classe socioéconomique, génération, origine géographique, etc. Tout langage se stratifie à tout moment de son histoire, et c'est grâce à ce plurilinguisme et plurivocalité que le roman orchestre son univers signifiant<sup>14</sup>.

Il serait étonnant que le Nouveau Roman déroge complètement à ce principe. « La société dont je fais partie est un ensemble de dialogue »<sup>15</sup>, dit Michel Butor. On remarquera d'abord que les traits formels structuraux de la prose néo-romanesque, bien présents chez Butor et Robbe-Grillet, ne sont pas dépourvus d'une dimension dialogique. Ainsi, la perturbation de la *mimèsis*, le détraquement de la stabilité chronologique et logique du récit, la parodie des sous-genres romanesques sont des réactions aux formes du roman réaliste dit traditionnel mais aussi à la vision du monde, à l'ordre idéologique bourgeois, qu'elles sont censées incarner. De même, le fait de montrer des thèmes sociohistoriques tout en les masquant est une réaction à la littérature engagée, notamment sa formulation sartrienne, et par là à tout un ethos politique qui l'accompagne. Et les dédoublements narratifs, le brouillage ou la limitation des points de vue, l'appel à la citation et à l'intertextualité, tout cela fait du texte romanesque le foyer d'une confrontation de discours et perspectives.

Or, outre cela, nous croyons discerner également des problématiques spécifiquement liées à la représentation des parlars sociaux à travers deux thèmes propres à chacun des écrivains étudiés ici. Chez Michel Butor, cela apparaît dans une tendance à la représentation de la langue comme vecteur de culture et signe d'identité nationale, et à la dramatisation des situations de contact avec les langues étrangères. Chez Robbe-Grillet, cela concerne notamment la mise en scène fictionnelle et la mise en forme stylistique d'un malaise vis-à-vis de la fonction référentielle et communicative du langage ainsi que du fonctionnement de la langue comme marque sociale et idéologique.

C'est sur ces thèmes, et sur les conflits du langage qu'ils recèlent, que nous allons nous pencher maintenant, afin de saisir la contribution de Butor et Robbe-Grillet à la

<sup>13</sup>Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

<sup>14</sup>Voir *ibid.*

<sup>15</sup>Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », *op. cit.*, p. 104.

déconstruction et reconstruction de la sensibilité linguistique dans les Trente Glorieuses.

## 9.1 Langue et société chez Michel Butor

### 9.1.1 Frontières linguistiques

Un examen du style de la narration ainsi que des discours rapportés des personnages indique que Butor donne une représentation du code linguistique du français qui oscille entre l'homogénéité et l'hétérogénéité. C'est-à-dire que la mise en scène d'une altérité des parlers sociaux n'est pas absente de son œuvre, mais elle se manifeste moins par référence à une stratification sociale des parlers à l'intérieur de la communauté linguistique française que par une situation d'opposition du français à des langues étrangères, donc à des codes radicalement différents. Lorsque Butor met en scène les conflits de l'altérité linguistique à l'intérieur du français, ceux-ci restent circonscrites aux cadres du registre savant, aux problèmes d'une communauté linguistique lettrée.

Tout compte fait, Butor pratique une langue et un style littéraires en accord avec la norme scolaire savante, avec des constructions qui suivent le modèle grammatical de l'écrit, une syntaxe complexe qui privilégie les phrases longues riches en appositions et propositions subordonnées enchaînées de manière rigoureusement logique, un lexique vaste qui n'hésite pas à se servir d'un répertoire érudit issu de la culture humaniste, artistique, philosophique, scientifique. Cela ne veut pas dire que Butor ne réalise pas d'exploits stylistiques innovants, qui parfois signalent une déconstruction de l'ordre syntaxique canonique : par exemple des phrases trop longues et pas très faciles à comprendre qui s'étalent sur plusieurs paragraphes, des phrases décomposées en listes, des passages marqués par le recours à des structures musicales, des manipulations diverses de la disposition typographique du texte sur la page<sup>16</sup>. Néanmoins, ces infractions au code se font généralement dans le cadre des normes de la langue écrite, ainsi que d'un registre savant. Sa langue et son style ne se caractérisent pas spécialement par des tournures axées sur des oppositions de type socioéconomique — l'oral populaire, l'écrit soutenu —, régionaliste — langue urbaine, langue paysanne —, historique — parler des jeunes, langue des anciennes générations —, même si l'on trouve dans ses romans des traces de ses oppositions. Butor ne fait pas un usage systématique de l'argot, des déformations phonétiques ou des dislocations syntaxiques — par exemple la structure en rappel par déplacement du sujet ou de l'objet — pour marquer socialement les parlers des personnages. Chez Butor on parle partout à peu près la même langue. Reprenons quelques exemples.

Dans *Passage de Milan* on trouve encore les échos d'un marquage sociolinguistique à travers la représentation parodique de la langue de la moyenne bourgeoisie parisienne : « Que je t'aide à te débarrasser de ton manteau » (PM 47). « — Permettez-moi, chère madame, de vous présenter mademoiselle Clara Grumeaux... — Tout à fait enchantée. Voyons, Henri, vous connaissez Gisèle Petitpaté. » (PM 86) « Arlet, que je connais depuis

<sup>16</sup>Certains de ces procédés seront largement exploités dans la suite de son œuvre poétique.

des années. Je lui promettais toujours de l’emmener dans l’antre du monstre ici présent, mais l’occasion ne s’était jamais présentée. Aussi, quelle fut ma surprise, tout à l’heure, en bas dans l’entrée, de le trouver avec mademoiselle... » (PM 109) De tels passages ne sont pas sans tourner légèrement en dérision le comportement d’une frange sociale qui veut se distinguer par la langue, à une époque même où celle-ci devient relativement de plus en plus standardisée, en raison d’une série de facteurs historiques — nous y reviendrons bientôt. Toutefois, on sent bien que cela reste circonscrit à la stabilité d’un même code linguistique, basé sur le modèle de la langue littéraire écrite. La langue du narrateur n’est pas sensiblement différente de celle des personnages ; tout comme les parlers ne sont pas sensiblement différents d’un personnage à l’autre en dépit de leur diversité d’âge et de classe socioéconomique. Ainsi nous pouvons comparer la façon dont parle le narrateur : « Perdue dans son réquisitoire intime, la vieille atteint sa place habituelle à table, s’appuie des deux mains sur le dossier de sa chaise pour se reposer, soupire un peu, et, cérémonieuse comme une châtelaine dans sa grande salle à manger dressée, composant son sourire, s’apprête à saluer chacun. » (PM 50-51) Les habitants de l’immeuble : « Chérie, tu devrais profiter du répit pour croquer deux ou trois babioles ; sinon tu vas mourir de faim. » (PM 62) Les concierges : « Tu vois ; si nous étions au temps des Mourivet, d’accord, il fallait bien leur faire honneur, car ils savaient donner des fêtes, mais tout ce qui demeure de leur passage, c’est la vieille Elisabeth là-haut, qui n’a pas quitté son grenier, et qui bientôt elle aussi ne sera plus rien. » (PM 69) Malgré certains signes d’oralité, *Passage de Milan* nous donne le sentiment d’une relative homogénéité linguistique, ayant pour norme le modèle de la langue écrite scolaire et éventuellement le parler de la bourgeoisie et petite bourgeoisie urbaine.

Idem pour *L’Emploi du temps* :

— Il a commencé par prétendre le contraire, qu’il y avait certaines ressemblances, sans doute, mais qu’à Bleston, il y avait tant de maisons du même type que la sienne, dont les meubles venaient des mêmes fournisseurs, et qu’il ne connaissait pas d’auteurs de romans policiers ; puis comme Henry insistait, il en est venu à lui déclarer qu’il ne voyait vraiment pas qui, dans son entourage, avait pu écrire ce livre, et enfin à lui demander qui le lui avait passé, et si cette personne l’avait expressément chargé de lui en parler. »

Pendant toute cette conversation, madame Bailey était restée silencieuse, le visage éclairé par le crépuscule de plus en plus gris, mais j’avais bien remarqué qu’au moment où il avait été question de Richard Tenn, ses yeux s’étaient ouverts plus grands, et qu’elle était de plus en plus attentive, comme si les paroles d’Ann devenaient dangereuses. (ET 81)

Dans *La Modification* la langue est volontiers classique, soutenue, hiératique :

Tu es pourri de christianisme jusqu’aux moelles, malgré toutes tes protestations, de dévotion la plus sotté, la moindre cuisinière romaine a l’esprit plus libre que toi.

Oh, je m’attendais bien à ce que cela vînt un jour, mais je crains trop cet insinuant poison qui m’a privée de tant de choses et qui maintenant me prive de toi, pour faire la folie de pénétrer, surtout avec toi, dans ces murs maudits où tout encouragerait ta lâcheté.

Elle était admirable ainsi, riant d'elle-même et de sa fureur, vous embrassant pour s'assurer de son pouvoir sur vous, et il était bien impossible, bien inutile de lui expliquer qu'elle n'y était pas du tout, d'essayer de lui donner des idées raisonnables. (M 168)

Et *Degrés* fait inéluctablement place au modèle de la langue scolaire :

— Bien, parlez-moi de Léonard de Vinci... Vous ne savez rien ? Vous ne savez pas où il est né, où il est mort, comment il a vécu, le nom de quelques-uns de ses tableaux, s'il n'a pas fait autre chose que des tableaux ? Non ? Parlez-moi d'autres artistes, alors. »

Il baisse la tête, jette un regard à droite et à gauche, comme pour appeler à l'aide. Pourquoi s'est-il installé au premier rang, s'il compte qu'on lui soufflera ? (D 35)

Ce choix de ne pas trop insister sur la question des parlers sociaux à l'intérieur du français tient sans doute dans une grande mesure à la subjectivité poétique du romancier. Néanmoins il n'est pas sans présenter des analogies avec la sensibilité sociolinguistique de son époque. Car si les Trente Glorieuses constituent le moment de renouveau du pacte de réconciliation nationale, fondé sur la volonté de sortir de la guerre, de fermer les yeux sur la situation coloniale, d'aplanir les conflits de classe pour entrer de plain-pied dans la modernité économique, cela passe aussi par une réconciliation linguistique. La représentation d'un univers fictionnel doté d'une relative homogénéité sociolinguistique renvoie à un horizon d'apaisement des conflits sociaux, répond à une aspiration d'unité nationale. L'emploi et la mise en scène d'une langue scolaire fictive unifiée manifeste le rêve des années 1950 d'une société elle-même homogénéisée, unifiée, standardisée. L'absence de conflit entre langue populaire et langue soutenue, par exemple, renvoie à un mouvement de résorption des oppositions de classe grâce. La disparition de tout langage régionaliste et dialectal renvoie à un mouvement d'intégration nationale<sup>17</sup> qui n'est pas sans rapport avec le développement des transports, des moyens de communication et des médias.

Cela va de pair avec le thème néo-romanesque du décentrement géographique, particulièrement prégnant dans l'œuvre de Michel Butor. L'écrivain met en scène une société française insérée au début du processus de mondialisation de l'Occident capitaliste ; l'expansion des flux internationaux de personnes et de biens économiques et culturels implique une nouvelle perception du territoire, des rapports de production, et des traits identitaires et culturels, dont notamment les langues. La configuration des langues dans la fiction butorienne fait état d'un monde où les différences et donc les frontières sociolinguistiques à l'intérieur de l'espace national se sont résorbées. La notation des variétés linguistiques, le sentiment d'altérité linguistique, renvoie maintenant moins à une stratification sociale interne de la langue française qu'à la confrontation aux langues et accents étrangers : « “Boune nouit”, dit Ahmed à sa porte » (PM 199). Ainsi, dans l'univers romanesque de

<sup>17</sup>On peut en ce sens comparer la situation linguistique de la France avec celle de pays voisins, comme l'Italie, l'Espagne, la Belgique néerlandophone, où encore de nos jours l'unification reste problématique par rapport à la France.

Butor, il faut en général aller au-delà des frontières nationales pour éprouver un véritable sentiment d'altérité linguistique. Ce qui fait problème pour Butor ce ne sont donc pas les conflits sociolinguistiques endogènes, mais les conflits exogènes, nés de la rencontre de locuteurs issus de communautés linguistiques *nationales* diverses.

*L'Emploi du temps* constitue en ce sens une dramatisation de ces conflits et de la tentative de les dépasser, à travers la mise en scène de la condition de l'étranger<sup>18</sup> et de l'apprentissage des langues étrangères. Les frontières linguistiques chez Butor coïncident avec les frontières politiques, ethniques et culturelles de la nation. La langue apparaît comme un élément de cohésion au niveau national d'abord parce qu'elle assure la communication et les échanges au sein du groupe, et puis parce qu'elle fonctionne comme un signe de distinction entre le dedans et le dehors identitaire de la nation.

La première difficulté concerne cette barrière du code linguistique et la menace d'exclusion sociale. L'expérience de Jacques Revel — mais aussi celle de Lucien Blaise et de Horace Buck — est celle d'un individu qui débarque dans une nouvelle communauté linguistique et qui, ne maîtrisant pas la langue du pays d'accueil — du moins pas dans un premier moment —, vit tout acte de communication comme un risque de malentendus, de frustration et d'exclusion. Jaques Revel se confronte constamment à des obstacles de ce genre, que ce soit au niveau de la compréhension, pour s'adapter à l'accent ou au débit de parole de son interlocuteur, ou bien au niveau de l'expression, pour trouver ses mots et les prononcer convenablement. Ainsi, dans ce dialogue avec le patron d'un bistrot :

— Oui, je vois, la vraie campagne. [...] Ecoutez : le plus sûr, si vous disposez d'un week-end, est de prendre le train à Dudley Station, et d'aller jusqu'à la région des collines... »

Il parlait trop vite, je ne pouvais plus le suivre ; quand il a senti que j'avais cessé de l'écouter, il s'est arrêté brusquement, et je l'ai payé en le remerciant de façon confuse. (ET 42)

Les difficultés de communication peuvent survenir même à un stade avancé de l'apprentissage de la langue étrangère ; presque un an après son arrivée à Bleston, Revel a encore du mal avec certains parlers, comme l'indique cet épisode racontant la convalescence de George Burton :

[...] quand je suis arrivé à l'hôpital, j'ai trouvé dans la chambre des gens que je ne connaissais pas, ce qui a rendu la conversation assez difficile, d'autant plus qu'ils parlaient fort vite, que je n'étais pas habitué à leur accent, et qu'ils ne faisaient aucun effort pour m'aider à les comprendre, de telle sorte que je me suis retiré après quelques... (ET 248)

Les dialogues signalent également les difficultés pour s'exprimer en anglais dans des situations particulières, par exemple lors de la visite de Revel au commissariat de police, pour l'établissement de ses papiers. Le manque de confiance en ses compétences linguistiques est doublé ici par la tension propre à la situation de se retrouver face à une autorité.

<sup>18</sup>Voir supra chapitre 7.

Intimidé, Revel perd ses mots, sa voix s'efface ou se fait à peine entendre, tandis que son interlocuteur monopolise la parole et enchaîne ses propos sans interruption, il pose les questions et apporte lui-même les réponses, sans que le héros ait le temps de la réplique. C'est comme si l'étranger, incapable de réfléchir assez vite pour placer ses mots dans la conversation, se retrouvait privé de sa parole.

« Je ne suis à l'Ecrou que provisoirement ; j'attendais d'être installé.  
— Vous êtes dans cet hôtel depuis plus d'un mois, monsieur Revel. Vous allez déménager bientôt ? Vous savez quel sera votre nouvelle adresse ? Non. Alors nous allons établir une carte d'identité avec celle-ci ; vous viendrez la faire changer quand vous aurez découvert un logement qui vous convienne ; mais ne tardez pas trop longtemps, cette fois, je vous prie. Avez-vous des photographies d'identité ? Non. Je garde votre passeport et votre permis de travail, et vous allez vous rendre dans la boutique qui est de l'autre côté de la place : ils tirent leurs épreuves en une heure (vous leur direz que c'est pour nous) ; quand vous me les ramènerez, tout sera prêt. Vous étiez en pleine illégalité, my dear man ; nous allons arranger cela. » (ET 86)

La seconde difficulté de l'étranger confronté à la langue étrangère concerne le fait qu'une langue peut donner lieu à des rapports d'exclusion aussi en raison du fait qu'elle forge les traits culturels et les subjectivités communes d'un peuple — un code, des sons, un rythme, des noms, des concepts, une vision du monde — au moyen desquels les membres du groupe se reconnaissent.

Ici Butor greffe, à l'intérieur même de sa représentation des conflits liés au contact avec la langue étrangère, une réflexion sociolinguistique sur l'altérité et la stratification des parlers dans une communauté linguistique. Autrement dit, la question de la diversité des parlers dans une société donnée, problème que Butor n'exploite pas pour la langue française, il l'évoque à propos de l'anglais. C'est-à-dire que la langue constitue effectivement une frontière interne dans la mesure où elle fonctionne comme signe de classement et distinction sociale. Dans toute nation ou communauté linguistique, les divers parlers de la société sont appréciés par référence à une variété linguistique dominante prise comme étalon de la langue officielle ; selon leur degré d'écart par rapport à cette norme, les divers parlers existants dans la communauté linguistique seront classés pour indiquer une appartenance sociale, économique ou géographique<sup>19</sup>. Or, le parler des étrangers est lui aussi pris en charge par ce système d'évaluation, car même s'ils sont capables de communiquer dans la langue du pays d'accueil, ils ne parlent pourtant pas tout à fait comme les natifs. Leur accent, leur vocabulaire, leurs tournures de phrase trahissent leur condition d'étranger et peuvent même, plus précisément, indiquer leurs origines, car à chaque nationalité étrangère correspond un accent particulier, repérable par les natifs.

À ce moment-là, l'appréciation sociolinguistique peut mener à des situations de discrimination. L'accent très prononcé d'Horace Buck, par exemple, est sans doute une transposition sur le plan linguistique de sa situation radicale d'exclusion sociale. Selon la description

<sup>19</sup>Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil, 2001, voir notamment le chapitre I.1., « La production et reproduction de la langue légitime », p. 67-98.

du narrateur, il s'agit d'une « prononciation pénible, comme dégoûtée », qui rend les mots « un peu déformés, comme assombris » (ET 29) ; sa voix est « lente, rauque, amère, et comme brûlée » (ET 123) ; c'est surtout un accent qui « ne s'améliorerait pas » (ET 123), ce qui signale en outre l'impossibilité quasi absolue de mobilité sociale du personnage. D'ailleurs, Buck se trouve à Bleston dans un double rapport d'exclusion marqué par la langue, d'une part vis-à-vis des Anglais et d'autre part vis-à-vis des autres immigrés d'origine africaine : « ils viennent presque tous de la Sierra Leone, et ils parlent entre eux la langue de là-bas que les Anglais ne comprennent pas, mais moi non plus. » (ET 32)

Notons encore que l'étranger n'est pas toujours en mesure de reconnaître les codes sociaux d'utilisation de la langue du pays d'accueil. Il n'est pas forcément capable par exemple de distinguer entre ce qui relève des registres de langue populaire, familier ou soutenu, ce qui peut produire des gaffes, des malentendus ou même une autocensure qui le voue au silence. Ce genre de discrimination sociale par la langue ne concerne pas que les étrangers, mais elle constitue pour eux une difficulté supplémentaire dans leur effort d'intégration, dans la mesure où normalement ils n'ont pas la sensibilité spontanée du classement social des langues dans la nouvelle communauté linguistique. C'est justement pour cette raison que Lucien Blaise n'a pratiquement pas participé à la conversation lors de sa première soirée chez les Burton :

C'était la première fois, la veille, le dernier samedi d'avril, que j'emmenais Lucien dîner chez les Burton ; c'était la première fois qu'il voyait Harriett, et il craignait horriblement, dans cette salle à manger particulièrement bien meublée, de ne pas savoir se tenir, son métier lui faisant accorder aux questions d'étiquette une importance démesurée.

Il craignait ses impropriétés de langage, car il n'était à Bleston que depuis deux mois, et ne réussissait encore à s'exprimer couramment que dans un anglais assez populaire.

Mais s'il n'a pour ainsi dire pas prononcé une parole de tout le repas, c'est surtout à cause de la mise en scène que George avait préparée afin de nous troubler, [...] c'est surtout à cause de ces deux exemplaires du *Meurtre de Bleston* dont nous ne savions pas encore qu'il était l'auteur, de ces deux exemplaires neufs disposés l'un à côté de l'autre sur la petite table, dans leur vestibule en face des portemanteaux, pour que nous les apercevions dès notre entrée, et dont nous ne pouvions détacher nos regards pendant qu'il faisait les présentations, si bien que Harriett a demandé à Lucien :

« Vous l'avez lu, n'est-ce pas ? » Et Georges a éclaté de rire (comme il jouissait de notre embarras !), en lui répondant pour nous :

« Mais naturellement ! Jacques le lui a passé. T'imaginait-tu, par hasard, que je ferais venir ici des illettrés ? » (ET 267-268)

À en juger par l'inquiétude de Lucien, par la cérémonie préparée par George, par la question posée par Harriett, on dirait que les invités passent un examen scolaire, par exemple une épreuve orale, rite initiatique où ils font évaluer leurs compétences linguistiques par rapport à la possession d'une culture littéraire et à la maîtrise de la langue légitime, basée sur les modèles de l'écrit — même si *Le Meurtre de Bleston* symbolise une littérature plutôt, pour ainsi dire, transgressive que traditionnelle. Cela semble être une condition

pour qu'ils rejoignent le groupe. Ne possédant pas encore toutes les compétences exigées, intimidé, Lucien est condamné au silence et à l'auto-exclusion.

Mais *L'Emploi du temps* se veut aussi le récit d'un dépassement, ou d'une tentative de dépassement des frontières linguistiques, car celles-ci, bien entendu, admettent des degrés de perméabilité. En dépit des difficultés que l'étranger rencontre pour maîtriser une nouvelle langue, les échanges restent toujours possibles, à condition que l'interlocuteur adapte sa prononciation, son vocabulaire, son débit de parole.

Les liens d'amitié de Revel avec d'autres personnages passent toujours par le bon déroulement de la communication. À propos du parler d'Horace Buck, Revel note que malgré son accent déformé, « il parlait si lentement que je le comprenais, et en même temps si mal qu'en m'adressant à lui, je n'avais plus aucune honte de prononciation détestable. » (ET 33) Sur Ann Bailey, très patiente avec son mauvais anglais : « La traduction des mots "itinéraires", "trajet", m'échappait. Elle attendait sans se troubler. "Vous voyez..., les bus..., je ne sais pas comment on dit cela..." » (ET 50) Enfin, à propos de James Jenkins, qui à son arrivée à Bleston a fait preuve de bienveillance à son égard, Revel déclare ceci : « J'avais à peine besoin de faire effort pour lui parler, pour le comprendre [...], alors que même maintenant, chaque fois que le cher M. Blythe [...] émet aimablement à mon intention quelques syllabes pâteuses, je suis obligé de les lui faire répéter, ou mieux, de me les faire traduire. » (ET 114) Et n'oublions pas qu'il y a des personnages anglais qui parlent français : George Burton, Harriett Burton et Rose Bailey. En d'autres termes, ce sont des natifs qui parlent la langue de l'étranger. L'apprentissage de langues étrangères devient ainsi un geste qui fait ouvrir les frontières linguistiques à l'intérieur de l'espace national. Plus encore : il finit par dénoncer que le partage linguistique entre le dedans et le dehors de la nation est en quelque sorte fictif, car on ne parle pas qu'une seule langue à Bleston, on en parle plusieurs, entre personnes différentes, et à des moments différents : « Rose [...] m'a demandé en français : "Alors, comment s'appelle-t-il ?" [...] et en français aussi, je lui ai répondu : "Il s'appelle George William Burton." » (ET 82)

Enfin, même si l'étranger n'est pas capable de communiquer directement en langue étrangère ou s'il ne trouve pas d'interlocuteur à qui il peut parler dans sa propre langue maternelle, il peut tout de même franchir les frontières linguistiques grâce à la traduction. Or, le texte même de *L'Emploi du temps*, c'est-à-dire, le texte du journal intime que nous donne à lire Jacques Revel, compte de nombreux passages en anglais, la majorité d'entre eux accompagnés d'une traduction en français<sup>20</sup>. Il s'agit notamment des extraits du roman policier *Le Meurtre de Bleston* : « "The old Cathedral of Bleston is famous for its big stained glass window, called the Window of the Murderer..." », ce début, ou plutôt la traduction française que je lui superposais automatiquement : « L'Ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre par son grand vitrail, dit le Vitrail du Meurtrier... » (ET 72) Ou alors : « "A dark stain, spreading on the pavement, in the red light projected by the running down of Abel's blood" (une tache sombre s'étendant sur le dallage dans la lumière rouge

<sup>20</sup>Butor ne laisse en anglais que quelques mots ou syntagmes, des fragments de phrase : « *black devils* », « *my dear man* », « *bed and breakfast* ».

projetée par le ruissellement du sang d'Abel). » (ET 80)

Les phrases en anglais qui émergent dans le texte et qui sont à chaque fois traduits en français donnent une idée de l'altérité linguistique à laquelle le personnage lui-même est confronté. Mais cela nous rappelle qu'en fait cette altérité est partout sous l'homogénéité de la langue romanesque, puisque Revel livre systématiquement à son lecteur la version française de propos censés avoir été originalement prononcés en langue anglaise. *L'Emploi du temps* est un immense exercice scolaire de version littéraire. Exercice factice, bien entendu, car si Jacques Revel traduit, Michel Butor, lui, écrit directement en français. Mais qui de toute façon trahit — *traduttore traditore* — le fait que l'écriture romanesque consiste en réalité en un travail de « traduction » au moyen duquel la diversité et l'altérité des langues sociales — langues étrangères mais aussi langues de classe, de métier, d'époque, etc. — sont ramenées à l'uniformité et familiarité d'une langue littéraire standard.

### 9.1.2 L'altérité linguistique en milieu scolaire

Dans *Degrés* Michel Butor met en scène une expérience de l'altérité linguistique de l'intérieur de la langue française, mais tout en nous donnant à voir un environnement social restreint — un milieu urbain lettré, relativement aisé, pourvu d'un important capital économique et culturel, en d'autres termes, un milieu bourgeois<sup>21</sup> — où les pratiques linguistiques sont relativement homogènes. Ici l'expérience de la variété des langues et des usages des langues sera celle procurée par le milieu scolaire, produite par les écarts linguistiques des différents discours qui le constituent.

Le récit de *Degrés* se veut une polyphonie : en faisant une coupure synchronique des événements, Pierre Vernier veut rendre compte de tout ce qui se passe en une heure dans un lycée parisien, en agençant dans une séquence dialogique les différentes bribes de paroles prononcées simultanément dans différents lieux. Les paroles des professeurs, mais aussi celles des manuels, des auteurs cités, des commentaires qu'ils suscitent, de leurs traductions, les paroles des élèves, des parents, etc. Dans cette immense masse verbale, se manifestent des rapports d'altérité linguistique nés du contraste de ces divers parlers avec les codes savants qui composent le cursus scolaire, mais aussi des conflits provoqués par cette confrontation de langues, discours et voix, dans un cadre institutionnel. Butor nous montre l'école comme un champ discursif plurilinguistique, pluristylistique et plurivocal, tout en représentant la scolarisation comme un processus de fréquentation et acquisition de certains codes et pratiques linguistiques. C'est par la confrontation aux paroles d'autrui, paroles diverses, étranges, conflictuelles, sources de tensions, que l'enfant est censé forger sa propre parole. Regardons plus en détail comment cela se passe à travers une brève analyse

<sup>21</sup> « Il me paraît normal d'être un écrivain bourgeois parlant sur des bourgeois. La raison en est simple : pour écrire des livres il faut en avoir lu ; pour pouvoir rendre compte de certaines situations dans leur complexité, il faut en général avoir eu le loisir de faire des études secondaires.

On peut imaginer un romancier prolétarien, mais aujourd'hui, en France, il ne peut être un vrai romancier que dans la mesure où, grâce à des circonstances exceptionnelles, il aura réussi à se faire une culture comparable à celle du type bourgeois. » (Propos de Michel Butor recueillis par Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, op. cit., p. 86.)

du style des discours rapportés et de l'agencement de l'économie énonciative des paroles des personnages.

On constate d'abord que l'école apparaît comme le lieu d'un choc de registres linguistiques, notamment du familier avec le soutenu. Les conversations entre les élèves se font normalement dans un style reproduisant la langue orale relâchée du quotidien. Ce n'est pas une langue incorrecte, mais une langue détendue : « — Oh, te fâche pas, mon vieux ; mon cahier, c'est pas un modèle quoi, c'est tout. » (D 70) On note donc les marques de l'oralité en registre familier comme l'omission du « ne » de la locution adverbiale de négation, l'usage d'un vocatif familier, l'insertion d'un terme explétif typique de la communication orale, la dislocation syntaxique avec reprise du sujet de la proposition. On note également un usage fréquent du lexique familier<sup>22</sup> : « — Tu n'as qu'à te servir de ton *bouquin*. » (D 70) « Tu es en retard ; nous sommes au septième, chambre 15. *Grouille-toi*. » (D-83) « — Oui, mais nous devons nous retrouver au *bahut* grâce à cette *vieille vache* de Vernier. » (D 97) « Et tu cherches à tous les noms de pays, et tu vois : capitale, tel *bled* ; ensuite, tu cherches au nom du *bled*, et tu vois le nombre d'habitants ; puis tu mets tout cela en ordre alphabétique. » (D 98)

Par opposition à la langue qu'on utilise avec ses proches au quotidien, l'institution scolaire exige un langage recherché, adapté à la transmission d'un savoir complexe, mais aussi inséré dans un rapport de forces entre les locuteurs investis de rôles hiérarchisés — professeur et élève, maître et disciple. À l'école on veille à son langage. Cette opposition entre les registres savant et familier est symbolisée par la double caractérisation des personnages qui possèdent entre eux des liens de parenté. On est à la fois professeur et oncle, à la fois élève et neveu. Comparons les deux discours rapportés suivants d'Henri Jouret, le premier en classe s'adressant à ses élèves, le second au téléphone avec son neveu Pierre Eller.

« Messieurs, j'aimerais vous faire remarquer qu'il est déjà trois heures trois, et qu'il est grand temps que nous commencions. Mardi dernier, nous avons lu ensemble la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, dans laquelle il lui expose ce qu'il désire lui voir étudier. Rabelais a écrit le livre consacré à Gargantua après le premier livre de Pantagruel, et certaines idées esquissées là pour la première fois, nous allons les retrouver, dans le second ouvrage, considérablement développées. (D 109)

Mais le savant, qui est aussi membre de la famille, sait passer du registre soutenu au familier :

« Allô, Pierre ? Il paraît que tu as quinze ans aujourd'hui ? Félicitations ! Tu présenteras ton bachot à seize ans, c'est très bien. Écoute, veux-tu venir à la maison ce soir après la classe, pour prendre le thé ? Cela ferait grand plaisir à ta tante. On parlera. Tu sors à cinq heures ? Après la classe de physique ? C'est parfait. Eh bien, sois à la maison à cinq heures et demie. Est-ce qu'il y a quelque chose dont tu aurais envie ? Un livre, par exemple, ou autre chose ? Tu réfléchiras. A tout à l'heure. » (D 32)

<sup>22</sup>C'est nous qui soulignons les exemples qui suivent.

Dans *Degrés* on parle tous plus ou moins la même langue, mais on ne parle pas toujours cette langue de la même façon. Le jeune est censé reconnaître ces codes sociaux en se servant des différents registres avec aisance. Ce n'est pourtant pas encore le cas pour le Pierre Eller, qui vit mal ces variations linguistiques :

mais soudain, au moment où tu allais poser ta question, tu t'es trouvé devant le visage de ton oncle, et tu t'es arrêté, troublé, ne sachant plus comment t'adresser à lui, comprenant bien qu'il aurait fallu dire « Monsieur », et n'y parvenant pas, rougissant, baissant les yeux, te précipitant dans ta lecture avec un peu d'affolement, coupant mal les mots, sans respecter la ponctuation (D 11)

La langue de l'institution scolaire rentre aussi dans le cadre d'une concurrence entre les discours savants et les discours de vulgarisation, du journalisme ou de la culture populaire. La première constatation qui s'impose, c'est que chaque discipline se définit non seulement comme un ensemble systématisé de connaissances à propos d'un certain domaine du monde, mais aussi comme un certain champ discursif. Elles ont chacune ses propres objets d'étude : l'histoire, la géographie, les langues, la physique, les mathématiques. Elles s'appuient chacune sur une modalité de discours : narration, description, argumentation. Elles possèdent chacune un lexique propre, dont le roman nous donne quantité d'exemples : moyen âge, Renaissance, Antiquité, hypogées, mastabas, la pierre de Rosette — « Rosette, c'était une ville » (D 12) —, machine d'Atwood, derricks, projection de Mercator, argentifères, adjectif, nom, substantif, participe passé, quadrilatère, puissance, carré, cube, racine, exposant... Un des étudiants « [...] se demandait bien ce que pouvait vouloir dire au juste ce mot "iridié" qui était resté sans explication [...] » ; la réponse, dans le manuel : « alliage de platine et d'iridium, à 10 % d'iridium ». (D 37)

Ainsi, l'acquisition d'un capital linguistique scolaire, autant dire l'apprentissage de la langue officielle, passe en fait par la maîtrise de plusieurs langages techniques complexes qui ne sont pas sans interaction mutuelle, comme s'ils faisaient un bloc : les termes savants ou scientifiques sont volontiers empruntés au latin et au grec.

« le microcosme opposé au macrocosme »,

[...]

« microcosme : micro : petit, kosmos : monde

l'homme est un microcosme

macrocosme : macro : grand »,

[...]

« C'est une chose que vous auriez tous dû savoir, sans même avoir besoin de consulter un dictionnaire. Microcosme vient en effet de ces deux mots grecs que vous connaissez tous depuis longtemps. »

Chaque discipline renferme toute une région particulière du langage. La vulgarisation des savoirs, le discours journalistique, les productions de l'industrie culturelle, cherchent au contraire à donner à ce langage hermétique une forme plus accessible, transposée en phrases simples et des termes plus familiers, en prétendant mettre les connaissances et les modèles esthétiques du monde savant à la portée du grand public. Il y a de l'un à l'autre,

pour ainsi dire, une conversion de codes linguistiques. Tout au long du roman, ce langage vulgarisé côtoie le langage scolaire, concurrence, rivalise même avec lui : « Michel Daval, tout en écoutant d'une oreille distraite l'explication de la première préface de *Britannicus*, terminait furtivement la lecture du numéro d'octobre de *Fiction*, posé sur ses genoux, revue que je n'avais jamais vue, mais qu'évidemment, une envie folle m'a pris de connaître [...]. » (D 177)

Les professeurs aussi peuvent passer d'un mode de discours à l'autre :

Tout à l'heure, ton oncle Henri, rue du Pré-aux-Clercs, a refermé son grand Racine, édition Firmin Didot 1837, dans lequel il venait d'achever de relire *Iphigénie* :

[...]

Il a rempli et allumé sa pipe, a pris une des copies que vous lui aviez remises la veille sur le sujet :

« racontez la journée de vos vacances... »,

en a lu quelques lignes, mais vraiment cela l'ennuyait trop à ce moment-là ; il l'a reposée sur la pile, est allé feuilleter le dernier numéro de *Match* dans la salle à manger près du poste de radio sans s'arrêter à aucune image, ne sachant plus enfin comment utiliser ces quelques instants de sursis [...] (D 38)

Ces discours vulgarisants, journalistiques, populaires, sont évoqués, mais jamais montrés directement. Ils n'ont pas leur place dans la représentation du champ discursif scolaire.

Les élèves se trouvent confrontés à différents registres et types de discours, mais aussi à différentes langues. *Degrés* est un patchwork de citations en langues diverses, vivantes ou mortes, plus ou moins éloignées du français moderne dans le temps — latin, moyen français : signes d'une altérité linguistique diachronique — et dans l'espace — anglais, italien : signes d'une altérité linguistique synchronique. Normalement les extraits sont traduits dans le roman : « *L'alba vinceva l'ora mattutina...* (L'aube gagnait l'heure matinale...) » (D 19) ; « *If Caesar carelessly but nod on him.* (Si César, négligemment, lui fait un signe de la tête) » (D 47). Mais pas toujours : « que je vous ai expliqué ce qu'était la Bohême au début du XVII<sup>e</sup> siècle, appelé la décision de la diète d'Augsbourg en 1555, *cujus regio, ejus religio* [...] » (D 119). En fait, les langues étrangères, même les langues vivantes, sont envisagées non comme des outils de communication mais comme vecteurs d'une culture savante, notamment de type littéraire. Elles servent ainsi de prétexte à l'acquisition de compétences qui servent comme traits distinctifs des individus ayant suivi un parcours scolaire avancé, à travers des exercices de lecture à voix haute — normes de la bonne prononciation —, de version — capacité de transposition des codes — et d'analyse grammaticale — savoirs métalinguistiques. Dans l'épisode suivant, l'exercice de traduction présuppose non seulement la connaissance de la langue anglaise, mais aussi la conformité du texte rendu en français avec les normes du bon usage de la langue littéraire soutenue. L'interrogation doit être indiquée par l'inversion du verbe et du sujet, la forme interrogative familière, rendue uniquement par l'intonation, étant proscrite :

« Nous sommes à la réplique de Banquo :

*What, can the devil speak true?*

ce qui veut dire, voyons, Eller ? »

C'était à ton frère Denis qu'il s'adressait.

« Quoi, le démon peut parler vrai ?

— Ah, d'abord, c'est une interrogation. Il faut donc traduire.

Quoi, le démon peut-il dire vrai ? (D 29)

Dans l'extrait ci-dessous — il s'agit de l'étude d'un passage de Rabelais — la lecture à voix haute, le déchiffrement du français du XVI<sup>e</sup> siècle, l'analyse grammaticale, et l'interprétation littéraire à l'aide des notes de l'appareil critique, toutes ces actions constituent des aspects distincts d'une même activité complexe, la lecture des textes scolaires :

— Ce fait, voulut de tout son sens étudier à la discrétion de Ponocrates ; mais icelui, pour le commencement, ordonna qu'il ferait à sa manière accoutumée, afin d'entendre par quel moyen, en si long temps, ses antiques précepteurs l'avaient rendu tant fat, niais et ignorant...

— Arrêtons-nous là pour l'instant, et voyons ce que vous avez compris dans ce que vous venez de nous lire. Prenons donc les choses par le commencement ; analysez-moi le premier mot, ce tout petit mot, ce ; allons, faites-m'en une analyse grammaticale.

— C'est un adjectif démonstratif...

— Si c'est un adjectif, il y a bien un mot auquel il se rapporte.

— Il se rapporte à fait.

— Et fait, alors, qu'est-ce que c'est ?

— C'est un nom commun masculin singulier.

— Et qui a quelle fonction dans la phrase, s'il vous plaît ? Allons, cherchez ; vous n'allez tout de même pas me dire que fait est le sujet de voulut ; quel est le sujet de voulut ?

— Ce doit être Pantagruel...

— Mais non ! Pas Pantagruel, Gargantua ! C'est de Gargantua qu'il s'agit maintenant. « Ce » n'est pas un adjectif, c'est un pronom, et « fait » est un participe passé ; c'est comme s'il y avait : cela fait, une fois cette chose-là faite. Quelle est donc cette chose qu'il a faite ? Mais regardez la note qui est en bas de page ! Lisez-la !

— Ceci fait (la restitution des cloches volées).

— Qu'est-ce que c'est que cette histoire de cloches ? De quelles cloches s'agit-il ? Abel, Abel, vous n'avez pas préparé votre texte.

— Mais si, Monsieur.

— Comment, mais si ?

— Je puis vous montrer mon cahier, il y a tout le plan du passage.

— Je sais bien que vous pouvez me montrer votre cahier ; je vous ai bien vu tout à l'heure pendant que nous faisons du grec. Il s'agit des cloches de Notre-Dame de Paris que Gargantua a volées à son arrivée, et il n'y avait pas besoin d'aller chercher bien loin ; il n'y avait qu'à regarder en haut de cette page même que vous avez sous les yeux. Voyons si vous allez pouvoir vous rattraper ; que veut dire sens, de tout son sens ?... » (D 109-110)

Finalement, l'étude des langues étrangères est mise à profit de l'acquisition d'un capital linguistique et culturel savant. La reprise de la langue rabelaisienne symbolise bien les enjeux : il s'agit certes d'un texte du XVI<sup>e</sup> siècle, mais cela reste un texte écrit en

français ; pourtant, c'est à la fois si proche et si éloigné du français moderne ; on a beau reconnaître les mots, on méconnaît leur sens, on a beau relier les unités de la phrase, on a du mal à reconstituer la cohérence syntaxique. Cette langue qui de prime abord nous paraît familière, s'avère être d'une étrangeté radicale ; sa compréhension requiert une initiation et une pratique permanente, une fréquentation de textes difficiles qui résistent à la première lecture, un travail de familiarisation progressive avec ses aspérités syntaxiques, morphologiques et sémantiques. Cela illustre le parcours même d'acquisition et maîtrise des codes linguistiques dominants. Celle-ci équivaut donc à l'apprentissage d'une langue étrangère, elle passe par une expérience de altérité linguistique, par la confrontation à la stratification des langues et des parlars sociaux. Mais, menée dans le cadre de l'institution scolaire, cette expérience s'avère être dans une certaine mesure factice, puisqu'elle contribue à confirmer l'étalon linguistique dominant des modèles littéraires savants. L'altérité des langues, discours et registres est ainsi ramenée à l'identité de la langue scolaire.

Enfin, les diverses formes d'altérité linguistique dans le cadre institutionnel scolaire se traduisent aussi par une répartition inégale de l'accès à la parole. Les pratiques linguistiques de l'école impliquent donc non seulement l'adoption d'un certain type de discours, d'un certain registre de langue, d'une certaine variété normative de la langue, elles impliquent aussi une certaine ritualisation ou codification la prise de la parole et des échanges. La règle fondamentale veut que le professeur soit le maître de la parole en classe : il explique, interroge, commande, décide de qui doit parler et quand. Ce n'est pas par hasard que dans *Degrés* les maîtres de la narration soient des professeurs, Pierre Vernier, qui passe ensuite le témoin à Henri Jouret. L'élève, lui, ne peut se servir de la parole que sous les déterminations du professeur, en des moments précis et sur des sujets précis ; a priori il est censé se taire et écouter, attentivement, sous peine de sanctions, mais d'un moment à l'autre le jeu peut s'inverser, l'élève doit répondre aux questions posées et à ce moment-là c'est le silence qui sera puni :

Michel Daval m'expliquait comment était arrangée sa nouvelle chambre, rue Servandoni.

« Est-ce que vous allez vous taire ? »

— Mais, Monsieur, je ne disais rien.

— Comment, vous ne disiez rien ? Venez au tableau pour l'instant. Si vous ne répondez pas convenablement, vous serez collé demain. »

Il n'a pas répondu convenablement. (D 183)

Il va sans dire que ce code de ritualisation de la parole est tributaire d'un rapport hiérarchique entre enseignants et élèves. Même s'il n'est pas toujours productif du point de vue pédagogique, puisqu'il peut parfois inhiber la parole des jeunes — « hésitant à poser la question, personne encore dans la classe n'ayant eu semblable audace, parce que M. Hubert ne les avait jamais encouragés à lui adresser la parole [...] » (D 37) —, c'est la norme qui s'impose. Il faut noter pourtant que de son côté le professeur n'exerce pas un pouvoir absolu sur la parole ; lui-même doit se plier à un certain nombre de contraintes d'ordre institutionnel ; en d'autres termes, il ne peut pas dire n'importe quoi, à n'importe

quel moment, sur n'importe quel sujet. De plus, son discours repose lui-même sur d'autres discours, sa parole repose sur d'autres paroles, sa voix repose sur d'autres voix.

On retrouve dans la mise en scène de l'altérité linguistique de *Degrés* la question du dialogisme qui caractérise inéluctablement toute situation d'utilisation de la langue. L'école en tant que champ discursif est un vaste réseau intertextuel d'idées, de concepts, de représentations, de citations, de traductions, en bref, de contenus indissociablement liés à une grande variété de formes, de langues, de styles et de voix. La mise en scène de la scolarisation dans le roman de Butor coïncide avec celle de l'adolescent censé accomplir sa transition de l'enfance à l'âge adulte — enfant vient du latin *infans* : « qui ne parle pas »<sup>23</sup> — notamment grâce au processus par lequel il prend possession de sa parole et forge sa propre langue à travers les langages, paroles et langues d'autrui — autant dire, à travers les langues sociales.

Dès lors *Degrés* à la fois s'apparente et se distingue des récits d'enfance qui dramatisent la question de la scolarisation et de l'acquisition du langage par l'enfant : dans nombre d'entre eux, ce conflit de paroles est perçu en termes d'une opposition entre la parole authentique de l'enfant et les paroles aliénantes de l'institution scolaire<sup>24</sup>. Le roman de Butor montre cela comme un processus naturel, une étape nécessaire : ces jeunes doivent forger leur identité, par rejets et assimilations successives, à l'intérieur même du flot de paroles qui les assaillent et qui cherchent à s'imposer à leur conscience de façon tantôt explicite tantôt insidieuse. Comme l'affirme Bakhtine, le devenir de notre conscience individuelle s'accomplit dans une dialectique de paroles mi-« nôtres », mi-« étrangères » :

pour vivre une vie idéologique indépendante, la conscience s'éveille dans un monde où des paroles « étrangères » l'environnent, et dont tout d'abord elle ne se distingue pas ; la distinction entre nos paroles et celles d'autrui, entre nos pensées et celles des autres, se fait assez tard. Lorsque commence le travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective, a lieu avant tout la séparation de la parole persuasive d'avec la parole autoritaire imposée et d'avec la masse des paroles indifférentes qui ne nous atteignent guère.<sup>25</sup>

Par opposition à la prétendue existence d'une parole authentique du sujet, Butor soutient que prendre possession de sa parole, ce n'est pas faire parler un « moi » absolument indépendant du monde, s'exprimant *ex-nihilo*, mais c'est parler à partir de, et par rapport à, des paroles qui sont déjà en circulation, c'est la capacité pour l'individu de s'insérer dans le discours social, dans la culture, dans le vaste univers d'énoncés qui l'entourent. La parole d'autrui peut ainsi déclencher un mouvement libérateur. Citons encore une fois Bakhtine :

Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle réveille notre pensée et notre nouvelle parole autonome, qu'elle organise de l'intérieur les masses de nos mots, au lieu de demeurer dans un état d'isolement et d'immobilité. Ce n'est pas tant qu'elle est interprétée par nous, qu'elle continue à se développer librement, s'adaptant au nouveau matériau, à des circonstances nouvelles, à

<sup>23</sup> TLFi

<sup>24</sup> Par exemple Jules Vallès, *L'Enfant* (1879), et Céline, *Mort à crédit* (1936).

<sup>25</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 164.

s'éclairer mutuellement avec de nouveaux contextes. De plus, elle entreprend une action tendue et réciproque, et un conflit avec d'autres paroles persuasives. Notre devenir idéologique, c'est justement un conflit tendu au-dedans de nous pour la suprématie des divers points de vue verbaux et idéologiques : approches, visées, appréciations. La structure sémantique de la parole persuasive interne *n'est pas terminée, elle reste ouverte*, capable dans chacun de ses nouveaux contextes dialogiques de révéler toujours de *nouvelles possibilités sémantiques*.<sup>26</sup>

*Qui parle ?* C'est la question centrale de *Degrés*, qui sous ce angle raconte la formation de Pierre Eller pour devenir l'acteur de sa voix, de sa langue et de son discours. Soumis au départ à la parole de son oncle Pierre Vernier, au point même que celui-ci contrefait la voix du jeune tout au long du chapitre II, Pierre Eller se désolidarise par la suite de cette parole, en vue d'avoir son autonomie discursive. Le moment où le « je » narratif factice attribué à Pierre Eller s'assume comme un masque marque cette séparation des deux voix qui jusque-là se confondaient entre elles. Enfin la mort de Pierre Vernier à la fin du roman symbolise la fin du cycle scolaire et la disparition d'une figure de garant de la parole ; désormais Pierre Eller est censé lui-même manifester sa propre parole de façon autonome, sans l'intermédiaire de qui que ce soit, dans l'immense cacophonie des discours qui constituent la société. En fin de compte n'est-ce pas là le rôle du pédagogue ?

La dramatisation des problèmes de la langue dans la fiction et dans la langue butorienne semblent s'insérer dans un horizon d'apaisement des conflits et tensions sociales. Il y a pour ainsi dire une réconciliation des différences linguistiques dans l'espace national, un certain niveau d'homogénéisation des usages sociaux de la langue, et un conséquent désinvestissement de la langue comme trait distinctif de stratification sociale. Les altérités linguistiques ne disparaissent pas entièrement, bien sûr, et demeurent source de tensions, mais elles sont placées dans un horizon relativement restreint. Parallèlement, le marquage national-étranger est noté non pour défendre un cloisonnement nationaliste des langues et des cultures, mais dans la perspective d'une intégration des cultures, d'un dépassement des frontières. De même, l'altérité linguistique en milieu scolaire a pour horizon une conciliation des différents parlers, discours et langues en circulation dans la société. C'est l'utopie d'une langue, non exactement épurée de toute trace d'idéologie, mais où l'idéologie soit neutralisé par le dialogue, la multiplication, le déplacement et la confrontation de voix, styles et perspectives. Chez Butor la langue et la voix cherchent à multiplier les points de vue linguistiques et culturels, à dépasser les cadres restreints d'un milieu ou d'une culture.

## 9.2 Le malaise de la langue chez Robbe-Grillet

### 9.2.1 L'écriture blanche

Les questions touchant au style et à la langue dans l'œuvre de Robbe-Grillet sont associées au problème de l'« écriture blanche ». Cette expression désigne grosso modo le

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 164.

primat de la description, un usage discret des figures avec la prédominance du sens dénoté, l'effacement de marques d'affect et d'évaluation, la pauvreté des références culturelles. En effet, elle résulte d'une langue épurée des dissonances du langage social et en ce sens reflète une certaine aspiration à l'homogénéité et neutralité linguistiques, ne serait-ce qu'au prix de la facticité.

Les fibres y formaient deux cercles foncés, épaissis l'un comme l'autre sur leurs bords inférieurs et supérieurs et munis chacun, en son sommet, d'une petite excroissance dirigée vers le haut. Plutôt qu'une paire de lunettes, on croyait voir deux anneaux peints en trompe-l'œil, avec les ombres qu'ils projetaient sur le panneau de bois et les deux pitons qui servaient à les fixer. Leur situation avait certes de quoi surprendre et leurs dimensions modestes semblaient peu en rapport avec la grosseur des filins utilisés d'ordinaire : on n'aurait pu guère y nouer que des cordelettes. (V 37)

L'expression « écriture blanche » a été employée pour la première fois par R. Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* à propos de Camus, Blanchot et Cayrol ; elle désigne, selon lui, une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage »<sup>27</sup>. Barthes explique la notion d'écriture blanche en faisant appel à des termes comme « neutre », « innocente », « transparente », « indicative », « amodale », « absence », « impassible », « basique »<sup>28</sup>. Ainsi, Albert Camus par exemple, d'après Barthes, « accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme »<sup>29</sup>.

Comme le souligne D. Viart, cette idée de *neutralité* ne saurait s'affranchir, comme dans tout texte littéraire, d'une *subjectivité* et d'une *situation* : « La blancheur est toujours elle-même une blancheur impliquée, même si cette implication reste incertaine ou maladroite »<sup>30</sup>. Il poursuit : « C'est justement parce que la dimension subjective est présente que par contraste l'effet d'écriture blanche est marqué. Si bien que l'écriture blanche est majoritairement caractéristique d'une écriture en première personne dépourvue de pathos et des signes stylistiques du pathétique. »<sup>31</sup> Viart rappelle à juste titre que la question de la « blancheur » est, dès son origine chez Barthes, inscrite dans une perspective historique<sup>32</sup>, ainsi, « ce sont surtout les problèmes de l'idéologie de l'écriture, ou plus exactement du positionnement social de l'écriture, qui sous-tendent le recours à l'écriture blanche »<sup>33</sup>. La notion est liée à la fois à un principe de « nudité intégrale », à une « impassibilité

<sup>27</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 59.

<sup>28</sup>Voir Dominique Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », in : *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 07.

<sup>29</sup>Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 60.

<sup>30</sup>Dominique Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », op. cit., p. 11.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>32</sup>Comme c'est le cas, du reste, pour l'ensemble de la réflexion barthésienne sur la notion d'écriture, ainsi définie : « le langage littéraire transformé par sa destination sociale ». (Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 18.)

<sup>33</sup>Dominique Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », op. cit., p. 23.

romanesque » dans un contexte de « littérature désenchantée », et à un sujet « aux prises avec des circonstances historiques, sociales ou personnelles destructurantes »<sup>34</sup>.

C'est-à-dire que si l'on a pu avancer que l'idée de blancheur se rapporte à une quête utopique d'« *objectivité* », c'est qu'elle est d'abord une aspiration tout aussi utopique *au silence*. Une fois de plus on peut se référer à Barthes : « l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence [...]. »<sup>35</sup> C'est ainsi que pour B. Vouilloux « une écriture serait blanche un peu au sens où on le dit aussi d'une voix, détimbrée, décolorée, inexpressive, sans affect, semblable à celles que l'on entend dans les films de Robert Bresson ou *Marienbad* »<sup>36</sup>. Dès lors, « la blancheur dont il est question dans *Le Degré zéro de l'écriture* n'est pas celle d'un supposé irreprésentable, inimaginable ou indicible, mais celle d'une voix dont l'affect s'est retiré, d'une voix désaffectée, celle d'une écriture sans style, d'une pure écriture »<sup>37</sup>. D. Rabaté, lui, se pose explicitement cette question : « peut-on parler en littérature d'une voix blanche ? »<sup>38</sup> En ce sens, « ce qui importerait c'est l'intonation, c'est-à-dire le placement particulier de la voix qui implique une distance fondamentale ou un écart entre l'énoncé et ce qu'il vise »<sup>39</sup>. L'écriture blanche en tant que voix blanche serait le fait d'une voix « à la fois monotone et dont le lieu n'est jamais assuré, dont la conquête est toujours menacée »<sup>40</sup>.

L'écriture blanche s'insère ainsi dans une volonté de neutraliser ou de faire taire les charmes idéologiques, on pourrait dire même rhétoriques, du texte littéraire. Le rapport de la forme à l'histoire qu'elle implique est de l'ordre de l'abstention : « la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas »<sup>41</sup>. Comme certains commentateurs l'ont souligné, cette volonté de désolidariser la forme de tout parti pris dans l'histoire est elle-même inscrite dans la foulée d'un événement historique clef. Ainsi, M.-L. Basuyaux fait remarquer qu'« il n'est pas anodin que la notion d'écriture blanche prenne forme à la charnière des années 40-50, au moment où la difficulté à penser et à dire la réalité des camps est à l'origine de la contestation d'une certaine idée de la littérature »<sup>42</sup>. Et selon les mots de J.-P. Rimann :

Désassurée d'elle-même, tendue par une énergie du doute et du refus, la littérature née dans le sillage sanglant de la Seconde Guerre mondiale, et parfois dans la brisure de l'expérience concentrationnaire, a été contrainte, pour se sauver du

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>36</sup> Bernard Vouilloux, « L'écriture blanche existe-t-elle ? », in : *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>38</sup> Dominique Rabaté, « D'une voix blanche », in : *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 347.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>42</sup> Marie-Laure Basuyaux, « Écriture blanche et écriture lazaréenne », in : *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 84-85.

soupçon de n'être qu'écrivainerie coupable, d'instruire de l'intérieur son propre procès, en posant la question de son efficace et de sa responsabilité.<sup>43</sup>

### 9.2.2 Roman parlant et roman du silence

Il faudrait ajouter à ce contexte historique que le champ littéraire français de l'entre-deux-guerres était profondément marqué par des prises de position idéologiques, qui s'exprimaient non seulement à travers la véhiculation de contenus politiques dans des écrits de combat — roman, théâtre et poésie engagés, œuvres à thèse, pamphlets — mais aussi dans des formes d'écriture à prétention révolutionnaire, notamment par le déploiement des pouvoirs rhétoriques persuasifs du langage ou par un style mobilisant les rapports de forces sociolinguistiques.

J. Meizoz montre comment les années 1920-30 assistent à l'émergence de ce qu'il nomme le « roman parlant », c'est-à-dire, d'un roman dont le style mime les traits de l'oralité<sup>44</sup>, notamment chez Ramuz, Giono, Céline. En « oralisant » la voix narrative, ils produisent l'impression d'une parole vive, sans médiation, qui se fait écouter directement à l'oreille du lecteur. Il ne s'agit pas simplement ici de jouer avec les différences formelles d'ordre technique de deux modalités de communication ; il ne s'agit pas seulement de simuler une conversation par la mise en présence fictive de deux interlocuteurs ; il s'agit surtout de mettre en confrontation, à travers ce jeu, deux langues socialement marquées : la langue orale mise en valeur ici est celle du parler des classes populaires, par opposition aux normes linguistiques de l'écrit littéraire, traditionnellement associées à la langue des classes possédantes. En d'autres termes, la langue orale est basée sur une stylisation *du parler du peuple*<sup>45</sup>. Le « roman parlant » veut situer la forme littéraire au centre d'un renversement linguistique qui est en même temps le signe d'un renversement social.

Précisément, dans l'imaginaire linguistique de la nation, le parler du peuple se définit grosso modo comme une langue incorrecte par rapport aux normes grammaticales de l'écrit, et pour cette raison il ne peut pénétrer l'espace romanesque que sous un statut marginal, désigné par là même comme un écart à la norme. C'est ainsi que jusqu'alors la présence de la langue orale-populaire dans le roman français restait normalement subordonnée au contrôle de la langue littéraire soutenue du narrateur, au moyen d'un système de « cloisonnement des voix » : servant à représenter mimétiquement des types populaires, elle n'émergeait que dans le cadre des discours rapportés, confinée aux limites des tirets et des guillemets<sup>46</sup>. Mais désormais, pour le roman parlant, il en va tout autrement de la langue orale-populaire : celle-ci n'est plus reléguée à un rôle figuratif, elle fournit désormais le modèle linguistique

<sup>43</sup>Jean-Philippe Rimann, « Analogie degré zéro », in : *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 71.

<sup>44</sup>Voir Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Droz, 2001.

<sup>45</sup>*Ibid.*

<sup>46</sup>*L'Assommoir*, d'Émile Zola, avait déjà constitué une première initiative de transgression de ce système : grâce à l'emploi du discours indirect libre, la langue du narrateur est souvent contaminée par celle des personnages populaires. Voir Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, *op. cit.*

du roman tout entier, de la première à la dernière ligne, elle est la langue du narrateur lui-même<sup>47</sup>.

Or, les implications — espoirs et menaces — politiques de ces renversements linguistiques sont de taille. Selon J. Meizoz :

La question du langage populaire en littérature semble répondre à une logique parallèle à celle du suffrage universel. Elle se ramène à un problème d'énonciation : qui parle et d'où parle-t-on ? Donne-t-on fictivement la parole au « peuple » ? Ou parle-t-on de lui, voire par lui ? Autrement dit, il s'agit de savoir qui possède les instruments de sa propre expression. Et qui est voué, au contraire, à être exprimé par d'autres.<sup>48</sup>

En effet, dans le contexte de crise politique des années 1930, le roman parlant est aussi celui de la mise en forme d'une langue et d'une voix qui veulent parler *au peuple*, à la place du peuple et au nom du peuple, dans une dérive démagogique. L'exemple emblématique de cette tension est donné par Céline, dont l'œuvre, mi-romanesque et mi-pamphlétaire, ne peut être dissociée des conjonctures littéraire et politique de l'entre-deux-guerres. Céline cherche une position parmi les tenants d'un projet de littérature prolétarienne, à travers la mise en scène d'un moi narrateur et d'un moi biographique se présentant comme originaire du peuple et parlant une langue antibourgeoise. « Je suis du peuple, du vrai... »<sup>49</sup> ; « [...] ma mère crachait le sang, comme toi, de misère il faut le dire, elle a vécu 74 ans. Elle était ouvrière dentellière. Elle est morte aveugle. On a toujours bien travaillé dans la famille. »<sup>50</sup> C'est-à-dire que son témoignage de l'univers populaire serait authentique parce que vu de l'intérieur. Pourtant, les biographes de Céline indiquent que ces déclarations ont une bonne dose d'affabulation<sup>51</sup>. Comme le fait remarquer J. Meizoz, « Céline ne fait qu'« utiliser la dynamique prolétarienne » pour la gauchir dans son sens : l'éloge de l'irrationnel, de l'émotif, l'anarchisme nihiliste, la vision décadentiste de la civilisation. Tel serait l'opportunisme de Céline dans le champ littéraire »<sup>52</sup>. La voix émotive, éloquente, et le style oral-populaire de Céline sont bien sûr impliqués dans ce mouvement, ils sont consubstantiels à son idéologie de type fasciste<sup>53</sup>, et c'est notamment la raison pour laquelle on les voit passer si aisément, et même s'amplifier, des romans aux pamphlets : « le “je” pamphlétaire et péremptoire de Céline ne fait que développer, des romans aux pamphlets, des potentialités vocales et vociférantes incluses dès le début dans son mode d'énonciation »<sup>54</sup>. Chez Céline, le roman

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 18.

<sup>49</sup> Cité par *idem*, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 101.

<sup>50</sup> Lettre de Céline à Albert Paraz du 04 octobre 1947, citée dans François Gibault, *Céline 1. Le Temps des espérances (1894-1932)*, Paris : Mercure de France, 1977, p. 37.

<sup>51</sup> Voir notamment *ibid.*, ainsi que Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris : Gallimard, 2005.

<sup>52</sup> Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 372.

<sup>53</sup> Voir Marie-Christine Bellostà, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris : PUF, 1990.

<sup>54</sup> Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 372.

qui *parle* se convertit en un pamphlet qui *crie*, et qui fait appel à une parole paranoïaque, totalitaire et raciste. En somme, la compromission active d'une partie du champ littéraire avec le totalitarisme des années 1930-40 fut bien non seulement une affaire de contenus mais aussi de forme.

L'écriture blanche robbe-grillétienne, considérée comme une aspiration à la neutralité et au silence, elle-même inséparable du contexte historique de la Seconde Guerre et de l'expérience des totalitarismes, semble manifester aussi une réaction à cette période où une frange significative de la littérature a contribué à la terreur, et ce non seulement à travers les idées et opinions qu'on a pu défendre, mais aussi à travers la voix et le style qu'on a pu mobiliser pour déchaîner les puissances persuasives du langage. L'écriture blanche apparaît comme le pendant stylistique du refus de la référentialité, de l'incertitude du sens et de la perturbation de la cohérence logique qui marquent l'écriture de Robbe-Grillet comme une déconstruction de toute littérature à messages. Notons en passant que le « cas Céline » n'était pas méconnu du jeune Robbe-Grillet.

J'ai connu Céline très tôt, alors que je lisais encore peu, parce qu'il était d'extrême droite. Mes parents étaient d'extrême droite, alors on lisait les chroniques de Brasillach dans l'*Action Française*, où l'on parlait de Céline. On n'y parlait jamais d'André Breton. Céline avait la chance d'être antisémite, donc on pouvait en parler à la maison.<sup>55</sup>

Et il ajoute que pour lui Céline reste « le grand écrivain révolutionnaire » de l'entre-deux-guerres tout en étant « celui qui avait le plus versé dans les excès pathologiques de la droite! »<sup>56</sup> Il ne nous semble pas injustifié de dire que le bouleversement qu'éprouve Robbe-Grillet à la découverte des atrocités nazies, événement qui selon lui le pousse à écrire<sup>57</sup>, passe également à la fois par la désolidarisation avec la parole familiale et par le désenchantement envers la parole littéraire qui a contribué à la terreur de l'histoire.

Dans un ouvrage sur la littérature et la rhétorique, C. Reggiani interroge les rapports entre le roman et les dérivés des actes oratoires politiques<sup>58</sup>. Le développement même du genre romanesque, prose narrative muette, au XIX<sup>e</sup> siècle « constituerait l'accomplissement esthétique d'un certain renoncement, politique, à l'oralité persuasive, permettant à la rhétorique de faire son deuil de l'oralité »<sup>59</sup>. Par une analyse de l'œuvre de Madame de Staël, C. Reggiani montre que le roman devient une réponse au pouvoir de l'éloquence révolutionnaire dont les mots ont mené à la Terreur :

[...] la fiction romanesque, parce que sa parole est nécessairement muette, accomplit le deuil du discours éloquent — la Révolution ayant manifesté quelle part d'insupportable violence peut engager sa force persuasive — en construi-

<sup>55</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>57</sup> Voir supra page 305.

<sup>58</sup> Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Genève : Droz, 2008.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 80.

sant, le cas échéant, une tribune silencieuse, délivré de la violence pathétique des affects portés par le grain d'une voix singulière.<sup>60</sup>

Reggiani note un mouvement similaire dans la littérature de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui selon elle est inséparable d'une problématique de l'oralité. Après l'expérience européenne des totalitarismes, phénomène étroitement lié à une dimension oratoire, la parole devient un problème. Le discours romanesque a du mal à se redonner un sens politiquement engagé, mais comme cette vocation politique ne peut être étouffée définitivement, elle prend la forme d'une obliquité. Le formalisme en serait un des symptômes : il y a une rétraction privée du discours littéraire, désormais dépourvu de dimension historique, et on assiste au passage d'une « littérature discours » à une « littérature texte »<sup>61</sup>.

C. Reggiani concentre ses analyses sur l'Oulipo, notamment Perec et Roubaud — la poétique de l'énigme, du secret, de l'intime —, mais il nous semble que son hypothèse n'est pas sans rapport avec une problématique historique de l'écriture blanche dans le texte robbe-grillétien. Ce sont des manifestations d'une littérature qui ne parle plus, qui ne s'exprime que bouche fermée, par un style et une voix romanesques qui doivent se conformer au silence impliqué par le livre. « Au sortir de la Seconde Guerre, la France décidément devenue simple province de l'Occident, sa littérature ainsi privée d'Histoire — d'autant plus radicalement que résonne l'écho incertain des troubles compromissions de la collaboration littéraire — ne peut que replier son discours sur l'intimité de l'auteur. »<sup>62</sup>

L'écriture blanche serait chez Robbe-Grillet un signe de ce malaise de la langue, de la parole et de la voix. On dirait même une peur du langage. Si on a pu dire qu'elle est une écriture en quête d'« objectivité », c'est dans la mesure où elle est d'abord une écriture de l'abstention et du silence, en un mot, une écriture du deuil de l'éloquence littéraire qui a pu mener à la terreur du XX<sup>e</sup> siècle. Elle est le versant stylistique du refus de la référentialité et de l'engagement. Elle est encore dans les années 1950-60 une manifestation de l'utopie du « degré zéro » de la littérature, capable d'épurer la littérature de sa « crasse » idéologique. Lorsque Céline a dit, à la fin du *Voyage au bout de la nuit*, « qu'on n'en parle plus »<sup>63</sup>, Robbe-Grillet lui a répondu par un « oui ».

Mais Barthes n'était-il pas assez lucide déjà dans *Le Degré zéro de l'écriture* pour faire remarquer ceci ?

Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels.<sup>64</sup>

Toute déconstruction n'est en fin de compte que le prélude d'une reconstruction.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>63</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Romans I. Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*, op. cit., p. 505.

<sup>64</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 61.

### 9.2.3 Une langue non marquée ?

On note ainsi dans les pratiques stylistiques de Robbe-Grillet une tendance à éviter le marquage social et idéologique par la langue. Écrivain et ingénieur agronome, il met au point une formule de description en français grammaticalement correct et précis qui réunit des structures phrastiques élémentaires et des signes d'expertise<sup>65</sup>. La description traditionnelle reçoit l'apport de données arithmétiques, géométriques et techniques. La métaphore et l'anthropomorphisation sont a priori proscrites.

Au-delà se dresse la lampe, dans l'angle droit de la table : un socle carré de quinze centimètres de côté, un disque de même diamètre, une colonne cannelée portant un abat-jour sombre de conicité très faible. Sur le cercle supérieur de l'abat-jour, une mouche se déplace avec lenteur, d'un mouvement continu. Elle projette au plafond une ombre déformée, où ne se reconnaît plus aucun élément de l'insecte initial : ni ailes, ni corps, ni pattes ; l'ensemble s'est changé en un simple trait filiforme, une ligne brisée régulière, non fermée, comme un hexagone auquel manquerait un de ses côtés : l'image du filament incandescent de l'ampoule électrique. Ce petit polygone ouvert touche, par un de ses angles, le bord intérieur du vaste rond de lumière produit par la lampe. Il s'y déplace avec lenteur, mais d'un mouvement continu, tout au long de la circonférence. Lorsqu'il arrive à la paroi verticale, il disparaît dans les plis du lourd rideau rouge. (DL 14)

Autrement dit, Robbe-Grillet mobilise pour sa narration, un français qui se veut non exactement *standard* mais *standardisé*. Il rejette par conséquent, au niveau du lexique et de la construction syntaxique, les termes et tournures pouvant être assimilés à la phraséologie d'un certain milieu, régional ou socioéconomique, ou d'un certain courant idéologique — selon la croyance qui veut que la science et la technique sont à l'abri de l'idéologie. Cela s'accorde en outre avec la mise en œuvre d'une voix monotone, caractérisée par l'absence et de la spontanéité émotive de la parole vivante et de l'éloquence de la parole politique persuasive. Par ailleurs, Robbe-Grillet évite également le registre savant étalant des connaissances classiques et humanistes, ainsi que le belle-lettrisme académique de la bourgeoisie traditionnelle. Il s'agit tout simplement de s'inventer une langue efficace et prétendument non codée socialement. Ce qui aboutit finalement à une artificialité qui convertit constamment le narratif en descriptif : « Noir. Déclit. Clarté jaune. Déclit. Noir. Déclit. Clarté grise. Déclit. Noir. Et les pas qui résonnent sur le plancher du couloir. Et les pas qui résonnent sur l'asphalte, dans la rue figée par le gel. Et la neige qui commence à tomber. Et la silhouette intermittente du gamin qui s'amenuise, là-bas, de lampadaire en lampadaire. » (DL 61)

L'écriture blanche robbe-grillétienne ne s'estompe pas dans ses romans sémiologiques, elle ne fait que se combiner avec d'autres thématiques et d'autres procédés de ruptures narratives. Dans *Projet pour une révolution à New York* les scènes sado-érotiques, malgré leur transgression des codes de bienséance, continuent à être rendues par cette même langue artificielle qui se prétend standardisée, technique, non-marquée, par le même ton vocal monocorde apparemment indifférent à la situation :

<sup>65</sup>Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman, op. cit.*

Celle-ci, ayant sans doute enfin trouvé le meilleur emplacement pour mordre, s'est arrêtée sur le bord de l'aréole un peu bombée, vivement colorée en sépia. Là, les chélicères de l'appareil buccal, entourés des palpes maxillaires toujours en mouvement, s'approchent de la peau brune à plusieurs reprises, puis s'en écartent comme s'ils léchaient ou goûtaient à petites bouchées une nourriture délicate, enfin ils se fixent en un point de la surface à peine grenue, constellée de papilles plus claires, et lentement s'y enfoncent en pinçant la chair, telles les tenailles de fer aux crocs aigus, rougis au feu, qui martyrisèrent une autre vierge bienheureuse au nom de pierre irisée, sur une place publique, à Catane. (PRNY 196)

Un autre aspect de cette aversion de Robbe-Grillet pour les styles et voix socialement codés passe par la disqualification parodique des discours à coloration idéologique. Le malaise face à un langage marqué se manifeste ainsi non seulement au niveau stylistique, mais aussi dans des commentaires et représentations métadiscursifs. On se rappelle l'affiche politique dans *Les Gommages*, qui tourne en dérision l'usage politique de la parole dans l'espace public :

Sur le mur d'une cour d'école il y a trois affiches jaunes, trois exemplaires collés côte à côte d'un discours politique imprimé en caractères minuscules, avec un titre énorme en haut : Attention Citoyens! Attention Citoyens! Attention Citoyens! Wallas connaît cette affiche, répandue dans tout le pays et déjà ancienne, une quelconque mise en garde d'un syndicaliste contre les trusts, ou des libéralistes contre la protection douanière, le genre de littérature que personne ne lit jamais, sauf, de temps à autre, un vieux monsieur qui s'arrête, met ses lunettes et déchiffre avec application le texte entier en déplaçant les yeux le long des lignes du début jusqu'à la fin, se recule un peu pour considérer l'ensemble en hochant la tête, remet ses lunettes dans leur étui et l'étui dans sa poche, puis reprend sa route avec perplexité, se demandant s'il n'a pas laissé échapper l'essentiel. Au milieu des mots habituels se dresse çà et là comme un fanal quelque terme suspect, et la phrase qu'il éclaire de façon si louche semble un instant cacher beaucoup de choses, ou rien du tout. On voit, trente mètres plus loin, l'envers de la plaque signalant l'école aux automobiles. (G 52-53)

À cette scène fera écho, des années plus tard, la parodie des discours politiques dans *Projet pour une révolution à New York*, qu'il s'agisse de l'intellectualisme marxiste, des revendications prolétariennes ou de la phraséologie révolutionnaire. Robbe-Grillet crée des discours et dialogues où s'enchaînent des amalgames loufoques — mais pas anodins<sup>66</sup> — entre la révolution prolétarienne, les crimes sadiques et la société du spectacle, ou entre les prostituées, les industriels juifs et les banquiers humanistes, ou encore entre le capitalisme financier et la recherche universitaire — ou tout cela à la fois. Robbe-Grillet mobilise à cet effet un intertexte varié : des télescopages entre les slogans publicitaires et les slogans politiques renvoyant à Mai 68 : « “Hier c'était un drame... Aujourd'hui, une pincée de lessive diastatique Johnson et la moquette est comme neuve.” Au-dessous, un type avait écrit au marqueur à feutre : “et demain, la révolution.” » (PRNY 159) « L'affiche ainsi souillée,

<sup>66</sup>Voir *idem*, « Ascétisme et hédonisme dans *Projet pour une révolution à New York* », *op. cit.*

bien que de pose toute fraîche, comporte en outre cinq mots rajoutés à son texte laconique — “demain...” — qui se trouve complété par cette condamnation manuscrite : “la hache et le bûcher !” » (PRNY 173) « Il y avait aussi, juste à côté, le fer à repasser électrique gros comme une locomotive, étincelant de tous ses chromes et aussi compliqué qu’une usine entière, avec en guise de légende le slogan habituel : “Chaud comme le paradis, précis comme l’enfer”, qui est une allusion phonétique à la marque du fabricant. » (PRNY 173) Plusieurs échanges sont entremêlés d’une parole parodique renvoyant à un intertexte de militantisme politique :

Le crime est indispensable à la révolution, récite le docteur. Le viol, l’assassinat, l’incendie sont les trois actes métaphoriques qui libéreront les nègres, les prolétaires en loques et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels.

— La bourgeoisie aussi sera libérée ?

— Naturellement. Et en évitant tout massacre de masses, si bien que le nombre des morts (qui appartiendront d’ailleurs pour la plupart au sexe féminin, toujours excédentaire), le nombre des morts paraîtra bien faible en regard de l’œuvre accomplie. (PRNY 153)

Ainsi, on le voit, en ce qui concerne la représentation de la parole à travers les discours rapportés des personnages, on note chez Robbe-Grillet une parodisation, voire une dérision, des parlers sociaux et un mouvement de plus en plus ample de dénonciation de leur dimension automate. L’écriture blanche n’empêche pas toujours un certain niveau de marquage social par la langue, de représentation des parlers sociaux, mais ceux-ci sont en général dévalorisés, dénoncés comme stéréotypes, comme langage figé.

*La Jalousie* constitue sans aucun doute l’exemple le plus frappant de mise en scène d’une altérité sociolinguistique dans l’œuvre de Robbe-Grillet : nous avons vu la place accordée par ce roman à la représentation socialement et culturellement marquée du parler des indigènes, et à sa dérision, à partir du point de vue colonisateur fourni par le narrateur<sup>67</sup>. Mais dans *Les Gommès* et encore — quoique dans une moindre mesure — dans *Le Voyeur* Robbe-Grillet met en scène des dialogues qui essaient de mimer des échanges oraux, de manière vraisemblable mais parodique.

Dans *Les Gommès*, ce sont notamment les conversations au café qui portent les traces d’un registre familier, non grammaticalement incorrect, mais relâché au niveau de la syntaxe et du lexique, et par moments manifestant même l’inflexion vocale d’un langage rustre. « Au boulot flemmard ! » (G 13) « Ça, c’est fort ! Qu’est-ce que tu en sais toi, sans jamais bouger de ta boîte ? » (G 17) « Alors ça va, insiste pas : il s’appelle Daniel et il n’est pas mort du tout. » (G 17) « Tu bois quelque chose, ou bien tu fous le camp ? » (G 17) « Non mon gars, fait le débonnaire sans se troubler, tu la connais pas. Personne la connaît. Personne, t’entends ? Un vin blanc, patron ! » (G 17) Le patron, notamment, fait preuve d’hostilité envers ses interlocuteurs, au moyen d’un langage sec, intransigeant, on dirait même autoritaire.

<sup>67</sup>Voir supra, section 7.2.2, « *La Jalousie* : une vision de la société coloniale ».

- Monsieur Wallas, s'il vous plaît ?
- Il est parti, dit le patron marquant un point quand même.
- Quand ça ? fait l'homme un peu étonné.
- Ce matin.
- Ce matin à quelle heure ?
- Un regard inquiet vers sa montre, puis vers la pendule.
- Je n'en sais rien, dit le patron.
- Vous ne l'avez pas vu sortir ?
- Si je l'avais vu sortir, je saurais à quelle heure.
- Une moue apitoyée souligne ce succès facile. L'autre réfléchit quelques instants et dit encore :
- Alors vous ne savez pas non plus quand il rentrera ?
- Le patron ne répond même pas. Il attaque sur de nouvelles bases :
- Qu'est-ce que je vous sers ?
- Un café noir, dit l'homme.
- Pas de café à cette heure-ci, dit le patron. (G 15)

Les discours rapportés des *Gommes* peuvent exhiber aussi les marques des hésitations de la parole orale, par l'usage des points de suspension signalant la fragmentation ou l'inachèvement des phrases. Cela caractérise le parler de Marchat : « Est-ce que ce n'est pas... un peu... comment dire?... romanesque ? Ne serait-il pas plus sage de faire... de dire... enfin, de faire moins de mystère ? » (G 31) « Oui, oui... bien sûr... Mais là aussi, tu vois, c'était plutôt le rôle d'un policier... » (G 33) « Oui, j'irai... pour te rendre service... puisque tu penses que c'est nécessaire... Je ne voudrais pas paraître non plus travailler pour votre groupe... Ce n'est pas le moment d'avoir l'air trop bien avec vous... hein ? N'oublie pas que je n'ai jamais été d'accord avec vous sur le fond... Remarque que je ne dis pas ça pour prendre la défense de... de ces... de cette... » (G 35)

Les discours rapportés de Daniel Dupont, eux, témoignent d'une maîtrise grammaticale de la langue, aux niveaux lexical, morphologique, et syntaxique, mais aussi d'une capacité oratoire, par un débit de paroles fluides, logiquement enchaînées et tenant compte du registre social approprié :

- En tant que médecin vous ne voyez pas d'inconvénient à ce voyage ? Ceci (il désigne son bras gauche enveloppé d'un bandage), ceci ne me gêne pas pour me déplacer, et ce n'est pas moi qui conduirai la voiture. D'autre part, vous n'aurez aucun ennui avec la police : ils recevront ce matin — ou même ont déjà reçu — l'ordre de ne plus s'occuper de moi, d'enregistrer simplement le certificat de décès que vous leur avez fait parvenir et de laisser transposer mon « corps » jusqu'aux services de la capitale. Vous leur remettrez simplement la balle que vous avez extraite. Elle est censée m'avoir atteint à la poitrine : vous inventerez vous-même une position précise qui rende le tout à peu près vraisemblable. Ils n'ont pas besoin d'autre chose pour l'instant, puisqu'il ne doit pas y avoir de véritable enquête. Voyez-vous quelque objection ? (G 31)

On peut noter dans *Le Voyeur* la parodie d'un parler légèrement archaïque et populaire :

- Il y avait eu le mot « soupe », à la fin d'une phrase assez courte ; peut-être aussi le mot « rentrer ». Cela devait ressembler à « ...rentrer à la maison pour

la soupe », avec un début dans ce genre : « il est temps de... » ou bien « Il va falloir... » C'était une façon de s'exprimer, probablement ; depuis plusieurs générations les pêcheurs eux-mêmes ne prenaient plus de soupe au repas de midi. (V 118)

Et aussitôt, le narrateur nous rend la transcription des paroles, avec des signes d'un parler populaire — omission du pronom neutre « il », lexique familier, structure en rappel — auquel s'ajoute la couleur archaïque régionaliste évoqué ci-dessus. « On va encore être en retard pour la soupe, dit-il [...]. » (V 118) « Faut que je me dépêche, dit le deuxième ouvrier, à cause des gosses qui vont à l'école. » (V 118) D'autres exemples quelques pages plus loin : « Fallait appeler ! Ils seraient revenus. » (V 162) « Il est parti avec au moins cinq minutes de retard, le bateau, aujourd'hui, dit-il après un assez long silence. » (V 169)

Ces représentations parodiques mais somme toute vraisemblables des langages socialement marqués se combinent avec des discours et des styles à la neutralité standardisée, composés de clichés et de formules toutes faites, qui se répètent à plusieurs reprises dans le roman, dans des contextes légèrement différents. Ces dialogues, à la rigueur, ne permettent pas de véritable échange entre les individus, mais sont le signe des rapports de convention, quasiment limités à la fonction phatique du langage. Le discours rapporté robbe-grillétien veut trahir la dimension mécanique, figée, et pour ainsi dire factice, des usages sociaux de la langue. Dans *Les Gommès* on note déjà l'apparition de ce parler figé : « — Pas chaud ce matin ! — Ça commence, répond l'homme. » (G 53) Échanges qui se reproduisent quelques pages plus loin :

- Pas chaud ce matin, dit-il.
- Eh oui, dit Wallas, ça commence !
- On dirait que la neige va tomber.
- A cette saison, quand même, ça serait drôle.
- Ben, ça m'étonnerait pas, moi, dit le cycliste. (G 57)

Cette langue factice reprend donc les marques d'un registre oral familier assez généralisé, avec une syntaxe simple et relâchée, dont la correction grammaticale ne varie que légèrement d'un ouvrage à l'autre, on note aussi la présence de termes courants, banals même, et parfois des expressions figées. Quelques exemples du *Voyeur* : « C'est bien toi ? J'ai pas la berlue ? » (V 127) « Ce vieux Mathias ! Ça fait un sacré bout de temps, hein ? » (V 128) « Je cours jusqu'ici pour acheter un litre et je me trouve nez à nez avec ce vieux Mathias, que j'ai pas revu depuis je ne sais plus quand. Ça, alors, c'est drôle ! » (V 128)

Elle est également caractérisée par la répétition des mêmes termes, des mêmes constructions, des mêmes jeux de questions et réponses : « Belle fille ! Hein ? » (V 47) « Belle machine ! Hein ? » « Ça oui ! Pour une belle machine... » (V 80) « Belle affiche ! Hein ? » « Ça, pour une belle affiche... » (V 168) Par là, enfin, il ne faut pas négliger le fait que cette stylisation d'un figement de la langue va de pair avec la mise en scène d'un figement de la pensée. La parole orale est le véhicule d'un discours doxique, d'une pensée pétrie de coutumes et d'idées reçues. « Une bien jolie fille, que vous possédez là ! dit aimablement le voyageur. — N'en parlez pas, c'est une vraie malédiction. Et ne vous fiez pas à ses airs

soumis : elle a le démon au corps cette gamine! » (V 83) « “Elle est un peu difficile, il paraît, dit le voyageur. — Un vrai démon! Sa sœur a poussé jusqu’ici sur son vélo, pour savoir si personne l’avait vue. Si elle la ramène pas à la maison, ça va faire un drame. — On a du mal, avec les enfants”, dit le voyageur. » (V 111) « — “Elle a le démon au corps, cette gamine.” — “On a du mal avec les enfants.” — “Elle mériterait...” » (V 170) « “On a aussi de la satisfaction, quelquefois”, dit la grosse femme. Le voyageur hocha la tête : “Oui, bien sûr!” Et après un silence : “Le malheur des uns...” commença-t-il. » (V 119)

Cette langue factice, dérision du bavardage quotidien, tend à s’imposer de plus en plus dans l’œuvre de Robbe-Grillet, lorsqu’il s’agit des discours rapportés. Parfois dans *La Jalousie* les personnages ne parlent que pour dire des banalités, sur un ton monotone : « Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer. » (J 24) « Je crois que je vais rentrer, dit Franck. — Mais non, répond A... aussitôt, il n’est pas tard du tout. C’est tellement agréable de rester comme ça. » (J 30) « Quand même, je crois que je vais partir. » (J 31) « Bah! dit Franck, ça n’est peut-être pas la peine. » (J 48) La reproduction des mots exacts n’ont aucune importance, les termes employés dans chaque propos sont indifférents et interchangeables : « La voix de Franck a poussé une exclamation. “Hé là! C’est beaucoup trop!” ou bien : “Halte là! C’est beaucoup trop!” ou “dix fois trop”, “la moitié trop”, etc... » (J 45)

Cette dérision de l’oralité, des échanges sociaux, vaut aussi pour *Dans le labyrinthe*, avec la différence qu’ici, la facticité de la représentation mimétique du langage oral réside dans la simplicité même des constructions : de nombreuses répliques composées de structures élémentaires s’enchaînent, du type « sujet, verbe copule, attribut » ou bien « sujet, verbe transitif, compléments », conjuguées aux différentes personnes, dans des variantes déclaratives, négatives et interrogatives. Le lecteur peut se croire devant un échantillon de phrases issues par exemple d’un manuel d’apprentissage de langues étrangères, servant à illustrer les structures grammaticales<sup>68</sup> : « Vous êtes fatigué » (DL 62) « Je ne sais pas » (DL 62) « C’est pas mon père » (DL 46) « Qu’est-ce que tu regardes? » (DL 45) « Qu’est-ce qu’il y a dans ton paquet? » (DL 45) « Vous n’êtes pas blessé? » (DL 62) Comme dans une progression pédagogique, les phrases de base peuvent donner lieu à des développements par l’addition de compléments d’objet ou de compléments circonstanciels : « “Il faut rentrer”, a dit l’enfant. Il a regardé le soldat et il a répété : “Il faut rentrer à la maison.” » (DL 165) « Je cherche une rue... dit le soldat, une rue où il fallait que j’aïlle. » (DL 57) « Qu’est-ce que vous allez faire, demande enfin le femme, puisque vous avez perdu le nom de cette rue? » (DL 62) Un autre indice de progression dans l’usage des formes grammaticales consiste en le remplacement des compléments par des pronoms : « Vous y étiez » (DL 174) « Si, il y en a! » (DL 175) L’écriture de Robbe-Grillet se trouve ainsi coupée de la langue vivante et des échanges réels, ne tirant ses effets que de la manipulation des pratiques linguistiques en situation institutionnelle ; elle donne lieu à une langue pleine

<sup>68</sup>Un des romans de Robbe-Grillet, *Djinn* (1981), a été conçu précisément à l’intention des apprenants du français langue étrangère. Chaque chapitre du récit sert à l’introduction de structures grammaticales nouvelles, de plus en plus complexes.

de clichés, qui fournit un modèle de langue artificielle mécanique pour l'apprentissage du français<sup>69</sup>.

Ce recours à une langue factice pour destituer le marquage social des parlers atteint son sommet dans la phase de radicalisation sémiologique de l'œuvre de Robbe-Grillet. Dans *La Maison de rendez-vous*, par exemple, les discours rapportés exhibent franchement leur artificialité et donc leur nature parodique, issues des répliques stéréotypées de romans de gare, de bandes dessinées ou de films série B. « Non. Ne partez pas... Je vous en prie... Ne partez pas tout de suite. » (MRV 39) « Jamais ! Jamais ! Jamais ! » (MRV 41) « C'est une chose grave, dit-elle, que j'ai à vous apprendre : Edouard Manneret est mort. » (MRV 43) « — Vous prendrez bien une coupe de champagne », dit alors Lady Ava de son ton tranquille. » (MRV 50) « “Vous ne m'aimez donc pas du tout ?” demande-t-il à bout de ressources. “Mais, dit-elle, il n'en a jamais été question.” » (MRV 62)

Comme le fait remarquer N. Wolf, malgré ces efforts pour trouver une langue non marquée socialement, le style de Robbe-Grillet n'est pas sans manifester des enjeux de classe, concernant notamment les changements de tendance dans le parcours scolaire des couches lettrées dans les Trente Glorieuses : jusqu'alors cette formation relevait, même pour les scientifiques, d'une éducation littéraire qui transmettait les valeurs humanistes et la maîtrise du beau langage ; désormais on oriente ses enfants vers les écoles de la technocratie scientifique et administrative ; Robbe-Grillet est à la charnière de ces deux paradigmes<sup>70</sup>. En même temps, cette utopie d'un « degré zéro », dans la mesure où elle implique une baisse de ton et une homogénéisation des styles, n'est pas sans faire écho à l'horizon de réconciliation et d'apaisement social de l'époque. L'atténuation des conflits sociolinguistiques traduit une atténuation des conflits de classe, des fractionnements idéologiques et des troubles de l'histoire nationale. Les narrateurs et personnages robbe-grilléliens parlent partout une même langue pour ainsi dire moyenne faite pour une nouvelle société de classe moyenne.

Dès lors, la phobie des usages sociaux de la langue coïncide avec la dérision des idées qu'ils sont censés servir et des effets pervers qu'ils risquent de produire. L'écriture blanche chez Robbe-Grillet se veut le constat que dès qu'une langue sert à communiquer elle inévitablement nous expose aux dangers manipulateurs des mots. La langue se retrouve ainsi insérée dans une tension entre la sphère sociale, conçue comme un ordre oppressif, et la sphère de l'art, conçue comme une libération. La langue est aussi bien une institution sociale régie par des conventions qu'un matériau de manipulation artistique et le problème du romancier consiste en construire une œuvre d'art à partir d'un matériau essentiellement fasciste<sup>71</sup>. Il s'agit donc de se servir du langage littéraire pour déconstruire et reconstruire les usages sociaux de la langue, afin de neutraliser leur pouvoir idéologique, même si la langue *non marquée* socialement s'avère être une langue *masquée* socialement, elle aussi traversée d'idéologie.

<sup>69</sup>Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, *op. cit.*

<sup>70</sup>Voir *ibid.*

<sup>71</sup>Voir Hanna Meretoja, « For a novel of a non-comprehension : Robbe-Grillet's ontology, epistemology and ethics », *op. cit.*

Défini comme choix formel libéré de toute servitude à un ordre marqué du langage, le degré zéro est donc posé comme la seule alternative, imparfaite ou infidèle, à la fatalité de l'aliénation du langage et au caractère irréalisable, utopique, de toute transparence réelle : celle de cet être absolument homogène de la société auquel Barthes, sorti du millénarisme marxiste, a renoncé.

L'écriture blanche est donc une utopie, une tension et non un territoire, et cela contraint le critique-écrivain à entrer dans un travail de deuil inachevable. La condition déchirée de l'écrivain, évoquée à la fin de *Le Degré zéro de l'écriture*, devient une condition permanente.<sup>72</sup>

L'écriture blanche robbe-grillétienne est, au même titre que son formalisme, un acte de déconstruction et reconstruction de la transitivité sémantique du langage, cette fois-ci au niveau du style et de la représentation des parlars sociaux. Elle est la nostalgie d'une langue pure et transparente, deuil des excès des langues du pouvoir, rêve impossible d'une parfaite adéquation, ou d'un parfait divorce, entre les mots et les choses.

---

<sup>72</sup>Jean-Philippe Rimann, « Analogie degré zéro », *op. cit.*, p. 78.



# Un acte politique

En dépit de leur contraposition à la littérature engagée sartrienne, Michel Butor et Alain Robbe-Grillet ne sont pas sans témoigner d'une poétique ancrée dans la situation sociopolitique des Trente Glorieuses, ainsi que d'une volonté d'agir politiquement à travers la littérature. Seulement, cet ancrage et cette action empruntent un détour par rapport à la *mimésis* du roman réaliste dit traditionnel. En effet, ces mouvements s'accomplissent dans un horizon utopique, irréalisable, de dépassement des sens idéologiques qui pourraient se cristalliser dans les représentations sociales collectives, dans la perception de l'histoire, dans la langue. Tantôt cette tentative de dépassement assumera la forme d'une absence, tantôt elle cherchera au contraire à s'appuyer sur des excès, tantôt encore elle se situera dans la tension permanente de l'une à l'autre. Dans tous les cas elle manifeste la lutte d'une littérature en quête de son *degré zéro*.

Mais, à l'exemple de la signification et de la référentialité, l'idéologie chassée par la porte revient par le fenêtré, et la déconstruction se tourne toujours en reconstruction. Les romans de Butor et Robbe-Grillet se trouvent dans cette situation exceptionnelle des textes où l'intertexte social est à la fois dit et non dit, non dit et dit : c'est-à-dire qu'il relève d'un indicible que pourtant il est impossible de faire taire. Il y a affirmation et négation, absence et présence, des aspects historiques, politiques, sociologiques. La question qui se pose, c'est de savoir à partir de quelle *situation idéologique* la critique de l'idéologie se fait chez chacun des deux écrivains. La réponse n'est pas simple : à vrai dire on a affaire à des points ambivalents, multiples, mouvants. Il n'en reste pas moins que dans la foulée d'une époque trouble, ces points sont le lieu de regards tournés vers l'avenir. En se tournant vers l'avenir, ils ont aidé à constituer l'esprit d'une époque. Car cet avenir, c'est l'aspiration à l'oubli et au silence à propos des traumatismes historiques, c'est la volonté de dépasser les antagonismes sociaux, c'est l'engouement pour le rationalisme technocratique, c'est l'impatience pour atteindre une nouvelle période d'abondance matérielle et de satisfaction consumériste. Cette société, prise dans un moment charnière, pose une question au Nouveau Roman, et celui-ci lui renvoie comme réponse des images vides de tout contenu préétabli, des images dont c'est à elle-même, à la société, de trouver le sens ; c'est la raison pour laquelle elle s'y est reconnue.

Au niveau des signes d'identité collective, nous avons affaire tantôt à des personnages à l'appartenance identitaire bien marquée, tantôt à des personnages à l'appartenance trouble ou en quête d'appartenance. L'univers fictionnel se convertit en un lieu d'errance. La consti-

tution même de ces identités collectives ne va pas toujours de soi : parfois leurs limites sont floues, et leur représentations oscillent entre la démythification et la reconduction des clichés.

La façon dont les romans de Michel Butor et Alain Robbe-Grillet font appel au hors-texte historique contemporain donne lieu également à un traitement ambivalent, caractérisé à la fois par la présence et la dissimulation. La perspective structuraliste est privilégiée, ce qui implique le rejet d'une appréhension chronologique événementielle au profit d'une perspective synchronique et pour ainsi dire atemporelle. Ce qui est mis en évidence, c'est la difficulté même d'arrêter définitivement le sens de l'histoire, et notamment l'impossibilité de comprendre les déchirements du passé récent ou même du contemporain. « On n'est plus sûr de rien, à présent. » (DL 193) L'histoire est à faire et à refaire, tout comme l'écriture du roman. Le roman dramatise les enjeux de la mémoire, l'appréhension nécessairement limitée de la conscience, son incapacité à tout retenir, mais aussi l'impossibilité de tout oublier. Encore une fois, on note un mouvement de fuite vers l'avenir, la fictionnalisation d'une société qui se détourne de son malaise face à l'histoire — Seconde Guerre, décolonisation — vers les séductions de la modernité.

Quant à la langue, il y a une tension entre les enjeux de l'« écriture », c'est-à-dire en l'occurrence les problèmes liés à la *mimésis* et à la narratologie, et les questions touchant au style et à la représentation des parlers sociaux. Cela manifeste un certain malaise et un traitement ambivalent face à la dimension sociolinguistique de la langue littéraire, avec un certain nombre de conflits entre l'identité et l'altérité des styles. Chez Robbe-Grillet cela aboutit aussi à la recherche utopique d'une écriture blanche. Mais en fin de compte on retrouve bien, chez Robbe-Grillet et chez Butor, cette volonté de tout écrivain de déconstruire et reconstruire la langue de la société à travers les manipulations esthétiques du langage littéraire.

# Conclusion



Nous avons essayé de réfléchir sur la contribution du Nouveau Roman à l'imaginaire social des Trente Glorieuses à travers une lecture des œuvres romanesques de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet. Pour ce faire nous avons placé cette problématique au croisement d'approches critiques sociologiques et poétiques. Celles-ci étaient censées nous fournir les cadres pour l'analyse critique des procédés esthétiques employés par les deux romanciers, d'où la mobilisation d'un certain nombre d'outils de la théorie de la fiction, des théories textuelles structuralistes, de la narratologie. Celles-là, notamment par le recours à la sociologie des formes littéraires, à l'analyse du discours et à la sociocritique des textes, avaient pour tâche d'analyser les formes et les représentations engendrées par ces procédés esthétiques, tout en les mettant en dialogue avec leur époque. C'est-à-dire, avec l'ensemble diffus des voix, discours et images en circulation dans la culture : ceux des savoirs et des sciences, ceux de l'histoire et de la politique, ceux de l'idéologie et des mythes, ceux des discours doxiques, ceux des arts et de la littérature. Cela nous a permis de conférer à nos analyses un caractère interdisciplinaire, notamment par un dialogue avec la philosophie et les sciences humaines. Il ne s'agissait pas de considérer le roman comme le reflet d'un milieu, mais comme un objet qui s'articule dans ce réseau de significations, qui émerge dans une interaction à double sens avec son environnement sociohistorique et intertextuel, en contribuant à forger le milieu même dans lequel il pousse. La littérature en ce sens n'est pas un miroir du monde, mais une invention du monde. Afin de mener ces analyses nous nous sommes appuyés sur les notions complémentaires de *déconstruction* et *reconstruction*. Robbe-Grillet et Butor déconstruisent et reconstruisent les cadres formels du roman et les représentations qu'ils produisent, dans une lutte interminable avec les sens et les significations.

Le Nouveau Roman participe à l'imaginaire social de son époque tout d'abord dans la mesure où il contribue à faire des Trente Glorieuses un temps des *objets*. Ce thème a attiré l'attention de la critique et du lectorat dès l'apparition des ouvrages regroupés sous le label néo-romanesque. Afin de comprendre les modalités de représentation de l'objet — au sens large du mot — chez Butor et Robbe-Grillet nous nous sommes engagés dans une discussion au sujet de la *mimésis* romanesque et des éléments de construction de l'univers fictionnel. Les objets que ces deux écrivains essaient de nous faire voir sont investis d'un certain nombre d'attributs qui les convertissent en signes d'une critique du sens ou, mieux dit, de la signification — entendue comme démarche de fabrication des sens. L'objet, l'espace, les données empiriques sont explicitement exhibés dans les romans comme des êtres de nature ontologique ambiguë, où le réel et l'imaginaire sont indémêlables, ce qui les fait osciller, de manière instable, entre trois domaines d'existence : la réalité, la fiction et le mythologique.

Butor et Robbe-Grillet tentent d'accomplir une interprétation et une transposition littéraire de la phénoménologie ou des modalités phénoménologiques d'appréhension du monde. Saisis dans des rapports d'intentionnalité qui évoluent dans le temps, l'objet, le monde, les choses autour de l'homme perdent leur consistance, cessent d'avoir des repères stables, pour baigner dans l'incertitude, ou pour se modifier continûment, à travers un mouvement permanent de déconstruction et reconstruction. Toutefois, chez Robbe-Grillet on note une certaine confusion entre l'adoption d'un cadre de perception phénoménologique et celle d'un empirisme radical qui supprime toute distinction des degrés de réalité des images projetées dans la conscience. Quoi qu'il en soit, la quête d'un nouveau réalisme exige de tenir en suspicion les sens stables, et de mettre donc en circulation des rapports de signification perpétuellement en suspens. Réalité, fiction, mythe : dans les Trente Glorieuses on ne sait plus ce que c'est qu'un objet, alors même que les objets envahissent de plus en plus la vie quotidienne. Leur sens est donc à inventer et à réinventer, le monde est à faire et à refaire, démarche qui peut être en même temps source d'angoisse au niveau collectif et source de libération joyeuse au niveau individuel.

Dès lors, qu'en est-il de la catégorie romanesque de personnage ? Loin d'être « périmé » ou « mort », le personnage néo-romanesque se trouve en fait toujours au premier plan, puisqu'il est l'autre pôle nécessaire du rapport phénoménologique entre le sujet et l'objet. Mais il se trouve aussi déstabilisé dans ses éléments fondamentaux de construction : son nom, sa caractérisation empirique, la représentation de sa vie intérieure, son rôle dans le récit. Les procédés de Butor et de Robbe-Grillet ne consistent pas exactement à mettre en scène des personnages désincarnés au profit du seul discours intérieur. Ils prennent plutôt le parti de déconstruire et reconstruire le personnage dans son ensemble, donc à la fois en tant qu'illusion empirique et représentation de la vie psychologique.

Or, la déconstruction et reconstruction du personnage ne se limite pas au seul terrain des techniques esthétiques ; ce qui est visé ici, c'est aussi la déconstruction et reconstruction d'une image de l'homme, à travers un dialogue avec la phénoménologie et le structuralisme. Il est une tentative de réinventer une nouvelle conception de la personne, une nouvelle manière de concevoir l'identité personnelle. Ainsi, le traitement du nom et de l'attribution morphologique du personnage renvoie à l'imaginaire social un désinvestissement des signes extérieurs de l'identité. Ceux-ci ne disparaissent pas, mais subissent l'effet d'une instabilité sémantique, si bien qu'ils cessent de poser la singularité du sujet ou de définir son statut social, pour donner lieu à des jeux et des brouillages qui perturbent l'identification et la distinction des individus. Quant au traitement de la vie intérieure, c'est sans doute dans ce domaine que Butor et Robbe-Grillet s'évertuent le plus à chercher une forme romanesque pour la phénoménologie, ou à ce qu'ils retiennent de la phénoménologie : des consciences se projetant vers le monde l'extérieur. C'est-à-dire que les nouveaux romanciers remplacent l'image d'un sujet plein, maître de sa pensée et de ses actions, par une subjectivité inachevée, mouvante, qui se renouvelle sans cesse dans ses rapports d'interaction avec le monde et avec les autres individus. Le moi perd ses contours. Poussée jusqu'au bout, notamment chez Robbe-Grillet, cette perception de la vie intérieure n'est pourtant

pas sans produire une conscience hallucinée et enfermée dans le défilement de ses images mentales. Une telle représentation, marquée par la passivité, est sans doute à rapprocher du désengagement néo-romanesque. Enfin, contrairement à une opinion courante à propos du Nouveau Roman, ses personnages ne sont pas réduits à la seule condition d'actants, définis par une fonction précise dans un schéma sémiotique. Une analyse de leurs actions montre, au contraire, qu'ils déjouent toute fonction ou tout modèle de conduite prédéterminé, en décevant souvent les attentes de lecture. Ce qui semble touché par ce genre de perturbation, c'est la détermination de l'identité narrative, le fait que chacun puisse se reconnaître en élaborant le récit de sa vie, de ses expériences, de ses grands moments, en leur conférant un sens et une cohérence propres. Les œuvres d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor renvoient ainsi à leur époque l'image d'individus instables, qui se distinguent mal dans la foule sans pour autant composer une collectivité cohérente et coordonnée, des consciences vides tournées vers le monde extérieur, des individus dont le parcours biographique est dépourvu de causalité ou de téléologie. Chacun est ainsi invité à créer par soi-même le sens de sa vie. L'homme est une individualité qui doit inventer sa propre manière d'exister dans le monde.

Cela aboutit à un certain positionnement du Nouveau Roman vis-à-vis de la notion d'engagement littéraire, et notamment vis-à-vis de la littérature engagée sartrienne. La déstabilisation de la *mimésis*, de la narration et de la signification rejoint ici une dimension éthique : la poétique de la déconstruction et de la reconstruction, le soupçon et l'incertitude permanente qu'elle établit, sont une réaction dialogique à l'expérience des totalitarismes dans la première moitié du siècle. Le Nouveau Roman est engagé à sa manière, ce qui se traduit par la volonté de mettre en circulation de formes, discours et représentations susceptibles de changer les cadres de perception du lecteur à plus longue échéance. Pourtant cela n'empêche pas Michel Butor et Alain Robbe-Grillet de mettre en scène des images saisissables de l'univers social, qui portent en elles un certain nombre de conflits et tensions caractéristiques des Trente Glorieuses.

Ainsi, l'analyse des représentations de l'identité collective indique que les univers fictionnels de Robbe-Grillet et de Butor ne sont pas dépourvus de structuration sociologique. Cependant, ils trahissent une désaffection pour les discours de type collectif, notamment au niveau des classes socioéconomiques et des origines nationales et culturelles. Butor développe ici toute une réflexion et tout un imaginaire sur l'interculturalité au moment même où l'Occident fait ses premiers pas dans la direction d'un processus de mondialisation. Butor renvoie à la société l'image de territoires aux frontières ouvertes, perméables, et où l'amitié, l'amour et la convivialité font résistance aux discours ségrégationnistes de type identitaire ou nationaliste. On note pourtant, surtout chez Robbe-Grillet, la permanence d'un certain nombre de clichés, mobilisés pour la représentation de quelques groupes sociaux. Notamment dans *La Jalousie*, ce trait nous paraît symptomatique d'un trouble historique et culturel face au colonialisme. Il faudrait souligner aussi la présence systématique chez Robbe-Grillet d'une dérision du politique, d'une perception de la société comme source d'oppression et où toute action collective est discréditée. Robbe-Grillet diffuse ainsi

une image de dissolution du social ce qui n'est pas sans faire écho à une vue technocratique de la société.

Les tensions du social apparaissent également dans la dramatisation des questions de la mémoire individuelle et de leur articulation avec les événements de l'histoire collective. Les romans de Butor et Robbe-Grillet sont souvent axés sur le thème de l'oubli et de l'aliénation, avec la mise en scène de personnages déconnectés de leur passé ou incapables de saisir la situation sociohistorique de leur temps présent. Chez Robbe-Grillet cette thématique a pour arrière-fond les deux grands événements sensibles de la France dans les années 1950-60 : la Seconde Guerre, dont les souvenirs sont encore à vif, et la décolonisation, qu'on a encore du mal à affronter. Ces épisodes émergent comme des refoulés, qui hantent des personnages incapables de se souvenir et d'oublier complètement, qui ne peuvent pas s'empêcher de voir et qui pourtant font preuve d'aveuglement. D'autre part, Robbe-Grillet met en scène une parodie de la modernité, à travers le thème des contradictions d'une technique qui se retourne contre l'homme, ou encore par la dérision du consumérisme moderne. On note aussi l'adoption d'une perspective structurale de l'histoire, qui privilégie notamment chez Butor l'anthropologie, la géographie, l'analyse des mentalités profondes au détriment des événements à proprement parler. L'arrière-plan historique chez Butor est ancré plutôt dans le passé lointain, dans le présent immédiat et l'avenir à l'échelle de la vie privée. On ne trouve pourtant que des traces très discrètes des grands traumatismes du passé récent et de l'histoire contemporaine aux œuvres. On peut dire en ce sens que Butor fait une chronique de la modernité qui manifeste, somme toute, un désir social de tourner la page pour reconstruire l'avenir.

En ce qui concerne les aspects linguistiques des tensions du politique et de la socialité, bien que Butor et Robbe-Grillet privilégient les questions formelles d'ordre textuel, liées à la *mimèsis* et à l'organisation du récit, les questions d'ordre stylistique et sociolinguistique ne sont pas absentes. On peut repérer chez les deux écrivains une dramatisation des conflits linguistiques, notamment chez Butor, où elle est liée à la question de l'apprentissage des langues étrangères et des modèles linguistiques scolaires. Cela n'est pas anodin à une époque comme les Trente Glorieuses, où est en cours un processus de résorption relative des écarts sociaux. Dans les romans de Butor la perception de l'altérité linguistique se déplace des conflits entre les parlers sociaux à l'intérieur du français vers la confrontation du français avec les langues étrangères, à l'extérieur de l'espace national. Mais ces conflits sociolinguistiques apparaissent aussi dans les pratiques stylistiques des deux écrivains. C'est ainsi que l'écriture blanche robbe-grillétienne est inséparable d'un malaise face à la compromission d'une partie de la littérature avec les usages sociaux et politiques du langage et aux dérives qu'elle a produites.

Il nous paraît inévitable que cette thèse comporte un certain nombre d'insuffisances ou que dans certains passages elle n'ait l'air de conduire à des impasses, à des volte-face, à des redites. Des problèmes théoriques comme la *mimèsis*, la poétique du personnage, le sens

éthique de l'esthétique, sont non seulement controversés, ils sont à la rigueur inépuisables<sup>1</sup>. Après tout, chacune de trois parties — chacun des chapitres même — pourrait faire l'objet d'une étude à part entière. À cela s'ajoute le fait que les références que nous avons mobilisées, littéraires, théoriques, critiques, historiques, interdisciplinaires, comportent inévitablement des lacunes ; nous avons tenté de compenser cela en serrant autant que possible les réflexions sur les textes que nous nous sommes proposés d'étudier. Enfin, il faut se rappeler que les œuvres qu'on place sous l'étiquette néo-romanesque, du fait même que leurs auteurs les ont écrites dans un esprit de recherche esthétique et théorique, comportent elles-mêmes de nombreuses tensions, contradictions, revirements. Comment le commentateur pourrait-il rendre cela absolument cohérent ? Nous espérons pourtant que cela n'a pas trop nuit au mouvement d'ensemble de ce travail.

D'autre part, ces remarques ne sont pas moins révélatrices de l'abondance des voies qui méritent d'être explorées par la critique du Nouveau Roman<sup>2</sup>. Cela fait longtemps que les nouveaux romanciers ont abandonné le dogme de la clôture du littéraire — pour autant qu'ils y aient tous vraiment adhéré. On note que la critique des nouveaux romanciers en fait autant, sans se reprocher d'avance de risquer des lectures mobilisant le rapport à la référentialité. En ce sens, il nous semble qu'il serait fructueux de prolonger le dialogue entre les œuvres de la mouvance et des situations, sentiments et événements sociohistoriques concrets du XX<sup>e</sup> siècle, dans un esprit interdisciplinaire. Il va sans dire qu'il n'y a aucune raison pour limiter de telles interrogations uniquement à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor. La critique du Nouveau Roman est elle aussi à déconstruire et à reconstruire. Nous entendons la voix de Valéry : « Dans les arts, dans les lettres, dans les sciences, dans les choses pratiques, dans la politique enfin, vous pouvez, vous devez considérer que tout est à repenser et à reprendre. »<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Voir par exemple Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*

<sup>2</sup>Voir par exemple, à propos d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor, les actes des colloques tenus, respectivement sur chacun des écrivains, à Ottawa en 2009 et à Belo Horizonte en 2011 : Roger-Michel Allemand et Christian Milat, éd., *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Ottawa/Paris : Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, et Roger-Michel Allemand et Márcia Arbex, éd., *Universo Butor*, Belo Horizonte : C/ Arte, 2012.

<sup>3</sup>Paul Valéry, *Discours de l'Histoire. Prononcé à la distribution solennelle des prix du lycée Janson-de-Sailly, le 13 juillet 1932*, in : *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1980, p. 1136.



**Annexe**  
**Résumé en portugais**  
**Resumo em português**



*Desconstrução e reconstrução nas obras de Michel Butor e  
Alain Robbe-Grillet: contribuição do Novo Romance ao  
imaginário social dos Trinta Gloriosos (1946-1975)*

O novo romance passou à posteridade como um dos exemplos emblemáticos de um momento intransitivo da literatura francesa. Ao desestabilizar o tratamento da narração e da intriga, do recorte espaço-temporal, das personagens e das vozes, o novo romance contesta a *mimesis* referencial realista e se volta aos aspectos formais da criação romanesca. No entanto, tal posição estética, os novos romancistas a reivindicam em nome de um “novo realismo”. Nathalie Sarraute argumenta que os termos “realista” e “formalista” deveriam designar atitudes inversas às que geralmente entendemos: para ela, o escritor “realista” seria na verdade o que procura captar a realidade sem se curvar a convenções estéticas, a formas pré-concebidas, portanto inventando formas novas, enquanto o escritor “formalista” seria aquele que submete a realidade a uma moldura formal, a um código de verossimilhança pré-estabelecido. Michel Butor vai na mesma direção quando afirma que a invenção formal no romance, longe de se opor ao realismo, é a condição *sine qua non* para um realismo mais rigoroso. Robbe-Grillet, por sua vez, nota que cada um não só chama de realidade o seu próprio mundo, mas que o romance é precisamente o que cria essa realidade; a escritura romanesca não visa a imitar, mas a constituir a realidade; ela é uma invenção do mundo e do homem.

É essa invenção do mundo que irá reter nossa atenção: através de uma leitura das obras de Michel Butor e de Alain Robbe-Grillet, esta tese pretende fazer uma leitura do novo romance a partir da perspectiva de uma crítica sociológica. Para isso, nos inspiramos notadamente na sociocrítica dos textos, perspectiva crítica de espírito interdisciplinar que se interessa pelas características estéticas, estilísticas e formais das obras literárias e pela sua capacidade de reverberação e de invenção diante da vida social. Nós nos deteremos mais precisamente na questão da relação da literatura com o imaginário social, isto é, com o conjunto de representações imaginárias de uma comunidade, as quais se inscrevem nas expressões e práticas da sociedade. Por outro lado, nossa leitura sociológica deve necessariamente ser feita em sinergia com abordagens poéticas textualistas, que descrevem os mecanismos internos de produção de significados do texto, tal como a semiótica, a narratologia, as teorias ficção. Em outras palavras, nossa análise abarca também os problemas da ficção, da narrativa e da linguagem literária, sem se limitar a um horizonte estritamente formalista. Enfim, nosso trabalho será aberto ao diálogo interdisciplinar com a filosofia, a sociologia, a antropologia, a lingüística, a história. Procederemos a uma leitura plural,

apoiada no postulado, também defendido pela sociocrítica, segundo o qual não há contexto prévio à obra. Com efeito a literatura não é o reflexo mecânico de um contexto sócio-cultural que lhe é anterior e exterior; ela se confunde com o próprio contexto, ativamente envolvida em sua construção, numa relação de interação mútua absoluta.

O nosso fio condutor será dado pelas ideias de *desconstrução* e *reconstrução*. Ao destabilizar a representação mimética, a poética neo-romanesca pode ser vista como uma desconstrução, isto é, um ato de decomposição ou desnaturalização dos modelos formais em vigor, trazendo à tona seu aspecto técnico, artificial, convencional. Porém, a desconstrução neo-romanesca é também uma reconstrução, visto que ela inevitavelmente cria novos modelos de formas e significados – representações, discursos, imagens, clichés, estereótipos, mitos, estilos. Três eixos de análise guiam este trabalho: o primeiro trata da representação do universo ficcional paralelamente a uma discussão acerca do problema da *mímesis*; o segundo, da poética das personagens e de sua relação com a questão da identidade pessoal; o terceiro, do estatuto da socialidade nas obras, abordando as questões da identidade coletiva, da memória e dos usos sociais da língua.

Assim o novo romance participa do imaginário social de seu tempo, primeiramente, na medida em que contribui para fazer dos Trinta Gloriosos uma época de fascinação pelos objetos. A fim de compreender as modalidades de representação do objeto – tomado aqui no sentido filosófico amplo da palavra, isto é, tudo o que aparece diante do sujeito – nas obras de Butor e de Robbe-Grillet, nós nos enveredamos numa discussão sobre a *mímesis* e os elementos de construção do mundo ficcional. Os objetos que os dois escritores nos dão a observar são investidos de um grande número de atributos que os convertem em sinais de uma crítica do sentido, ou melhor, da significação – isto é, o processo de fabricação de significados. O objeto, o espaço, os dados empíricos são explicitamente exibidos nos romances como seres de natureza ontológica ambígua, onde se mesclam o real e o imaginário, fazendo-os oscilar entre três planos de existência: o da realidade, o da ficção e o da mitologia

Quais as consequências disso para a categoria romanesca da personagem? Longe de estar morta ou extinta, a personagem segue em primeiro plano no novo romance, uma vez que ela constitui o outro pólo necessário da relação fenomenológica entre sujeito e objeto. No entanto, ela também sofre um processo de destabilização, que coloca em questão seus elementos fundamentais de construção: seu nome, sua caracterização empírica, sua consciência interior ficcional, seu papel na intriga. Butor e Robbe-Grillet tomam o partido de desconstruir e reconstruir a personagem como um todo, afetando ao mesmo tempo a ilusão empírica e a representação da vida psicológica. É preciso notar, sobretudo, que a desconstrução e reconstrução da personagem não está limitada apenas ao terreno das técnicas estéticas; o que se pretende aqui é também realizar a desconstrução e reconstrução de uma imagem do homem, através de um diálogo com a fenomenologia e com o estruturalismo. Trata-se de reinventar uma nova concepção da pessoa, ou uma nova maneira de conceber a identidade pessoal. Assim, o tratamento do nome e da atribuição morfológica da personagem difunde no imaginário social uma desafecção pelos sinais externos da identidade.

Estes não desaparecem, mas sofrem o efeito de uma instabilidade semântica, de modo que eles cessam de conferir singularidade ao sujeito ou de definir seu status social, e passam a dar origem a processos lúdicos que perturbam a identificação e a distinção dos indivíduos.

Quanto ao tratamento da vida interior, é provavelmente aqui que Butor Robbe-Grillet mais se esforçam para dar uma forma romanesca à fenomenologia, ou ao que para eles é a fenomenologia, ou seja, a imagem de consciências se projetando no mundo exterior. Isto é, os novos romancistas substituem a imagem de um sujeito pleno, senhor absoluto de seus pensamentos e ações, pela de uma subjetividade inacabada, em movimento, que se renova constantemente em suas relações com o mundo e com outros indivíduos. O *eu* perde os seus contornos. Contudo, ao ser levada ao extremo, especialmente em Robbe-Grillet, essa percepção da vida interior acaba por produzir uma consciência alucinada e encerrada na projeção de suas imagens mentais.

Por fim, ao contrariamente a uma opinião comumente admitida a respeito do novo romance, suas personagens não podem ser reduzidas à condição de meros actantes, definidos por sua função específica num sistema narrativo de tipo semiótico. Uma análise das ações das personagens mostra que elas se esquivam de qualquer função ou padrão pré-determinado de comportamento, decepcionando muitas vezes as expectativas de leitura. O que parece estar em jogo aqui é a determinação de uma *identidade narrativa* — conceito de Paul Ricœur — isto é, o fato de um indivíduo poder se reconhecer na elaboração da narrativa de sua vida, de suas experiências, de seus grandes momentos, conferindo-lhes um sentido e uma coerência própria.

As obras de Alain Robbe-Grillet e de Michel Butor difundem assim a imagem de indivíduos instáveis, que se distinguem mal na multidão, mas ao mesmo tempo sem compor uma comunidade coerente e coordenada, dotados de consciências vazias e voltadas para o mundo exterior, indivíduos cujo percurso biográfico é desprovido de causalidade ou de teleologia. Cada um é convidado a criar por si mesmo o significado de sua vida. O homem é uma individualidade que deve inventar seu próprio modo de existir no mundo.

O novo romance desemboca num novo posicionamento diante da noção de engajamento literário, especialmente diante da literatura engajada de Jean-Paul Sartre. A desestabilização da *mimesis*, da narrativa e das significações aparece aqui em sua dimensão ética: a poética de desconstrução e reconstrução, a suspeita e a incerteza permanentes que ela estabelece, são uma reação dialógica à experiência dos totalitarismos da primeira metade do século. O novo romance é engajado à sua maneira, o que se traduz pela vontade de colocar em circulação formas, discursos e representações susceptíveis de alterar as molduras de percepção do leitor a longo prazo. Entretanto, isso não impede que Michel Butor e Alain Robbe-Grillet coloquem em cena imagens tangíveis do mundo social, que carregam nelas uma série de conflitos e tensões característicos dos Trinta Gloriosos.

Assim, uma análise da representação das identidades colectivas nos romances de Robbe-Grillet e de Butor indica que os universos fictionais de ambos os escritores não são desprovidos de estruturação sociológica. Contudo, eles dão mostras de um esvaziamento dos discursos de tipo coletivo, particularmente no que diz respeito às classes sócio-econômicas

e às origens nacionais e culturais. Butor desenvolve neste aspecto toda uma reflexão e todo um imaginário sobre a interculturalidade, numa época em que o Ocidente está precisamente dando seus primeiros passos rumo a um processo de globalização. Butor mostra a imagem de territórios com fronteiras abertas, permeáveis, e onde a amizade, o amor e a convivialidade são um meio de resistência aos discursos segregacionistas de tipo identitário ou nacionalista. No entanto, é possível notar, especialmente em Robbe-Grillet, a permanência de uma certa quantidade de clichês, mobilizados na representação de alguns grupos sociais. Em *La Jalousie*, a representação das camadas sociais que compõem o universo colonial parece sintomática de um mal estar histórico e cultural diante do colonialismo. Notamos também a presença sistemática em Robbe-Grillet de uma paródia da política, onde a sociedade é percebida como fonte de opressão e onde toda forma de ação coletiva é desacreditada. Robbe-Grillet difunde a imagem de uma dissolução do social que não é desprovida de relação com o advento, em curso nos Trinta Gloriosos, de uma sociedade tecnocrática.

As tensões sociais também aparecem na dramatização de questões ligadas à memória individual e sua articulação com os acontecimentos da história coletiva. Os romances de Robbe-Grillet e Butor são frequentemente focadas no tema do esquecimento e da alienação, com personagens desconectados de seu passado ou incapazes de compreender a situação histórica e social de seu presente. Em Robbe-Grillet esta temática tem como pano de fundo dois acontecimentos sensíveis para a França nos anos 1950-60: a Segunda Guerra Mundial, cujas lembranças ainda estão vivas na sociedade, e a descolonização, que ainda constituiu um tabu. Estes episódios emergem como recalques, como fantasmas, na mente de personagens que são incapazes ao mesmo tempo de se lembrar e de se esquecer completamente, que não podem deixar de observar o que se passa mas que demonstram uma cegueira para compreender a situação. Ademais, Robbe-Grillet põe em cena uma paródia da modernidade, através do tema das contradições da técnica que se volta contra o homem, ou ainda através de uma sátira do consumismo moderno. De modo geral, o novo romance adota uma perspectiva estrutural da história, privilegiando, principalmente em Butor, a antropologia, a geografia, a análise das mentalidades profundas, em detrimento dos acontecimentos históricos singulares. O pano de fundo histórico em Butor está voltado sobretudo para o passado distante, o presente imediato e o futuro na vida privada. Há apenas vestígios discretos dos grandes traumas do passado recente e da história contemporânea. Podemos dizer que Butor faz uma crônica da modernidade que manifesta um desejo social de virar a página a fim de reconstruir o futuro.

No que se refere aos aspectos linguísticos das tensões do político e do social, embora Butor e Robbe-Grillet dêem mais atenção às questões formais de ordem textual, relacionadas com a *mimesis* e a organização da narrativa, as questões estilísticas e sociolinguística não estão ausentes. Pode-se identificar nos dois escritores uma dramatização dos conflitos linguísticos, especialmente em Butor, onde ela está ligada à questão da aprendizagem das línguas estrangeiras e dos modelos linguísticos escolares. Este é um ponto significativo numa época como os Trinta Gloriosos, no qual está em curso um processo de redução relativa

das diferenças sociais. Nos romances de Butor a percepção da alteridade linguística tem seu foco deslocado dos conflitos entre socioletos no interior do francês para a confrontação da língua francesa com outras línguas estrangeiras, fora do território nacional. Tais conflitos sociolinguísticos também aparecem nas práticas estilísticas dos dois escritores. Assim, a escritura branca – *écriture blanche* – em Robbe-Grillet é inseparável de um mal estar frente à cumplicidade de uma parte da literatura com os usos sociais e políticos da língua, a qual resultou no século XX em efeitos funestos.



# Bibliographie

## Corpus primaire

### Œuvres de Michel Butor

BUTOR, Michel. *Passage de Milan*. Paris : Minuit, 1954. 286 p. ISBN 2-7073-0198-1

BUTOR, Michel. *L'Emploi du temps*. Paris : Minuit, 1956. 397 p. Coll. Double. ISBN 2-7073-1521-4

BUTOR, Michel. *La Modification*. Paris : Minuit, 1957. 313 p. Coll. Double. ISBN 2-7073-0312-7

BUTOR, Michel. *Degrés*. Paris : Gallimard, 1960. 389 p. Coll. Imaginaire.

### Œuvres d'Alain Robbe-Grillet

ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages*. Paris : Minuit, 1953. 264 p. ISBN 2-7073-0256-2

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Voyeur*. Paris : Minuit, 1955. 255 p. ISBN 2-7073-0243-0

ROBBE-GRILLET, Alain. *La Jalousie*. Paris : Minuit, 1957. 217 p. ISBN 978-2-7073-0054-6

ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris : Minuit, 1959. 220 p. ISBN 2-7073-0082-9

ROBBE-GRILLET, Alain. *La Maison de rendez-vous*. Paris : Minuit, 1965. 185 p. Coll. Double. ISBN 2-7073-0315-1

ROBBE-GRILLET, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris : Minuit, 1970. 213 p. ISBN 2-7073-0351-8

## Sources secondaires

### Autres œuvres de Michel Butor

BUTOR, Michel. *Le Génie du lieu*. Paris : Bernard Grasset, 1958. 209 p. Coll. Cahiers Rouges. ISBN 2-246-10822-5

BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Paris : Minuit, 1960. 274 p. Coll. Critique.

BUTOR, Michel. *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1961. 251 p. Coll. Folio essais. ISBN 2-07-032471-0

BUTOR, Michel. *Mobile*. Paris : Gallimard, 1962. 333 p.

BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, 1964. 301 p. Coll. Critique. ISBN 2-7073-0013-6

- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1964. 184 p. Coll. Tel. ISBN 978-2-07-072502-1
- BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris : Minuit, 1968. 408 p. Coll. Critique. ISBN 2-7073-0089-6
- BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. Paris : Minuit, 1974. 447 p. Coll. Critique. ISBN 2-7073-0009-8
- BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Paris : Minuit, 1982. 333 p. Coll. Critique. ISBN 2-7073-0632-0
- BUTOR, Michel. *L'Utilité poétique*. Saulxures : Circé, 1995. 125 p. ISBN 2-908024-74-8

### Autres œuvres d'Alain Robbe-Grillet

- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit, 1961. 172 p. ISBN 2-7073-0311-9
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Instantanés*. Paris : Minuit, 1962. 109 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, 1963. 145 p. Coll. Critique. ISBN 2-7073-0062-4
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Glissements progressifs du plaisir*. Paris : Minuit, 1974. 221 p. ISBN 2-7073-0002-0
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Topologie d'une cité fantôme*. Paris : Minuit, 1976. 201 p. ISBN 2-7073-0071-3
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Un régicide*. Paris : J'ai lu [Minuit], 1978. 158 p. ISBN 2-277-21772-7
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Djinn*. Paris : Minuit, 1981. 141 p. ISBN 2-7073-1038-7
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*. Paris : Minuit, 1984. 231 p. ISBN 2-7073-1007-7
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Minuit, 1988. 253 p. ISBN 2-7073-1159-6
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Derniers Jours de Corinthe*. Paris : Minuit, 1994. 237 p. ISBN 2-7073-1479-X
- ROBBE-GRILLET, Alain. *La Reprise*. Paris : Minuit, 2001. 252 p. ISBN 2-7073-1756-X
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Mesnil-sur-L'Estrée : Christian Bourgois, 2001. 550 p. ISBN 2-267-01604-4
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris : Seuil France Culture, 2005. 226 p. Coll. Fiction et Cie. ISBN 2-02-084588-1

### Œuvres du Nouveau Roman

- BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Paris : Éditions de Minuit, 1953. 212 p. ISBN 2-7073-0669-X
- BECKETT, Samuel. *Malone meurt*. Paris : Éditions de Minuit, 1963. 192 p. Coll. Double. ISBN 2-7073-1890-6

- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris : Éditions de Minuit, 1991. 298 p. ISBN 2-7073-0588-X
- DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le pacifique*. Paris : Gallimard, 1950. 364 p. Coll. Folio. ISBN 2-07-036882-3
- DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Gallimard, 1958. 179 p. Coll. 10/18. ISBN 2-264-00068-6
- DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964. 190 p. Coll. Folio.
- OLLIER, Claude. *Fuzzy sets*. Paris : P.O.L., 1997. 170 p. ISBN 2-86744-584-1
- PINGET, Robert. *Graal Flibuste*. Paris : Minuit, 1956. 190 p.
- PINGET, Robert. *L'Inquisitoire*. Paris : Minuit, 1962. 508 p. Coll. Double. ISBN 2-7073-1070-0
- SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. Paris : Minuit, 1957 (Denoël, 1937). 140 p. ISBN 2-7073-0125-6
- SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris : Gallimard, 1956. 211 p. Coll. Folio. ISBN 2-07-036942-0
- SARRAUTE, Nathalie. *Martereau*. Paris : Gallimard, 1953. 246 p.
- SARRAUTE, Nathalie. *Le Planétarium*. Paris : Gallimard, 1959. 250 p. Coll. Folio. ISBN 978-2-07-036092-5
- SARRAUTE, Nathalie. *Vous les entendez ?* Paris : Gallimard, 1972. 185 p. Coll. Folio. ISBN 2-07-036839-4
- SARRAUTE, Nathalie. *Enfance* Paris : Gallimard, 2004. 322 p. Coll. Folio Plus Classiques du XX<sup>e</sup> siècle. ISBN 2-07-031696-3
- SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris : Minuit, 1960. 377 p. Coll. Double. ISBN 978-2-7073-0629-6
- SIMON, Claude. *L'Acacia*. Paris : Minuit, 1989. 381 p. Coll. Double. ISBN 978-2-7073-1851-0

### Œuvres littéraires diverses

- CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947. 396 p. Coll. Folio Plus. ISBN 2-07-039438-7
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans I. Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*. Paris : Gallimard, 1981. 1582 p. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. ISBN 2-07-011000-1
- SOPHOCLE. *Tragédies complètes*. Préface de Pierre Vidal-Naquet. Traduit du grec par Paul Mazon. Paris : Gallimard, 1973. 434 p. Coll. Folio Classique. ISBN 2-07-036360-0
- VALÉRY, Paul. *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 1980. 1857 p. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. ISBN 978-2-07-010576-2

### Sources critiques sur Michel Butor

- ALBÉRÈS, René Marill. *Michel Butor*. Paris : Éditions Universitaires, 1964. 124 p. Coll. Classiques du XX<sup>e</sup> siècle.
- ALLEMAND, Roger-Michel & ARBEX, Márcia (dir.). *Universo Butor*. Belo Horizonte :

- C/ Arte, 2012. 428 p. ISBN 978-85-7654-143-1
- L'Arc. Michel Butor*, 1970, n° 39. 104 p. ISSN 0003-7974
- AUBRAL, François. *Michel Butor*. Paris : Seghers, 1973. 208 p. Coll. Poètes d'aujourd'hui.
- BLANCHARD, Gérard. Le Structuralisme de Michel Butor. *Communication et langages* [en ligne], n° 11, 1971, p. 5-23. Consulté le 07 août 2014. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_0336-1500\\_1971\\_num\\_11\\_1\\_3880](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1971_num_11_1_3880)> ISSN 0336-1500
- CALLE Mireille. *Les Métamorphoses Butor*. Sainte Foy/Grenoble : Le Griffon d'argile/Presses Universitaires de Grenoble, 1991. 150 p. Coll. Trait d'union. ISBN 2-920922-63-7 / 2-7061-0435-X
- CALLE-GRUBER, Mireille. *La Ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*. Paris : Nizet, 1995. 124 p. ISBN 2-7078-1209-9
- COLLECTIF. *Analyses & réflexions sur Michel Butor, L'Emploi du temps*. Paris : Ellipses, 1995. 128 p. Coll. Analyses et réflexions. ISBN 2-7298-9599-X
- DÄLLEMBACH, Lucien. *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris : Éditions Lettres Modernes Minard, 1972. 119 p. Coll. Archives des lettres modernes.
- GUERMÈS, Sophie. « Du littéraire au littéral. » *Leçons de réel : Zola, Butor. Poétique*, 2010/2, n° 162, p. 153-165. ISSN 1245-1274
- LEIRIS, Michel. Le Réalisme mythologique de Michel Butor. In BUTOR, Michel. *La Modification*. Op. cit., p. 287-314.
- MAVRAKIS, Annie. Un rêve de Michel Butor. *Poétique*, 2004/3, n° 139, p. 315-323. ISSN 1245-1274
- MIGUET, Marie. Michel ou Butor? *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, [en ligne], 1994, n° 9. Consulté le 14 août 2013. URL : <<http://semen.revues.org/3194>> ISSN 1957-780X
- MINSSIEUX-CHAMONARD, Marie. *Michel Butor*. Paris : Culturesfrance Ministère des Affaires étrangères, 2006. 92 p. Coll. Auteurs. ISBN 978-2-914935-70-8
- PERUGINI, Gabriel. Unité et fragmentation chez Michel Butor : une réflexion sur l'identité à partir du Nouveau Roman. *Trickster. Rivista del master in studi interculturali*. [en ligne], sept. 2010, n° 9. Consulté le 03 novembre 2010. URL : <[http://trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=malessere\\_identita:perugini\\_butor](http://trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=malessere_identita:perugini_butor)> ISSN 1972-6767
- RAILLARD, Georges. De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1962, n° 14, p. 179-194. ISSN 0571-5865
- RAILLARD, Georges. *Butor*. Paris : Gallimard, 1968. 317 p. Coll. La Bibliothèque idéale.
- RAILLARD, Georges (dir.). *Butor. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris : U.G.E. 10/18, 1974. 317 p.
- ROUDAUT, Jean. *Michel Butor ou le livre futur*. Paris : Gallimard, 1964. 246 p. Coll. Le Chemin NRF.
- SKIMAO & TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor : qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture, 1988. 378 p. Coll. Qui êtes-vous ? ISBN 2-7377-0083-3

## Sources critiques sur Alain Robbe-Grillet

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Seuil, 1997. 251 p. Coll. Les Contemporains. ISBN 2-02-020278-6
- ALLEMAND, Roger-Michel & MILAT, Christian (dir.). *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Ottawa / Paris : Presses de l'Université d'Ottawa / Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. 572 p. ISBN 978-2-7603-0759-9
- ALTER, Jean. *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*. Genève : Droz, 1966. 119 p.
- BAUDELLE, Yves (dir.). *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, septembre 2010, hors-série n° 6, Alain Robbe-Grillet *Les Gommages* et *La Jalousie*. 193 p. ISSN 0295-5024 / ISBN 978-2-908481-70-9
- BERNAL, Olga. *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*. Paris : Gallimard, 1964. 257 p. Coll. Le Chemin.
- BERSANI, Jacques. Les Étapes du Nouveau roman. Alain Robbe-Grillet entretien avec Jacques Bersani. *Le Débat*, 1988, vol. 3, n° 50, p. 267-272. ISSN 0246-2346
- BROCHIER, Jean-Jacques. *Alain Robbe-Grillet*. Lyon : La Manufacture, 1985. 159 p. Coll. Qui suis-je ? ISBN 2-904638-45-8
- BROCHIER, Jean-Jacques. « La Jalousie », in : *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays. Vol. III*. Paris : Laffont / Bompiani, 1994. Coll. Bouquins. ISBN 2-221-06887-4. p. 3693.
- GOULET, Alain. *Le Parcours mœbien de l'écriture, Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*. Paris : Minard, 1982. 93 p. Coll. Archives des lettres modernes. ISBN 2-256903-94-X
- JOHANSSON, Franz (dir.). *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman*. Les Gommages, La Jalousie. Paris : PUF CNED, 2010. 204 p. Coll. CNED-PUF Série XX<sup>e</sup> siècle français. ISBN 978-2-13-058176-5
- JOST, François (dir.). *Obliques*, 1978, n° 16-17, Robbe-Grillet. 339 p.
- LAMBERT, Emmanuelle (dir.). *Dossier de Presse. Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*. Paris : IMEC 10/18, 2005. 305 p. Coll. Dossier de Presse. ISBN 2-264-04174-9
- LEENHARDT, Jacques. *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris : Minuit, 1973. 227 p. Coll. Critique.
- Le Magazine littéraire*, n° 402, octobre 2001.
- MATTHEWS, Franklin J. [pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet]. Un écrivain non réconcilié. In Robbe-Grillet, Alain. *La Maison de rendez-vous*. Op. cit., p. 157-185.
- MILAT, Christian. Robbe-Grillet, Prométhée et Sisyphe écrivains. *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire* [en ligne], hiver 2006, vol. 1, n° 1, p. 238-252. Consulté le 14 août 2013. URL : <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/440/340>> ISSN 1715-9261
- MORRISSETTE, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris : Minuit, 1963. 250 p. Coll. Arguments 13.
- PERUGINI, Gabriel. Poétique de la reconstruction : espace, objet et identité chez Alain Robbe-Grillet. *Caligrama : revista de estudos românicos*, 2012, vol. 17, n° 1, p. 115-137.

- RICARDOU, Jean (dir.). *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle. 1. Roman / Cinéma*. Paris : U.G.E. 10/18, 1976. 446 p. ISBN 2-264-000-85-6
- RICARDOU, Jean (dir.). *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle. 2. Cinéma / Roman*. Paris : U.G.E. 10/18, 1976. 432 p. ISBN 2-264-00086-4
- SOLLERS, Philippe. Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet. *Tel Quel*, été 1960, n° 2, p. 49-53. ISSN 0040-2419
- VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile. Quitte ou double? Robbe-Grillet et le mythe de l'identité. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2011, n° 3, p. 151-165. ISSN 1989-1709

### Sources critiques sur le Nouveau Roman

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. Paris : Ellipses, 1996. 118 p. Coll. Thèmes & études. ISBN 2-7298-5632-3
- ALLEMAND, Roger-Michel. Robbe-Grillet à Minuit : editing et lancement du Nouveau Roman (1955-1963). *Travaux de Littérature*, sept. 2002, n° 15, p. 319-348. ISSN 0995-6794
- ELAHO, Raymond Osemwegie. L'image de l'homme noir dans le Nouveau Roman : Les exemples d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor. *Peuples Noirs Peuples Africains* [en ligne], 1981, n° 23, p. 120-128. URL : <[http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa23/pnpa23\\_10.html](http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa23/pnpa23_10.html)> Consulté le 16 novembre 2014. ISSN 0181-4087
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964. 372 p. Coll. Tel. ISBN 2-07-070578-1
- LAURICHESSE, Jean-Yves. « Quelque chose à dire ». *Cahiers de narratologie* [en ligne], 2005, n° 12. URL : <<http://narratologie.revues.org/25>> Consulté le 09 août 2013. ISSN 1765-307X
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967. 206 p. Coll. « Tel Quel ». ISBN 2-02-001939-6
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman. Suivi de Les Raisons d'ensemble*. Paris : Seuil, 1973, 1990. 253 p. Coll. Points Littérature. ISBN 2-02-012391-6
- RICARDOU, Jean & VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.). *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*. Paris : U.G.E. 10/18, 1972. 444 p.
- RICARDOU, Jean & VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.). *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*. Paris : U.G.E. 10/18, 1972. 440 p.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1956. 151 p. Coll. Folio essais. ISBN 978-2-07-032450-7
- WOLF, Nelly. *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*. Genève : Droz, 1995. 216 p. Coll. Histoire des idées et critique littéraire. ISBN 2-6000-0098-4
- YANOSHEVSKY, Galia. *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*. Ville-neuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006. 336 p. Coll. Perspectives. ISBN 2-85939-914-3

## Études littéraires et sciences du langage

- ACHARD-BAYLE, Guy. La désignation des personnages de fiction. *Poétique*, 1996, n° 107, p. 333-353. ISSN 1245-1274
- ALBÉRÈS, René Marill. *Portrait de notre héros. Essai sur le roman actuel*. Paris : Portulan, 1945. 209 p.
- ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1969. 340 p.
- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*. Paris : Payot, 1982. 425 p. ISBN 2-228-13000-1
- ANGENOT, Marc. *1889 : un état du discours social*. Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989. 1167 p. Coll. L'Univers des discours. ISBN 2-891-33104-4
- ANGENOT, Marc & ROBIN, Régine. Penser le discours social : Problématiques nouvelles et incertitudes actuelles. Un dialogue entre « A » et « B ». *Sociocriticism. Social discourse : a new paradigm for cultural studies*, 1987, vol. III, n° 2, p. I-XII. ISSN 0985-5939
- ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980. Traduit du grec au français par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. 465 p. Coll. Poétique. ISBN 2-02-005434-5
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis & VIALA, Alain (dir.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002. 654 p. ISBN 213-054342-1
- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Cambridge : Harvard University Press, 1962. 168 p. ISBN 0-674-41152-8
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. 488 p. Coll. Tel. ISBN 2-07-071104-8
- BALIBAR, Renée. *Les Français fictifs. Politique et pratique de la langue nationale*. Fernelmont : E.M.E., 2007. 295 p. Coll. Poiein. ISBN 978-2-930481-10-4
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972. 179 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-000610-1
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957. 233 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-000585-2
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. 285 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-005809-X
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970. 269 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-004349-1
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973. 89 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-006060-8
- BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978. 45 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-010915-8
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1999. 86 p. Coll. Points essais. ISBN 978-2-02-038180-2
- BARTHES, Roland. « Théorie du texte ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 22 mars 2011. URL : <<http://www.universalis-edu.com/theorie-du-texte/>>
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984. 439 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-0018904-0
- BARTHES, Roland et alii. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. 180 p. Coll. Points.

ISBN 2-02-004512-5

- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Minuit, 2007. 162 p. Coll. Paradoxe. ISBN 978-2-7073-1982-1
- BÉJA, Alice. Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction. *Tracés. Revue de sciences humaines* [en ligne], 2006, n° 11, p. 85-96. Consulté le 14 juin 2012. URL : <<http://traces.revues.org/240>> ISSN 1963-1812
- BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris : PUF, 1990. 319 p. Coll. Littératures modernes. ISBN 2-13-043123-2
- BORDAS, Eric. « *Style* », un mot et des discours. Paris : Kimé, 2008. 304 p. Coll. Détours littéraires. ISBN 978-2-84174-454-1
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998. 567 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-034975-2
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001. 423 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-050922-0
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973. 350 p. Coll. Poétique. ISBN 2-02-002043-2
- CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a cidade*. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2004. 283 p. ISBN 85-88777-09-6
- CANDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 2004. 119 p. Coll. Debates. ISBN 85-273-0164-4
- CHAPSAL, Madeleine. *Les Écrivains en personne*. Paris : René Julliard U.G.E. 10/18, 1973. 315 p.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998. 338 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-049094-8
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda : ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Editora, 1981. 248 p.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1995. 335 p. ISBN 85-7326-012-2
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977. 247 p. Coll. Poétique. ISBN 2-02-004556-7
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000. 316 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-036158-2
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1995. 817 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-038181-9
- ERMAN, Michel. *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses, 2006. 143 p. Coll. Thèmes et études. ISBN 2-7298-2630-0
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris : Lavoisier, 2009. 201 p. ISBN 978-2-7462-2198-7
- GÉLY, Véronique. Mythes et littérature : perspectives actuelles. *Revue de littérature comparée*, 2004, vol. 3, n° 311, p. 329-347. ISSN 0035-1466

- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. 265 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-004417-X
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969. 293 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-005323-5
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, 2007. 435 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-7578-0538-1
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction. Précédé de : Introduction à l'architecte*. Paris : Seuil, 2004. 236 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-063180-8
- GIBAULT, François. *Céline 1. Le Temps des espérances (1894-1932)*. Paris : Mercure de France, 1977. 334 p. ISBN 2-7152-1103-1
- GLAUDES, Pierre & REUTER, Yves. *Le Personnage*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 127 p. Coll. Que sais-je ? ISBN 2-13-048627-4
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Recherche de méthode. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. 262 p. Coll. Formes sémiotiques. ISBN 978-2-13-052763-3
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris : Minuit, 1963. 260 p. Coll. Arguments.
- JOUBE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 271 p. Coll. Écriture. ISBN 2-13-044270-6
- LARIVAILLE, Paul. L'analyse (morpho)logique du récit. *Poétique*, 1974, n° 19, p. 368-388. ISSN 1245-1274
- LAVERGNE, Gérard (dir.). *Le Personnage romanesque*. Nice / Paris : Association des publications de la faculté des lettres de Nice / C.I.D., 1995. 471 p. Coll. Cahiers de Narratologie. ISBN 2-910897-00-1
- LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Eliane. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997. 313 p. Coll. U, série « Lettres ». ISBN 2-200-01543-7
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996, c1975. 381 p. Coll. Points Essais. ISBN 2-02-029696-9
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980. 332 p. Coll. Poétique. ISBN 2-02-005464-7
- LEROUX, Gwenola. Esthétique du personnage, signe de la personne. *Europe*, jan.-fév. 1989, n°s 717-718, p. 137-142. ISSN 0014-2751
- LUKÁCS, Georg. *La Théorie du roman*. Paris : Denoël, 1997. Traduit de l'allemand au français par Jean Clairevoye. 196 p. Coll. Tel. ISBN 2-07-071219-2
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2009. 143 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-7578-1322-5
- MEIZOZ, Jérôme. *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Genève : Droz, 2001. 510 p. ISBN 2-600-00497-1
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Essai. Genève : Slatkine, 2007. 210 p. ISBN 978-2-05-102041-1
- MENOUD, Lorenzo. *Qu'est-ce que la fiction ?* Paris : Vrin, 2005. 128 p. Coll. Chemins Philosophiques. ISBN 2-7116-1798-X
- MONNEYRON, Frédéric & THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*. Paris : Presses Universi-

- taires de France, 2012, c2002. 94 p. Coll. Que sais-je ? ISBN 978-2-13-061464-7
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988. 210 p. Coll. Poétique. ISBN 2-02-009985-3
- PHILIPPE, Gilles. *Le Roman. Des théories aux analyses*. Paris : Seuil, 1996. 94 p. Coll. Mémo. ISBN 2-02-025944-3
- PHILIPPE, Gilles. La langue littéraire et l'enseignement du français. *Le Débat*, 2005, n° 135, p. 161-166. ISSN 0246-2346
- PHILIPPE, Gilles & PIAT, Julien (dir.). *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard, 2009. 576 p. ISBN 978-2-21-363115-8
- Spirale. Arts, lettres, sciences humaines*, nov.-déc. 2008, n° 223, Dossier Pour la sociocritique : l'École de Montréal. ISSN 0225-9044 (imprimé), 1923-3213 (numérique).
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008. 377 p. Coll. Socius. ISBN 978-2-7606-2037-7
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte ; suivi de Les Transformations des contes merveilleux*. Traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Seuil, 1970. 254 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-000587-6
- PROVENZANO, François & SINDACO, Sarah (dir.). *La fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaulloise (1958-1981)*. Bruxelles : Le Cri / CIEL-ULB-ULg, 2009. 280 p. ISBN 978-2-8710-6514-2
- RABATÉ, Dominique & VIART, Dominique (dir.). *Écritures blanches*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009. 366 p. ISBN 978-2-86272-495-9
- REGGIANI, Christelle. *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Genève : Droz, 2008. 230 p. ISBN 978-2-600-01182-2
- REUTER, Yves (dir.). *La Question du personnage*. Clermont-Ferrand : Centre de recherche en communication et didactique de l'Université Blaise Pascal, 1987. 155 p. Coll. Cahier de recherche en didactique du français. ISBN 2-866-19042-4
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit. 1. L'Intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983. 404 p. Coll. Points essais. ISBN 2-02-013452-7, t. 1
- ROUSSIN, Philippe. *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*. Paris : Gallimard, 2005. 754 p. Coll. NRF Essais. ISBN 2-07-077321-3
- SARTRE, Jean-Paul. *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris : Gallimard, 1947. 314 p. Coll. Folio Essais. ISBN 2-07-032782-5
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948. 307 p. Coll. Folio Essais. ISBN 978-2-07-032306-7
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 2005. 520 p. ISBN 978-2-228-88942-1
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983. 314 p. ISBN 2-13-037905-2
- WATT, Ian. *The Rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley : University of California Press, 1957. 319 p. ISBN 0-520-01318-2

- WOLF, Nelly. *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*. Paris : Presses universitaires de France, 1990. 264 p. Coll. Pratiques théoriques. ISBN 2-13-043157-7
- WOLF, Nelly. *Le Roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2003. 259 p. Coll. Culture et société. ISBN 2-84292-132-1
- WOLF, Nelly (dir.). *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*. Paris : Classiques Garnier, 2011. 291 p. Coll. Rencontres. ISBN 978-2-8124-0341-5
- WOLFF, Francis. Trois techniques de vérité dans la Grèce classique. Aristote et l'argumentation. *Hermès*, 1995, n° 15, p. 41-71. ISSN 0767-9513
- ZÉRAFFA, Michel. *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*. Paris : Klincksieck, 1969. 494 p. Coll. d'Esthétique.
- ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971. 183 p. Coll. Sup « Le Sociologue ».
- ZÉRAFFA, Michel. « Roman – Le personnage de roman ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 14 décembre 2011. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-le-personnage-de-roman/>>
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan, 2000. 274 p. Coll. Logiques Sociales. ISBN 2-7384-9087-5
- ZIMA, Pierre V. *Texte et société. Perspectives sociocritiques*. Paris : L'Harmattan, 2011. 220 p. Coll. Logiques Sociales, série Littérature et société. ISBN 978-2-296-55926-4

## Philosophie et sciences humaines

- AKOUN, André & ANSART, Pierre (dir.). *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Le Robert / Seuil, 1999. 587 p. ISBN 2-85-036578-5 / 2-02-030801-0
- ANSART, Pierre. « Imaginaire social ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 09 février 2011. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imaginaire-social/>>
- BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1968. 288 p. Coll. NRF Les Essais. ISBN 2-10-003556-8
- BAUGNET, Lucy. *L'Identité sociale*. Paris : Dunod, 1998. 118 p. Coll. Les Topos. ISBN 2-10-003556-8
- BERGSON, Henri. *Œuvres*. Paris : Presses universitaires de France, 1963. 1602 p.
- BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998. 142 p. Coll. Liber. ISBN 2-02-035251-6
- CAILLOIS, Roger. *Le Mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 1938. 188 p. Coll. Folio essais. ISBN 2-07-032410-9
- CHISS, Jean-Louis, IZARD, Michel, & PUECH, Christian. « Structuralisme ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 02 mai 2015. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/structuralisme/>>
- COLLECTIF. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2007. 915 p. ISBN 2-226-14364-8
- COLLOVALD, Anne, GIL, Fernando, SINDZINGRE, Nicole & TAP, Pierre. « Identi-

- té ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 13 janvier 2011. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/>>
- COLOMBEL, Jeannette. *Jean-Paul Sartre. 1. Un homme en situations*. Paris : Librairie Générale Française, 1985. 416 p. Coll. Le livre de poche, Biblio essais, Textes et débats. ISBN 2-253-03528-9
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza : Philosophie pratique*. Paris : Minuit, 2003. 175 p. Coll. Reprise. ISBN 2-7073-1844-2
- DETIENNE, Marcel. *L'Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 1981. 252 p. Coll. Tel. ISBN 978-2-07-072561-8
- DETIENNE, Marcel. « Mythe – Épistémologie des mythes ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 22 juillet 2013. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>>
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 1992. 536 p. ISBN 2-10-001415-3
- FERRET, Stéphane. *Le Philosophe et son scalpel. Le Problème de l'identité personnelle*. Paris : Minuit, 1993. 113 p. ISBN 2-7073-1441-2
- FERRET, Stéphane. *Le Bateau de Thésée. Le Problème de l'identité à travers le temps*. Paris : Minuit, 1996. 151 p. Coll. Paradoxe. ISBN 2-7073-1543-5
- FERRET, Stéphane. *L'Identité*. Paris : Flammarion, 1998. 239 p. Coll. Corpus. ISBN 2-08-073030-5
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969. 288 p. Coll. Tel. ISBN 978-2-07-011987-5
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. 81 p. ISBN 978-2-07-027774-2
- FOURASTIÉ, Jean. *Les Trente Glorieuses. Ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris : Fayard, 1979. 288 p. Coll. Pluriel. ISBN 2-01-008988-X
- HUSSERL, Edmond. *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 1953. Traduit de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. 136 p.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF, 2010. 1323 p. ISBN 978-2-13-058582-4
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958. 452 p. ISBN 2-259-00212-9
- LE BLANC, Guillaume. *Dedans, dehors : la condition d'étranger*. Paris : Seuil, 2010. 217 p. Coll. La Couleur des Idées. ISBN 978-2-02-102884-3
- LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004 c1954. 128 p. Coll. Que sais-je ? ISBN 2-13-054736-2
- MARCHAL, Hervé. *L'Identité en question*. Paris : Ellipses, 2006. 141 p. Coll. Philo. ISBN 2-7298-2771-4
- MOLES, Abraham. *Objet et communication. Communications* [en ligne], 1969, n° 13, p. 01-21. Consulté le 04 juillet 2014. URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1969\\_num\\_13\\_1\\_1183](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1183)> ISSN 0588-8018

- MOUILLIE, Jean-Marc. *Sartre : conscience, ego et psychè*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. 127 p. Coll. Philosophies. ISBN 2-13-050824-3
- MUCCHIELLI, Alex. *L'Identité*. Paris : PUF, 2003. 128 p. Coll. Que sais-je? ISBN 2-13-052344-7
- MÜLLER, Bertrand. « Annales École des ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 02 mai 2015. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ecole-des-annales/>>
- NOUDELMANN, François & PHILIPPE, Gilles. *Dictionnaire Sartre*. Paris : Honoré Champion, 2004. 542 p. Coll. Dictionnaires et références. ISBN 2-7453-1083-6
- ÖZER, Atila (dir.). *L'État*. Paris : Flammarion, 1998. 255 p. Coll. Corpus. ISBN 978-2-0807-3003-9
- PIAGET, Jean. *Le Structuralisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968. 126 p. Coll. Quadriges. ISBN 978-2-13-056432-4
- RICHARD, François. *Les Anarchistes de droite*. Paris : PUF, 1997. 128 p. Coll. Que sais-je? ISBN 978-2-13-043560-0
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990. 424 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-02-029972-5
- RICŒUR, Paul. « Mythe – L'Interprétation philosophique ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 24 juillet 2013. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>>
- RIOUX, Jean-Pierre. *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958). 1. L'Ardeur et la nécessité 1944-1952*. Paris : Seuil, 1983. 309 p. Coll. Nouvelle Histoire de la France Contemporaine. ISBN 2-02-005659-3
- RIOUX, Jean-Pierre. *La France de la IV<sup>e</sup> République (1944-1958). 2. L'Expansion et l'impuissance 1952-1958*. Paris : Seuil, 1983. 382 p. Coll. Nouvelle Histoire de la France Contemporaine. ISBN 2-02-006385-9
- ROSS, Kristin. *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*. Paris : Flammarion, 2006. Traduit de l'américain par Sylvie Durastanti. 295 p. ISBN 2-08-210540-7
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo : Edusp, 2004. 90 p. Coll. Milton Santos. ISBN 85-314-0835-0
- SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo : Edusp, 2005. 170 p. Coll. Milton Santos. ISBN 85-314-0882-2
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943. 675 p. Coll. Tel. ISBN 978-2-07-029388-9
- SMITH, Pierre. « Mythe – Approche ethnosociologique ». In *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 22 juillet 2013. URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-approche-ethnosociologique/>>
- SPINOZA, Baruch. *Éthique*. Paris : Seuil, 1999. Traduit du latin par Bernard Pautrat. 694 p. Coll. Point Essais. ISBN 2-02-036056-X
- VERNANT, Jean-Pierre. *Œuvres I. Religions, rationalités, politique*. Paris : Seuil, 2007. 1294 p. Coll. Opus Seuil. ISBN 978-2-02-092375-0
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*.

Paris : Seuil, 1983. 168 p. Coll. Points Essais. ISBN 978-2-7578-4114-3

WINOCK, Michel. *Chronique des années soixante*. Paris : Seuil, 1987. 379 p. Coll. Points Histoire. ISBN 2-02-012341-X

# Index de noms propres

## a

Albérès, René-Marill : 32, 33  
Allemand, Roger-Michel : 13, 33, 76, 81,  
115, 116, 142, 194, 219, 229  
Angenot, Marc : 308  
Annales, École des : 353 sq.  
Aristote : 30, 34, 106, 112, 257, 288  
Aubral, François : 33  
Auden, Wystan Hugh : 117

## b

Bakhtine, Mikhaïl : 18, 43, 249, 250, 290,  
308, 388, 402  
Balibar, Renée : 386, 387  
Balzac, Honoré de : 70, 173, 192, 238  
Barthes, Roland : 14, 21, 29, 31, 53, 60,  
66–70, 109 sq., 120, 121, 125,  
148, 164, 165, 178, 250, 287, 289,  
299, 300, 333, 385, 386, 404, 405,  
409, 417  
Basuyaux, Marie-Laure : 405  
Baudelle, Yves : 168, 169, 177, 368  
Baudrillard, Jean : 373, 377, 380, 382  
Beauvoir, Simone de : 121  
Beckett, Samuel : 23, 153, 157, 355  
Bensaïd, Daniel : 170  
Bensaïd, Jean Daniel : 170  
Bergson, Henri : 32, 107, 154, 180, 223,  
366  
Bernal, Olga : 31  
Bernanos, Georges : 221  
Le Bernin : 130  
Betti, Mongo : 368

Bishop, Tom : 123  
le Blanc, Guillaume : 313, 314, 322  
Blanchot, Maurice : 67, 404  
Borges, Jorge Luis : 235  
Brasillach, Robert : 408  
Bremond, Claude : 256  
Bresson, Robert : 405  
Breton, André : 297, 408  
Brunius, Jacques-Bernard : 102  
Butor, Michel : 13 sq., 18, 20, 21, 23 sq.,  
29, 31 sq., 38, 39, 41–46, 49, 52,  
57, 60, 62, 64, 65, 70, 71, 73–76,  
83, 84, 94, 95, 98, 99, 103, 104,  
113, 114, 121, 129 sq., 133, 134,  
139–144, 148, 151, 152, 159 sq.,  
164, 173–181, 183, 186, 187, 189,  
190, 203, 205 sq., 213, 218, 220,  
223, 225, 230–234, 238–241, 246,  
249, 251, 253, 259 sq., 266,  
281 sq., 287, 289 sq., 293,  
295–302, 306, 308, 309, 311, 312,  
317, 325–328, 349, 350, 352 sq.,  
356, 357, 359, 360, 369–372, 374,  
385, 388, 389, 391 sq., 395, 396,  
402, 403, 419, 420, 423–427  
Béja, Alice : 307

## c

Caillois, Roger : 107  
Calame, Claude : 111  
Calle-Gruber, Mireille : 181, 325, 328  
Camus, Albert : 153, 235, 238, 291, 297,  
404

Caravage : 130  
Cayrol, Jean : 23, 404  
Cervantès, Miguel de : 35  
Chapsal, Madeleine : 301  
Chateaubriand, François-René : 121  
Chiss, Jean-Louis : 351  
Le Clézio, Jean-Marie Gustave : 23  
Compagnon, Antoine : 288, 289, 299  
Céline, Louis-Ferdinand : 121, 204, 312,  
330, 332, 333, 345, 346, 378, 402,  
406–409

## **d**

Dante Alighieri : 130, 131  
Deleuze, Gilles : 351  
Denis, Benoît : 292, 306  
Descartes, René : 100  
Detienne, Marcel : 111  
Diderot, Denis : 35  
Dondero, Mario : 22  
Dort, Bernard : 29  
Duras, Marguerite : 23, 148, 153, 349  
Dällenbach, Lucien : 32, 94, 97, 99

## **e**

Erman, Michel : 147, 154, 167, 181, 188,  
197, 200, 282

## **f**

Faulkner, William : 152, 239  
Feraoum, Mouloud : 369  
Flaubert, Gustave : 14, 35, 60, 141, 153,  
204, 305  
Francesco Borromini : 130  
Freud, Sigmund : 20, 107, 152

## **g**

Gallon, Stéphane : 231  
Garcia Marquez, Gabriel : 232  
Genette, Gérard : 14, 34, 36, 37, 81, 102,  
112, 209, 228, 234–237, 241, 351  
Gide, André : 152  
Giono, Jean : 406

Goldmann, Lucien : 32, 148, 165, 309,  
331, 380

Greimas, Algirdas Julien : 255

Guido Reni : 130

## **h**

Hamon, Philippe : 157, 254  
Heidegger, Martin : 101, 107  
Hippolyte, Jean : 100, 101  
Houppermans, Sjef : 84  
Husserl, Edmund : 101, 154, 205, 226 sq.

## **j**

Jakobson, Roman : 108, 109, 288, 289  
Saint Jean l'Évangéliste : 169  
Jouve, Vincent : 156, 182, 203, 218, 241,  
253  
Joyce, James : 152, 153, 163, 165, 204  
Jung, Carl Gustav : 107

## **k**

Kafka, Franz : 50, 152, 153, 163, 165,  
204, 305  
Kant, Emmanuel : 107  
Kierkegaard, Søren : 84

## **l**

Lacan, Jacques : 100  
Larivaille, Paul : 256  
Leenhardt, Jacques : 18, 49, 309, 337,  
342, 355, 364  
Leibniz, Gottfried Wilhelm : 206  
Leiris, Michel : 129, 301  
Lejeune, Philippe : 235, 260  
Lévi-Strauss, Claude : 108, 154, 176, 353,  
354

## **m**

Mallarmé, Stéphane : 14, 305  
Manet, Édouard : 169  
Mann, Thomas : 204  
Man Ray : 169  
Saint Mathieu : 169

Mauriac, Claude : 23  
Mazon, Paul : 117  
Meizoz, Jérôme : 406, 407  
Memmi, Albert : 369  
Mendès France, Pierre : 333

Michel-Ange : 130

Modiano, Patrick : 361

Moles, Abraham : 29

Monteverdi, Claudio : 130

Morand, Paul : 121, 221

Morello, André-Alain : 238

Morrisette, Bruce : 31, 70, 79 sq., 102,  
115 sq., 151, 200, 219, 229, 337

Musil, Robert : 204

## **n**

Nietzsche, Friedrich : 154

Nouveau Roman : 13–16, 18–25, 29 sq.,  
33, 34, 42, 57, 59, 65, 67, 69, 83,  
85, 100, 142 sq., 147–150, 152 sq.,  
160, 161, 163 sq., 182, 194, 203,  
259, 282, 283, 287 sq., 294, 295,  
297 sq., 303, 304, 306, 309, 311,  
349, 355, 356, 361, 385–388, 419,  
423, 425, 427

Nouvelle Critique : 14, 67, 287, 387

## **o**

Ollier, Claude : 23, 171, 355

Oulipo : 409

Oyono, Ferdinand : 369

## **p**

Dos Passos, John : 165

Pavel, Thomas : 35, 112, 147

Perec, Georges : 361, 409

Piaget, Jean : 353

Saint Pierre : 169

Pietro Cavallini : 130

Pinget, Robert : 23, 29, 65, 148, 153

Platon : 105 sq.

Popovic, Pierre : 17, 360

Pouchkine, Alexandre : 169

Poujade, Pierre : 333, 335

Propp, Vladimir : 255

Proust, Marcel : 152, 153, 163, 179, 204,  
205

Puech, Christian : 351

## **q**

Queneau, Raymond : 153

## **r**

Rabaté, Dominique : 405

Rabelais : 397, 400

Raillard, Georges : 94, 291

Ramuz, Charles Ferdinand : 406

Reggiani, Christelle : 408, 409

Renouvier, Charles : 42

Ricardou, Jean : 14, 15, 23, 82, 83, 93,  
117, 123, 124, 150–153, 171, 288

Richard, François : 332

Ricœur, Paul : 34, 36, 106–109, 257, 258

Rimann, Jean-Philippe : 405

Robbe-Grillet, Alain : 13 sq., 18, 20–25,  
29–33, 38, 39, 41, 46–52, 55 sq.,  
60 sq., 64–71, 76 sq., 81–86, 88,  
89, 91, 93, 94, 99–104, 113–124,  
126–129, 141–144, 148–155,  
159 sq., 164–172, 191, 192, 194,  
195, 199 sq., 203, 205 sq., 218,  
226 sq., 233, 234, 238, 241, 246,  
248, 249, 251, 253, 259, 260, 270,  
277 sq., 281 sq., 287 sq., 291,  
293 sq., 297, 298, 302–306, 308,  
309, 311, 312, 328, 330, 331,  
333–337, 339, 340, 343, 345, 346,  
349 sq., 353, 355, 356, 361, 362,  
365–369, 375–379, 381 sq., 385,  
388, 403, 408–412, 415, 416, 419,  
420, 423–427

Ross, Kristin : 354, 355, 375

Roubaud, Jacques : 409

Roudaut, Jean : 42, 75, 139, 141, 309,  
349, 359

Roussel, Raymond : 82

Rousset, Jean : 99, 205, 219

Rémy, Mathieu : 335

## **S**

Sarraute, Nathalie : 13, 15, 22, 23, 29,  
65, 66, 148, 152, 153, 203, 205,  
206, 221, 349

Sartre, Jean-Paul : 25, 70, 101, 116, 121,  
153, 205, 206, 219, 222, 291–294,  
296, 297, 332

Saussure, Ferdinand de : 34, 108, 288,  
351

Schnitzler, Arthur : 204

Simon, Claude : 23, 29, 65, 66, 148, 153,  
206, 349

Sollers, Philippe : 32

Sophocle : 89, 116, 117

Spencer, Herbert : 180

Spinoza, Baruch de : 206

Staël, Madame de : 408

Stendhal : 128

Sterne, Laurence : 35

## **T**

Tel Quel : 15, 76, 93, 288

Tocqueville, Alexis de : 121

Trousseau, Raymond : 112

## **V**

Vallès, Jules : 402

Valéry, Paul : 156, 427

van Rossum-Guyon, Françoise : 246

Veyne, Paul : 111, 112

Viart, Dominique : 404

Victor Hugo : 302

Vidal, Jean-Pierre : 345

Virgile : 130, 131, 235

Voltaire : 312

Vouilloux, Bernard : 405

## **W**

Weiss, Peter : 232

Wolf, Nelly : 13, 23, 288, 309, 311, 355,  
371, 387, 416

Woolf, Virginia : 204

## **Y**

Yacine, Kateb : 23, 369

## **Z**

Zima, Pierre V. : 16 sq., 165

Zola, Émile : 173, 180, 238, 299, 330, 406

# Table des matières

<b>Introduction générale</b>	<b>9</b>
<b>I Déconstruction et reconstruction de l'univers fictionnel</b>	<b>27</b>
<b>Introduction Une critique de la représentation</b>	<b>29</b>
À l'intersection du poétique et de l'épistémologique . . . . .	29
Un état du problème de la fiction . . . . .	34
L'objet comme expression d'un conflit . . . . .	37
<b>1 Texte et hors-texte</b>	<b>41</b>
1.1 Ancrages et décrochages du décor . . . . .	41
1.1.1 L'élargissement des cadres spatio-temporels chez Butor . . . . .	41
1.1.2 Robbe-Grillet et l'esthétique de la dissimulation . . . . .	46
1.2 La hantise du détail . . . . .	52
1.2.1 Le sentiment d'adéquation au réel . . . . .	52
1.2.2 Pointillisme et déconstruction de l'objet . . . . .	61
1.3 Une littérature objective? . . . . .	65
<b>2 Effets d'irréel</b>	<b>71</b>
2.1 Oscillations du cadre psychologique . . . . .	71
2.1.1 L'onirisme butorien . . . . .	71
2.1.2 L'onirisme robbe-grillétien . . . . .	76
2.2 Les coulisses de la fiction . . . . .	83
2.2.1 La reprise des codes génériques . . . . .	83
2.2.2 Artifices . . . . .	85
2.2.3 L'instabilité sémantique du monde . . . . .	94
2.3 Imaginaire individuel, imaginaire collectif . . . . .	99
<b>3 L'appel au mythologique</b>	<b>105</b>
3.1 Le discours mythologique . . . . .	105
3.1.1 Un discours au statut ambigu . . . . .	105
3.1.2 La mythologie à la lumière de la sémiologie . . . . .	108
3.1.3 Les frontières du mythe . . . . .	111

3.1.4	Le mythe et la critique du réalisme traditionnel . . . . .	113
3.2	Reprises du mythe chez Robbe-Grillet . . . . .	115
3.2.1	Une réécriture d' <i>Œdipe Roi</i> ? . . . . .	115
3.2.2	La subversion ludique des mythes contemporains . . . . .	120
3.3	Michel Butor et le « réalisme mythologique » . . . . .	129
3.3.1	Mythes culturels et mythes personnels . . . . .	129
3.3.2	Mythe et signification dans <i>L'Emploi du temps</i> . . . . .	134
<b>Un monde en suspens</b>		<b>141</b>
 <b>II Déconstruction et reconstruction du personnage</b>		 <b>145</b>
<b>Introduction Une notion périmée?</b>		<b>147</b>
	Une littérature de l'humain . . . . .	147
	Personnage et conception de la personne . . . . .	153
	Le personnage chez Robbe-Grillet et Michel Butor . . . . .	159
<b>4</b>	<b>Désignation et figuration du personnage</b>	<b>163</b>
4.1	La déstabilisation du nom chez Robbe-Grillet . . . . .	164
4.1.1	L'effacement . . . . .	164
4.1.2	Le jeu avec la signification . . . . .	168
4.1.3	Multiplication et brouillage . . . . .	171
4.2	L'euphorie du signe onomastique chez Butor . . . . .	173
4.2.1	La manifestation phénoménologique du nom . . . . .	173
4.2.2	Sens, motivation et perspective structurale . . . . .	176
4.2.3	Intertexte et remotivation . . . . .	180
4.3	La figuration butorienne du personnage : vers un traitement phénoménologique	182
4.3.1	La dynamique des traits figuratifs dans <i>Passage de Milan</i> . . . . .	183
4.3.2	Figuration et signification dans <i>L'Emploi du temps</i> . . . . .	187
4.4	Dénégations de la figuration chez Robbe-Grillet . . . . .	191
4.4.1	La dérision des attributs du personnage dans <i>Les Gommés</i> . . . . .	191
4.4.2	Le geste et la parole : le portrait féminin dans <i>La Jalousie</i> . . . . .	194
4.4.3	L'attribution métonymique via l'objet . . . . .	199
<b>5</b>	<b>« Toute conscience est conscience de quelque chose »</b>	<b>203</b>
5.1	Point de vue et discours intérieur dans	
	<i>Les Gommés</i> et <i>Passage de Milan</i> . . . . .	207
5.1.1	Les fissures de la narration . . . . .	207
5.1.2	<i>Les Gommés</i> : l'instabilité du regard, des voix et du temps . . . . .	209
5.1.3	Unité et fragmentation dans <i>Passage de Milan</i> . . . . .	213

5.2	Un centre vide, une temporalité éclatée : le moi narrateur de <i>La Jalousie</i> et de <i>La Modification</i> . . . . .	218
5.2.1	Le néant du sujet du discours . . . . .	218
5.2.2	Le double régime de la temporalité . . . . .	223
5.2.3	Style et temporalité dans <i>La Modification</i> . . . . .	231
5.3	Dédoublings et superpositions du moi narrateur . . . . .	233
5.3.1	<i>La Jalousie</i> et <i>La Modification</i> : frontières estompées entre l'homodiégétique et l'hétérodiégétique . . . . .	233
5.3.2	Polyphonie énonciative et indétermination du sujet discursif dans <i>Degrés</i> et <i>Projet pour une révolution à New York</i> . . . . .	241
<b>6</b>	<b>Les actions du personnage</b>	<b>253</b>
6.1	De la sémantique structurale à l'identité narrative . . . . .	253
6.2	Action et inaction chez Michel Butor . . . . .	260
6.2.1	Jacques Revel : action manquée et manque d'action . . . . .	260
6.2.2	L'impasse de Léon Delmont . . . . .	265
6.3	Subversions de la causalité et de la téléologie . . . . .	270
6.3.1	Les incohérences et défaillances de Wallas . . . . .	270
6.3.2	Mathias et le gommage de l'action . . . . .	274
6.3.3	Fragments de comportements stéréotypés . . . . .	277
	<b>Reconstruction de la personne</b>	<b>281</b>
<b>III</b>	<b>Déconstruction et reconstruction du social</b>	<b>285</b>
	<b>Introduction Nouveau Roman et engagement littéraire</b>	<b>287</b>
	De la critique de la <i>mimésis</i> à la critique de l'engagement . . . . .	287
	De l'engagement quand même? . . . . .	297
	Du politique et de la socialité au-delà de l'engagement . . . . .	307
<b>7</b>	<b>Les signes de l'identité collective</b>	<b>311</b>
7.1	L'hétérogénéité des traits culturels et identitaires chez Michel Butor . . . . .	312
7.1.1	La condition de l'étranger . . . . .	312
7.1.2	Xénophobie et racisme : la radicalisation des clivages identitaires . . . . .	317
7.1.3	La ville comme espace d'interculturalité et de convivialité . . . . .	320
7.1.4	Passer les frontières . . . . .	325
7.2	Les clichés identitaires chez Robbe-Grillet . . . . .	328
7.2.1	Repères sociologiques et dérision du politique dans <i>Les Gommages</i> . . . . .	328
7.2.2	<i>La Jalousie</i> : une vision de la société coloniale . . . . .	336

<b>8</b>	<b>L’histoire et la mémoire</b>	<b>349</b>
8.1	Une perspective structurale de l’histoire . . . . .	350
8.2	Reoulés historiques . . . . .	357
8.2.1	<i>L’Emploi du temps</i> comme fable de l’oubli . . . . .	357
8.2.2	Oubli et aveuglement de l’histoire chez Robbe-Grillet . . . . .	361
8.3	Une contemporanéité atemporelle . . . . .	369
8.3.1	La chronique de la modernité chez Butor . . . . .	369
8.3.2	Robbe-Grillet et la dystopie de la modernité . . . . .	375
<b>9</b>	<b>La langue</b>	<b>385</b>
9.1	Langue et société chez Michel Butor . . . . .	389
9.1.1	Frontières linguistiques . . . . .	389
9.1.2	L’altérité linguistique en milieu scolaire . . . . .	396
9.2	Le malaise de la langue chez Robbe-Grillet . . . . .	403
9.2.1	L’écriture blanche . . . . .	403
9.2.2	Roman parlant et roman du silence . . . . .	406
9.2.3	Une langue non marquée ? . . . . .	410
	<b>Un acte politique</b>	<b>419</b>
	<b>Conclusion</b>	<b>423</b>
	<b>Annexe : résumé en portugais – resumo em português</b>	<b>431</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>437</b>
	<b>Index de noms propres</b>	<b>454</b>



### ***Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du Nouveau Roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975)***

Le Nouveau Roman est passé à la postérité comme l'un des exemples majeurs d'un moment intransitif de la littérature française. En déstabilisant le traitement de la narration et de l'intrigue, du cadre spatio-temporel, des personnages et des voix, le Nouveau Roman conteste la *mimésis* référentielle réaliste pour se tourner vers les aspects formels de la création romanesque. Néanmoins, cela n'est pas un geste gratuit : la déconstruction formaliste, les nouveaux romanciers la revendiquent au nom d'un « nouveau réalisme ». Le Nouveau Roman se veut l'avènement d'une « ère du soupçon » sur les conventions esthétiques et les représentations diffusées par celles-ci. De plus, ce parti pris ne peut se comprendre en dehors d'un contexte historique marqué à la fois par les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale et les impératifs de modernisation économique qui de 1946 à 1975 transforment profondément la société française. Loin d'anéantir la référentialité, le Nouveau Roman témoigne d'un conflit avec elle, si bien que sa *déconstruction* du roman est une *reconstruction* produisant de nouvelles — parfois pas si nouvelles que cela ? — formes, représentations, manières d'affirmer l'existence de l'homme et de la société. Aussi le Nouveau Roman contribue-t-il à l'imaginaire social de son époque. En proposant une lecture des romans de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet, cette thèse se penchera sur la tentative néo-romanesque de réinventer et la littérature et le monde. Trois axes d'analyse guident ce travail : le premier porte sur la représentation de l'univers fictionnel parallèlement à une discussion sur le problème de la *mimésis* ; le second, sur la poétique des personnages et son rapport à la question de l'identité personnelle ; le troisième, sur le statut de la socialité dans les œuvres, à travers les questions de l'identité collective, de la mémoire et des usages sociaux de la langue.

### ***Desconstrução e reconstrução nas obras de Michel Butor e Alain Robbe-Grillet: contribuição do novo romance ao imaginário social dos Trinta Gloriosos (1946-1975)***

O novo romance passou à posteridade como um dos exemplos emblemáticos de um momento intransitivo da literatura francesa. Ao desestabilizar o tratamento da narração e da intriga, do recorte espaço-temporal, das personagens e das vozes, o novo romance contesta a *mimesis* referencial realista e se volta aos aspectos formais da criação romanesca. Entretanto, não se trata de um gesto gratuito: os novos romancistas reivindicam a desconstrução formalista em nome de um “novo realismo”. O novo romance propõe o advento de uma “era da suspeita” diante das convenções estéticas bem como das representações por elas difundidas. Ademais, tal atitude não pode ser compreendida fora de um contexto histórico marcado ao mesmo tempo pelos traumas da Segunda Guerra Mundial e pelos imperativos de modernização econômica que de 1946 a 1975 transformam profundamente a sociedade francesa. Longe de aniquilar a referencialidade, o novo romance está em conflito com ela, de tal modo que sua *desconstrução* do romance é uma *reconstrução*, com a produção de novas — às vezes não tão novas assim? — formas, representações, maneiras de afirmar a existência do homem e da sociedade. Assim, o novo romance contribui com o imaginário social de sua época. Através de uma leitura dos romances de Michel Butor e de Alain Robbe-Grillet, esta tese pretende debruçar-se sobre a tentativa neo-romanesca de reinventar a literatura e o mundo. Três eixos de análise guiam este trabalho: o primeiro trata da representação do universo ficcional paralelamente a uma discussão acerca do problema da *mimesis*; o segundo, da poética das personagens e de sua relação com a questão da identidade pessoal; o terceiro, do estatuto da socialidade nas obras, abordando as questões da identidade coletiva, da memória e dos usos sociais da língua.

### ***Deconstruction and reconstruction in the oeuvre of Michel Butor and of Alain Robbe-Grillet: the nouveau roman's contribution to the social imaginary of The Glorious Thirty (1946-1975)***

The *nouveau roman* passed to posterity as one of the main examples of an intransitive moment of french literature. By destabilizing the narration and the plot, the spatio-temporal framework, the characters and the voices, the Nouveau Roman disputes the realistic referential *mimesis* and turns itself to formal aspects of novelistic creation. However, this is not a vain gesture: the so-called *nouveaux romanciers* claim a formalist deconstruction in the name of a “new realism”. The *nouveau roman* proposes the advent of an “age of suspicion” about the esthetical conventions and the representations disseminated by them. In addition to this, with the purpose of understanding this position, one must take into account its historical context, marked by the traumas of World War II as well as the requirements of the economic modernization, which deeply modifies French society from 1946 to 1975. Far from having annihilated the referentiality, the *nouveau roman* is in conflict with it, so that its *deconstruction* of the novel is a *reconstruction*, creating new—sometimes not so new?—forms, representations, ways to affirm the existence of man and society. Thus, the *nouveau roman* contributes to the social imaginary of its time. Through a reading of the Michel Butor's and Alain Robbe-Grillet's novels, this thesis will focus on this attempt by the *nouveau roman* to reinvent the literature and the world. Three axes will guide this work: the first concerns the representation of the fictional universe along with a discussion on the *mimesis* problem; the second, the poetics of characters and its relation to the question of personal identity; the third, the status of sociality in the novels, addressing the questions of the collective identity, the memory and the social uses of language.