

L'Humour dans les romans
d'Alain Robbe-Grillet

by

Ruth Helene Tubbesing
B.A., University of British Columbia, 1972

A thesis submitted in partial fulfilment of
the requirements for the degree of

Master of Arts

in the Department

of

French

We accept this thesis as conforming to the required standard

The University of British Columbia

April 1975

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date 7 October, 1974.

Abstract

Humour, as Alain Robbe-Grillet presents it in his six novels, comprises the comic, which makes us laugh at or about someone other than ourselves, and humour, as defined by Freud which differs from black humour only in intensity.

This study discusses comedy before humour, mainly because the former appears towards the beginning of the evolution of Robbe-Grillet's novels. Considering the reader's viewpoint, the comic is also more obvious, less complex than humour and exists almost exclusively in the narrative story. The three principle elements of any comedy may also be found in Robbe-Grillet's first four novels, that is : character, situation, and language. The mechanisation of characters, as described by Henry Bergson, identifies the comic of the first two elements. The last cannot demand earnestness for all its superfluous pomp in expression and vocabulary.

In comedy, the reader is unconscious of the narrator's intervention. For this reason, the narrative viewpoint passing suddenly from one character to another finds a place here. Dramatic, often tragic incidents ending on an incongruous playful note therefore also fall into this category.

To the extent that these elements express a certain aggressiveness in reflecting our weaknesses and attacking our emotions, humour is inevitably the cause.

Only at the level of the "écriture", however, does Robbe-Grillet's humour attain its full expression. The narrator is evidently the inventor of his text and also often participates in it; his uncertainty, illogical transitions and repetitions are quite contrary to the conventional expectations of the reader. The playfulness that spurs the narration on tests the reader's capacity to laugh at his own misjudgements and unfulfilled expectations, and his capacity to laugh at his own weaknesses. Robbe-Grillet's treatment of eroticism is also another way of playing with the illusions or hidden complexes of the reader who can, at the realisation of the text's intention laugh or show disappointment and frustration. Black humour is evident here, but its full realisation occurs only in Robbe-Grillet's last book: Projet pour une révolution à New York, where the reader is brought to experience himself.

Sommaire

L'humour, comme il se présente dans les six romans d'Alain Robbe-Grillet, peut comprendre deux catégories: le comique, c'est-à-dire là où on rit d'un autre sans s'impliquer soi-même, et l'humour au sens précis de Freud, qui ne diffère de l'humour noir qu'en intensité. L'humour se distingue en ce qu'il nous fait rire de nous-mêmes.

Le comique est traité dans cette étude en premier lieu parce que, considéré du point de vue du lecteur, il est plus facile à saisir et plus évident que l'humour. Egalement, il se présente presque exclusivement au niveau du récit et apparaît vers le début de l'évolution romanesque de Robbe-Grillet. On peut y déceler les trois éléments importants du genre comique: le personnage, la situation, et le langage. La mécanisation bergsonienne est à l'origine du comique des deux premiers; le pouvoir évocateur exagéré du dernier défend également le sérieux.

Là où il y a du comique, le lecteur n'est pas conscient d'une manipulation par le narrateur. C'est ainsi que le jeu du point de vue qui saute parfois d'un personnage à l'autre appartient ici au comique. De même, telle situation coupée court au beau milieu d'un moment dramatique pour finir de façon complètement incongrue fait encore partie du comique.

En ce que le langage exagéré touche déjà au nôtre, et les situations jouent avec nos sentiments, l'humour est déjà entré en jeu.

C'est au niveau de l'écriture pourtant que l'humour se manifeste pleinement. Les deux derniers romans sont surtout étudiés dans l'optique de l'humour, où le ou les narrateurs apparaissent en toute lumière. Le texte qui se bâtit au fur et à mesure qu'il est écrit, les transitions illogiques, les répétitions vont à l'encontre des préceptes du roman conventionnel, par conséquent du lecteur traditionnel également. Le jeu de l'écriture met donc à l'épreuve la capacité du lecteur à rire de ses propres méprises et de sa façon parfois très conventionnelle de penser. Le traitement de l'érotisme joue également des tours au lecteur qui, par son goût du jeu, peut s'en amuser, ou bien rester déçu et frustré. L'humour noir joue évidemment un grand rôle ici, mais il trouvera son exploitation principale dans le dernier roman de Robbe-Grillet où le lecteur doit lui-même faire l'expérience de posséder cet humour salvateur.

Table des matières

	Page
Abstract	ii
Sommaire	iv
Abréviations des titres des romans étudiés ..	vii
I. Introduction	1
II. La destruction de la convention	7
A. Les personnages	7
B. L'interaction des personnages	21
C. Le point de vue	40
D. La chute du drame	62
E. L'humour du langage	71
III. Le jeu de la narration	105
A. La recherche	108
B. Les transitions	113
C. La construction artificielle	119
D. Les répétitions et les modifications	128
E. Les tentatives d'une réorganisation narrative	142
F. L'indifférence finale	146
IV. L'humour noir et la révolution	150
V. Conclusions	178
Bibliographie	182
Appendice	188
Vita	197

Abréviations des titres des romans
de Robbe-Grillet

G	<u>Les Gomme</u> s
V	<u>Le Voyeur</u>
J	<u>La Jalousie</u>
L	<u>Dans le labyrinthe</u>
M ou <u>Maison</u>	<u>La Maison de rendez-vous</u>
P ou <u>Projet</u>	<u>Projet pour une révolution à New York</u>

A Monsieur le Professeur D. Baudouin ,

A Monsieur le Professeur Fr. Grover ,

qui ont bien voulu diriger ce
travail et m'éclairer de leurs
critiques et de leurs conseils,

le témoignage de ma reconnaissance .

CHAPITRE PREMIER

I n t r o d u c t i o n

I Introduction

Parler de l'humour entraîne le danger de ce que "peut-être la réflexion tue le rire et qu'il serait alors contradictoire qu'elle en découvrit les causes".¹ Cette étude étant toutefois motivée par une méconnaissance générale de l'humour dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, il s'agira davantage de l'humour que d'en analyser les causes.

En effet, peu d'importance est accordée par les critiques à l'humour chez Robbe-Grillet, et encore moins par la majorité de ses lecteurs. La raison peut provenir du fait que "tout l'art d'un certain humour est ... de laisser au lecteur ... l'entier soin de la découverte."² Ceci semble être le cas chez Robbe-Grillet.

Dans la lecture des romans de Robbe-Grillet, ou du Nouveau Roman en général, Michel Mansuy conçoit deux attitudes possibles:

...ou se livrer à l'insécurité comme on s'abandonne au vertige du grand-huit dans un luna-park; ...;-ou bien tirer la sécurité de l'insécurité même, en dégageant, dans la mesure du possible les lois générales qui gouvernent celle-ci.³

¹Dugas, cité par Sigmund Freud, Jokes and their relation to the Unconscious, p. 146.

²Dominique Noguez, "Structure du langage humoristique", Revue d'esthétique, XXII, p. 44.

³Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 1, p. 88.

Mansuy ajoute, à propos de la deuxième façon d'aborder la lecture:

Semblable attitude plaft aux universitaires et paraît défendable, elle aussi, même si elle fige le Nouveau Roman, comme A. Robbe-Grillet le disait ... avec humour.¹

La première attitude servira effectivement d'optique de base dans cette étude, d'autant plus qu'elle convient bien mieux à l'humour que la deuxième. Selon Freud, la critique, la raison mettent fin au jeu, lequel est alors rejeté comme étant sans signification ou même absurde.² L'esprit critique rend impossible l'humour, et l'ambiance créée par l'humour où le jeu rend tout aussi vaine la critique.

Le lecteur qui "se livre" au texte sera également mieux dispos que celui à la recherche de règles romanesques, pour apprécier l'inattendu, les ambiguïtés, les contradictions, le jeu de l'écriture, tous des composantes de l'humour.

Le terme "humour" est utilisé plus haut assez légèrement. Au dire de certains, ce mot ne peut pas être défini: "Le mot humour est intraduisible. ... Chaque proposition qui le contient en modifie le sens," dit Paul Valéry.³ La définition

¹Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 1, p. 88.
Propos de Robbe-Grillet, p. 65.

²Jokes and their Relation to the Unconscious, p. 128.

³Cité par André Breton, Anthologie de l'humour, noir, p. 11

à la Raymond Queneau est un peu plus simple et un peu plus précise: "l'humour: c'est de décaper les grands sentiments de leur connerie."¹ André Breton le considère "le seul commerce intellectuel de haut luxe", et explique:

Nous avons, en effet, plus ou moins obscurément le sens d'une hiérarchie dont la possession intégrale de l'humour assurerait à l'homme le plus haut degré: c'est dans cette mesure même que nous échappe et nous échappera sans doute² longtemps toute définition globale de l'humour ...

Les caractères éphémère, anti-sentimental, et hiérarchique éclairent déjà la notion d'humour.

D'autres n'admettent pas l'impossibilité de définir ce mot utilisé tous les jours. L'humour: c'est une forme de satire scientifique, son but est de nous faire douter du réel, dit Bénac; l'ironie s'y oppose en ce qu'elle est engagée et suppose un idéal.³ "L'affectation d'une indifférence objective chez lui qui note"³, disposition nécessaire à l'humour, peut être également nommée la distanciation. Si nous prenons de la distance par rapport à nous-mêmes, autrement dit, si nous rions de nous-mêmes ou d'un tiers, il s'agit selon Bénac d'humour.¹ Si, par contre, nous rions de l'auteur du geste, il s'agit de comique.⁴ Annie Le Brun

¹Cité par Andrée Bergens, Raymond Queneau p. 61

²Anthologie de l'humour noir, p. 10

³Henri Bénac, Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires, pp. 178-179

⁴Ibid., p. 117

décrit l'humoriste comme étant juge et partie; "les plus grandes distances sont ainsi prises vis-à-vis de ce qui atteint le plus."¹ Par conséquent, l'humour est le "triomphe paradoxal du principe du plaisir sur les conditions réelles."² Ceci va à l'encontre de la comédie dont le message nous conseille d'être comme tout le monde. Le comique naît de la mécanisation de la vie, comme l'explique Henri Bergson dans Le Rire, tandis que l'humour libère celui qui risque de s'enliser, de se mécaniser dans le comportement conventionnel demandé par la société. C'est ainsi que Freud conçoit l'humour. Pour lui, "l'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, ... Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement."³ L'analyse psychanalytique freudienne, amorcée ici, est utile dans la compréhension du fonctionnement de l'humour dans son sens précis de Bénac et Le Brun:

... le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer, en cas d'alerte grave, à leur moi instinctif

¹Annie Le Brun, "L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, Ferdinand Alquié, p. 103.

²Breton, cité par Annie Le Brun, Ibid., p. 101

³Freud, cité par André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 15; italiques de l'auteur.

l'accent psychique pour le reporter à leur surmoi intellectuel ...¹

Ainsi s'explique la distanciation nécessaire à la perception humoristique. Poussé à l'extrême, l'humour désormais "noir" - distinction que Freud ne fait pas - est la "marque de la plus grande insoumission" et comporte des "valeurs subversives et libératrices".² L'humour possède donc les capacités destructrice et constructrice, l'une étant indispensable à l'autre.

Ce mouvement simultané de construction et de destruction de l'humour est évident dans les romans de Robbe-Grillet. Il détermine également, de façon générale, l'évolution des trois grandes parties de cette étude. La première partie se caractérise par un humour destructeur des éléments traditionnellement importants dans le roman: le personnage, la description, l'histoire chronologique basée sur la causalité. L'unicité du narrateur est également mise en doute, et par conséquent, la constance du point de vue. Cette partie présente donc la mise en doute des éléments auxquels le lecteur est encore habitué, d'autant plus que le texte ne dévoile point le rôle du narrateur ou de l'auteur dans le traitement humoristique de ces éléments romanesques. Bien que la destruction de ceux-ci soit frappante dès la première lecture, l'absence d'intention comique bien marquée par le narrateur peut tromper un lecteur qui s'attend à un roman du genre balzacien.

Si la destruction prédomine dans la première partie, le sous-produit en est cependant constructeur. C'est-à-dire que dénoncer une chose fait supposer en général que l'on en préconise une autre.

¹ André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 15

² Annie Le Brun, "L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, Ferdinand Alquié, p. 100

L'aspect constructeur des romans de Robbe-Grillet constitue la deuxième partie, où l'humour remplace essentiellement le comique de la première, ceci surtout à cause d'une intervention directe du narrateur dans le texte. Le lecteur ne s'amuse plus autant des personnages, du langage exagéré, mais par le jeu de l'écriture, est obligé de se voir lui-même et de rire de ses propres réactions. Quant à la construction, il s'agit non pas tant de celle des éléments traditionnels du roman dont seulement la conception change, mais bien plus de celle du roman même, réalisée par l'écriture inventrice. La manipulation du narrateur, dissimulée dans la première partie, est, au niveau de l'écriture, consciemment mise en évidence, et devient une grande source de l'humour de la deuxième partie. Lorsque cet humour vise directement le lecteur, lorsqu'il joue avec ses principes moraux et ses sentiments, il frôle le domaine de l'humour noir. Ce dernier, traité dans la troisième partie, assume un rôle surprenant dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, en ce qu'il n'est pas seulement lu mais expérimenté par le lecteur.

Dans l'évolution de cette étude, le changement dans le rôle du lecteur est à noter: spectateur amusé par le comique du début, il est amené à participer toujours davantage dans sa lecture jusqu'au point où sa capacité de rire de lui-même est mise à l'épreuve. Et, comme le dit un auteur québécois, Michel Tremblay: "rire de soi-même, rire de son impuissance, c'est reprendre possession de soi. C'est déjà se posséder."¹ Ceci fait prévoir la fonction et le but ultime de l'humour chez Alain Robbe-Grillet.

¹Les Belles Soeurs, p. 5

CHAPITRE DEUX

La destruction des conventions

II A. Les personnages

Fait surprenant, étant donné que le lien entre Alain Robbe-Grillet, romancier, et la comédie n'est pas idée courante, les personnages de ses romans tombent aisément dans la catégorie de personnage comique, bien définie par Henri Bergson dans Le Rire. Le caractère mécanique, peu naturel du personnage robbe-grilletien est rehaussé par le rôle exceptionnel que doit jouer le personnage dans l'espace du roman, exceptionnel par rapport à l'expérience que nous apprenons être normalement la sienne. Le souci de remplir ce rôle et de dissimuler les penchants qui lui sont propres crée en ce personnage une dualité de personnalité, source principale de comique et d'humour à ce niveau.

Un regard sommaire suffit déjà pour reconnaître chez les personnages l'obsession par une idée fixe, et la raideur de marionnette qui en résulte dans leur conduite, qualités caractéristiques relevées par Bergson.¹ C'est ainsi que tout effort de libre action devient comique. Dans Les Gommages, par exemple, il s'agit de la recherche de Wallas, agent spécial du meurtrier; l'obsession sadique de Mathias, du Voyeur, entre en conflit avec son métier de marchand ambulant, ou vice versa; le narrateur-mari ne voit qu'à travers sa jalousie dans le roman qui porte ce nom; dans le Labyrinthe la mission douteuse du soldat représente le but ultime

¹Le Rire, pp. 11, 25, 59, etc.

vers lequel il s'achemine aveuglement et en vain. Dans La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York¹ l'idée fixe n'est pas moins évidente: la manie érotico-violente des personnages revient constamment à la surface, ce rappel même faisant des correspondances inattendues. Ce thème obsessionnel diffère en portée de celui des quatre premiers romans en ce qu'il dépasse le sphère du personnage, celui-ci étant lui-même élément créé et créant dans la narration.

Comiques, certes, ces protagonistes ne ressemblent pas pour autant aux caricatures de Molière par exemple, l'ambiance incertaine, voire onirique déjà les en empêchant. Un deuxième critère est important. Si les types de Molière sont dominés par une passion pour entraîner l'effacement d'autres traits,² les personnages de Robbe-Grillet ont à manipuler par contre une dualité discordante composée, nous avons dit, d'un rôle assumé et du caractère qui leur est propre. En revanche, les personnages secondaires, surtout dans Les Gommes et encore dans La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York, présentent des figures nettement caricaturales, telles que l'insignifiant et peureux Marchat, surnommé par le narrateur des Gommes

¹titres qui seront souvent abrégés par la suite: Maison et Projet respectivement.

²Henri Bergson, Le Rire, p. 12.

"le pardessus timoré";¹ Laurent, le commissaire dont chaque effort mental semble concrétisé d'un lavement de mains; la sourde Anna Smite; l'ivrogne aux devinettes. Hong Kong dans Maison est animé de stéréotypes: la fille séductive occidentale ou orientale dont l'image se répète à chaque détour du chemin romanesque, les habitués à la conversation anodine des bals de la Villa Bleue, les employés municipaux chinois. Enfin le personnage-stéréotype de Projet se dissout en une série de masques qui offre un choix quant au rôle que l'on voudrait assumer, chaque masque fournissant automatiquement toutes les caractéristiques courantes qui complètent l'image de la profession choisie. Le masque désignant l'archétype par excellence, il est possible d'entrevoir l'ampleur à laquelle peut mener tout un jeu de répétition ou d'échanges de masques.

L'artifice des personnages secondaires semble faire partie d'un cadre nettement théâtral dans lequel le rôle principal est réservé au "héros". Pour accentuer ce caractère théâtral, le "héros" des quatre premiers romans est lancé dans un rôle qui s'oppose à sa vie "antérieure" que le récit nous permet de supposer. Il doit se débattre dans son nouveau rôle tant bien que mal sans savoir s'y adapter au complet. Considérons d'abord le protagoniste Wallas, des Gommes, dans cette optique. Wallas remplit pour la première

¹p. 35. Toute citation tirée de ce roman sera annotée désormais à l'intérieur du texte comme suit: (G, p. -)

fois la fonction d'agent spécial, et encore seulement à l'essai, précise le texte, puisqu'il lui manque au front un centimètre carré de la superficie réglementaire pour ce poste. Tout ce que Les Gommès nous révèle donc du passé de Wallas ne sert qu'à affirmer un rôle qui lui est exceptionnel, pour lequel il s'est même déguisé en se rasant les moustaches afin de présenter une apparence plus discrète. Le souci d'être un bon détective est accompagné donc du besoin de dissimuler justement cette fonction au public, de ne paraître qu'en "promeneur insouciant". Double acteur donc, Wallas ne parvient que mal à réconcilier cette dualité, d'autant plus que le lecteur devine sans équivoque les ficelles du narrateur qui fait agir son personnage. Cette impression provient surtout du pressentiment de prédétermination, le rôle de Wallas s'insérant dans le mythe d'Oedipe. Inconscient de l'acheminement préétabli qu'il doit parcourir Wallas s'acharne à achever sa tâche malgré un sentiment de malaise et d'impuissance à dévoiler la piste du meurtrier. C'est cette ironie du sort, guère une source évidente de comique, qui pourtant forme le cadre vouant à l'échec toute tentative du protagoniste. Cette inconscience, marque du personnage comique qui "est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même",¹ jointe à la dualité inconciliable, représente la source principale du comique

¹Henri Bergson, Le Rire, p. 13.

des Gommes. Jeu de simulacre dans lequel se meut le héros, artifice d'identité, le roman délimite son action également, au niveau de l'espace, en un terrain précis: "univers réservé, clos, protégé: un espace pur" inhérent au jeu, selon Roger Caillois, auteur des Jeux et les hommes.¹ Ce terrain ludique est désigné dans Les Gommes par la ville dans laquelle Wallas ne pénètre qu'au début du texte pour la quitter à la fin. Le jeu s'achève également: Wallas demande de reprendre son ancien poste et décide de laisser repousser sa moustache, et met fin ainsi à son déguisement.

Idée fixe qui engendre une dualité irréconciliable jeu de simulacre dans un terrain isolé, temps privilégié qu'est le présent, sans passé ni avenir: ces éléments essentiels au jeu qui effacent tout point d'attache du sérieux dans Les Gommes se retrouvent de façon de plus en plus développée dans les romans suivants.

Mathias du Voyeur est commis-voyageur, métier qu'il n'exerce que depuis peu, comme il le précise à Mme Marek. La difficulté à s'y conformer le fait recourir aux préceptes du métier: "la présentation importe plus que tout le reste", se rappelle-t-il;² toujours est-il que la conviction lui manque, son esprit étant hanté d'images et de correspondances sadiques. D'une part, donc, Mathias projette son plus

¹p. 19

²Le Voyeur, p. 31; toute citation tirée de ce roman sera annotée désormais à l'intérieur du texte: (V, p. -)

grand succès professionnel dans cette île, son île natale, dont il ne garde toutefois que le souvenir de la mouette dans la pluie et les cordelettes, aussi calcule-t-il avec soin le temps qu'il lui faut pour "faire acheter quatre-vingt-neuf bracelets-montres par un peu moins de deux mille personnes - y compris les enfants et les miséreux". (V, p. 31) Cet exploit "n'était pas matériellement impossible." (V, p. 24) Ses calculs atteignent un ridicule d'autant plus grand que chaque opération arithmétique est rapportée pas à pas dans le texte, la "vente idéale" de Mathias s'accomplissant avec une facilité si harmonieuse que le lecteur ne peut que prévoir l'échec total. Ce projet de réussite que conçoit Mathias est d'autre part, contrarié par la contemplation de la "nuque fragile" d'une jeune cliente, par la photo de Jacqueline qui lui revient à l'esprit. Ces digressions mentales conduisent au crime, activité gratuite par excellence si l'on considère qu'elle ne fait que nourrir son goût excessif de sadiste, la tentation de ce divertissement l'emportant sur la nécessité qu'appelle son métier d'utiliser chaque minute disponible.

L'île, "ce territoire privilégié" (V, p. 27), en tant qu'espace délimité du jeu, est particulièrement propice, la mer l'isolant tel un pays de rêve où le caractère irréel enlève le "poids des choses vécues".¹ En effet, à part

¹ Jean Miesch, Robbe-Grillet, p. 90.

quelques détails précis: poupées minuscules de la doublure de sa valise, cordelettes, bicyclette étincelante, il règne une ambiance floue, incertaine: et, dans les dernières pages du roman, les reliefs sont "plus irréels", les choses "figurées comme en trompe-l'oeil". (V, p. 254) Le mouvement des vagues crée "des formes dansantes", dernière image de cette île que quitte Mathias qui "pense, de nouveau, que dans trois heures il sera arrivé à terre." (V, p. 255)

Climat onirique du pays, penchant anormal du protagoniste, ces éléments tiennent le lecteur à distance; celui-ci, circonspect, un peu méfiant peut-être, est loin de s'identifier avec Mathias. Le comique a pour effet donc, paradoxalement, de rapprocher le lecteur du personnage, à reconnaître en ce dernier l'aspect humain producteur justement de comique. Notons que dans Les Gommès le mouvement effectué par le comique est celui de créer une distanciation qui empêche la participation affective dont le lecteur serait susceptible.

Suivant l'ordre chronologique des romans d'Alain Robbe-Grillet, et aussi l'évolution du concept de l'humour (au sens large), il convient de considérer La Jalousie qui présente de nouveau une situation différente. La première personne impliquée, dont le pronom explicite est pourtant rejeté, devient inévitablement la voix du lecteur autant que celle du narrateur-mari insondable, "cet homme avec lequel

nous nous confondons à la lecture jusqu'à ressentir nous-mêmes cette émotion qui bouleverse nos perceptions et nos pensées ... ¹ Nous percevons par conséquence un monde teint par la jalousie; cependant là où le texte nous rend conscients de cette coloration, de l'incertitude et des méprises même qui l'accompagnent, une distanciation s'effectue automatiquement qui permet le sourire du spectateur que nous sommes momentanément. Incertain du fondement de ses soupçons au sujet de la complicité entre A... et Franck, le narrateur est parfois déjoué par sa vision brouillée, comme l'exemple suivant l'illustre:

... Franck regarde A... , qui regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. ...

Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente: les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon.²

Son appréhension, justifiée un instant, doit être reniée, aussitôt, et le narrateur est obligé de chercher la raison de son erreur dans l'éclairage de la salle. Cette rationalisation, faute d'une meilleure explication, pour sauvegarder sa dignité envers lui-même face à la faillite de son

¹Bruce Morrisette, Les Romans de Robbe-Grillet, p. 115.

²Alain Robbe-Grillet, La Jalousie, p. 19; les citations tirées de ce roman seront désormais annotées à l'intérieur du texte: (J, p. -)

objectivité voulue, serait ouvertement comique si le lecteur ne s'impliquait pas dans la voix narratrice. Ceci étant inévitable, nous voyons naître l'humour subtil de La Jalousie. Cet exemple démontre le précepte qu'envisage Annie LeBrun dans l'humour en accord avec la définition de Freud: notamment la capacité d'être à la fois juge et partie. Le narrateur même, semble pourtant être déçu de cette négation d'une preuve éventuelle qui le replonge davantage dans l'incertitude.¹

Pour faire pendant à l'univers flou dans lequel sa jalousie ne trouve pas de point d'attache, le narrateur de La Jalousie se plaît aux nombreuses contemplations du mouvement du soleil marqué par l'emplacement de l'ombre du pilier d'une netteté de noir sur blanc. La disposition des bananiers dans la plantation fournit au narrateur l'occasion d'un véritable divertissement:

Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt-deux plants (à cause de la disposition en quinconce) dans le cas d'une pièce rectangulaire. Il y en aurait aussi vingt-deux pour une pièce exactement trapézoïdale, le raccourcissement restant à peine sensible à une si faible distance de la base. Et, en fait, c'est vingt-deux plants qu'il y a. (J, p. 23)

Ce jeu de prédiction à partir d'un ordre régulier représente

¹ C'est d'ailleurs cette incertitude, à mon avis, qui rend impuissant ce narrateur jaloux à se défendre ou à intervenir de façon positive, au lieu d'y voir la passivité d'un malade psycho-sexuel ainsi que le définit Bruce Morrisette (Les Romans de Robbe-Grillet, p. 133).

au narrateur une source de plaisir et de satisfaction dont son univers passionnel est dépourvu. En ceci, l'espace romanesque est encore réparti en fonction du conflit intérieur chez le personnage: la maison enferme l'incertitude à laquelle le narrateur désire s'échapper en un vain effort pour se raccrocher aux certitudes extérieures.

Le comique au niveau du personnage manifesté dans Les Gommès et dans Le Voyeur se relie, avec La Jalousie, à l'expérience même du lecteur et devient ainsi de l'humour. Ceci par le fait qu'en s'amusant du narrateur-mari, il rit de lui-même. Avec le quatrième roman de Robbe-Grillet, Dans le Labyrinthe on semble revenir vers la tendance plus traditionnelle à participer de façon émotive, comme dans Les Gommès, au sort du personnage de la fiction, le soldat. Le récit fictif emporte l'attention du lecteur, à une première lecture du moins, au prix de l'aventure créatrice du roman que le véritable protagoniste, le narrateur lui-même, lui fait expérimenter. Jean Alter donne au récit du Labyrinthe le nom de "tragédie" et suggère que "les précautions structurelles de cet ouvrage, et surtout l'insistance systématique sur le caractère imaginaire de l'histoire du soldat au moyen des allusions constantes aux hésitations du narrateur qui l'invente, ne remplissent pas leur fonction" de "clin d'oeil pour rappeler que la tragédie n'était qu'un jeu de création littéraire."¹ L'artifice de la fiction

¹La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, p. 48.

bienqu'évident, n'est donc pas assez souligné dans le Labyrinthe pour établir la distanciation nécessaire qui diminuerait l'effet du récit du soldat en faveur de l'expérience de la construction de l'écriture. Le soldat, en effet, prend possession de nos sentiments et on tend à prendre au sérieux sa situation. Il s'agit donc à ce niveau d'un humour plutôt affectif quant à cet homme insignifiant, engourdi de fatigue, qui ne répond que par contradictions. Sa passivité n'est que rarement ébranlée; et pourtant une occasion en particulier suscite inopinément une qualité humaine par excellence: la curiosité entièrement gratuite, puisqu'elle n'a aucun rapport avec sa mission. Le soldat est émerveillé de l'adresse de l'invalidé malgré sa béquille, et curieux du fait que celui-ci ne s'assied pas, il:

... se demande si son pied inutile repose, ou non, sur le sol, mais il ne peut s'en rendre compte, ...: il faudrait ... se pencher en avant, soulever le pan de toile cirée et jeter un coup d'oeil sous la table, entre les quatre pieds carrés qui s'amincissant vers le bas, mais en bois tourné, cannelés, devenant à l'extrémité supérieures cylindriques et lisses, ...
- ou bien ...¹

La digression de l'esprit du soldat du pied de l'invalidé au pied de la table, et ensuite la description précise mais tout aussi hypothétique sur ce détail foncièrement inutile, produisent chez le lecteur ennuagé dans l'ambiance mystérieuse le plaisir de se reconnaître en terrain connu des forces

¹ Dans le labyrinthe, pp. 95-96; les citations tirées de ce roman seront annotées par la suite à l'intérieur du texte: (L, p. -)

et faiblesses humaines. Malgré l'échec de la mission, ce sera, ironiquement, au problème de la forme exacte du pied de la table que le soldat trouvera la réponse juste avant de mourir: "le pied de la table est à présent visible jusqu'en haut: il se termine par une boule surmontée d'un cube ... " (L, pp. 228-9). Tout comme dans La Jalousie donc, ce n'est que l'activité gratuite qui parvient à offrir la satisfaction d'une réponse précise au personnage, l'obsession qui le hante se dissipant dans l'échec. Remarquons que le comique du personnage-acteur assimilant les règles d'un rôle nouveau des Gommes et du Voyeur ne trouve plus sa place chez ni le mari-jaloux, ni le soldat. La même crainte d'être soupçonné par autrui les réunit toutefois; ce sujet constituera le thème de la troisième partie.

L'intervention du narrateur dans son récit qui va croissant de livre en livre rend la discussion, limitée ici au personnage, progressivement plus difficile. Déjà, le passage cité de la patte de la table dans le Labyrinthe est ambigu en ce qu'il peut s'agir tout aussi bien d'une digression que le narrateur s'amuse à développer que de celle qui doit se passer uniquement dans l'esprit de son personnage. Cette fusion trouve sa pleine expression dans La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York. Non seulement l'idée fixe, qu'est dans les deux romans l'obsession érotico-violente, règne sur la conduite des personnages mais

elle constitue leur raison d'être et, en quelque sorte, leur raison de ne pas être, archétypes qui tour à tour sont victimes ou créateurs du thème qui les relie.

L'archétype de Projet est bien représenté par "le 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."¹ L'obsession ou l'idée fixe, loin d'être un fardeau qui influence le personnage malgré lui, est source de plaisir et d'inspiration créatrice que les personnages exploitent avec un opportunisme surprenant par la recherche de nouvelles correspondances pour rehausser la richesse de cette obsession.

Dans l'évolution des six romans de Robbe-Grillet nous voyons s'accroître l'idée fixe. Victime de celle-ci, dans les premiers, le personnage manque de lucidité, de liberté, et agit inconsciemment: De plus, il doit dissimuler sa préoccupation pour paraître "normal" aux yeux d'autrui. Chez ce personnage naît le comique, ou l'humour, dans la mesure où le lecteur s'y implique. Par contre, les deux derniers romans s'animent de personnages qui prennent plaisir à leur obsession et dispensées en général du besoin de dissimulation, ils explorent consciemment cette source de plaisir. Etant narrateur et personnage, juge et partie, il est difficile de parler de comique de personnage tel quel.

¹ p. 144

Le personnage en soi ne fournit qu'un point de départ; l'interaction des personnages met le "héros" à l'épreuve et son caractère se déploie bien davantage. Le comique, à l'état d'analyse dans cette première partie, deviendra, par conséquent, beaucoup plus évident.

II B. L'interaction des personnages

Pour le regard non-renseigné, il existe, dit Jean Alter, "une énigme à la surface du comportement d'autrui".¹ Dans la crainte que cette ignorance ne se transforme en soupçon, le personnage robbe-grilletien fait de son mieux pour paraître "normal". Mais, menteur malhabile, il est souvent déjoué par ses propres ruses qui se retournent contre lui. Pour plus d'assurance, donc, ce personnage se réfugie aveuglément dans la sécurité de règles prescrites par l'étiquette, sans s'échapper non plus à leur rigidité de lois immuables. Nous retrouvons surtout Wallas et Mathias dans cette catégorie, mais tous, des Gommes au Labyrinthe, y recherchent un appui.

Comme dans la partie précédente, notre démarche suivra l'ordre de parution des romans, puisque chacun comporte des particularités dont l'effet comique se perçoit le mieux en contexte. Dans la mesure où ce comique d'interaction occupe une place plus ou moins importante dans le roman, nous nous y attarderons en conséquence.

Le héros des Gommes est exemplaire dans l'art du prétexte qui, au lieu de servir de détour visant quand même toujours au but, trop souvent emporte le héros malgré lui dans une direction tout autre. Ainsi pour apprendre le chemin des bureaux de la police, Wallas demande à une femme lavant

¹La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, p. 15.

le trottoir de la Poste Centrale, "par désir de rester dans une neutralité commode." (G, p. 25) A la suggestion de son interlocutrice d'une poste beaucoup plus proche bien que fermée si tôt le matin, Wallas explique que c'est pour un télégramme, ce qui déclenche une sympathie subite chez la dame. Wallas se dit, désespéré: "Voilà ce que c'est que d'inventer des histoires." (G, p. 51) Après de nouveaux biais dans la conversation, la dame lui indique enfin l'emplacement d'un bureau de poste près de la place de la Préfecture, et Wallas se rattrape: "La préfecture: c'est cela qu'il fallait demander." (G, p. 52) Le choix d'un prétexte apparemment simple entraîne Wallas d'un mensonge à l'autre; le tour émotif que prend la conversation fait naître une impression d'inutilité complète, et par là souligne tout le ridicule de cette tentative. Le comique réside dans le décalage entre l'intention et le résultat, entre l'imagination de Wallas et la réalité qui rend compte des tournures et des interprétations inattendues. Ainsi, un grand effort ne l'avance que très peu.

Ce procédé de prétexte dissimulant le but réel est plus développé dans un passage où la photographie de la maison du crime exposée dans une vitrine de magasin mène Wallas à vouloir en savoir plus long. Il entre donc, sous prétexte de vouloir acheter une gomme, mais avec l'intention d'éclaircir cette coïncidence. Après quelques questions préalables, il décrit les qualités d'une gomme que la vendeuse n'arrive pas à trouver, mais, explique le narrateur:

Wallas hésite à revenir au sujet qui le tracasse: il aurait l'air d'être entré dans le seul but d'obtenir. Dieu sait quels renseignements sur la photographie du pavillon, sans vouloir faire la dépense d'une petite gomme - préférant laisser bouleverser tout le magasin à la recherche d'un objet fictif, attribué à une marque mythique dont on était bien empêché d'achever le nom et pour cause! Sa ruse apparaîtrait même, comme cousue de fil blanc, puisqu'en ne donnant que la syllabe centrale de ce nom il interdisait à sa victime de mettre en doute l'existence de la firme.

Il va donc être contraint, une fois de plus, à l'achat d'une gomme quelconque ...

A quoi bon expliquer davantage. Il faut maintenant ramener la conversation sur... Mais la comédie se poursuit à une telle vitesse qu'il n'a guère le temps de réfléchir: "Combien vous dois-je?" le billet sorti du portefeuille, la monnaie qui tinte sur le marbre.....
(G, pp. 110-111)¹

La gomme, "objet fictif", n'existe donc pas; elle n'est au contraire qu'un outil, inventé par Wallas, pour entamer la "comédie", celle-ci devant servir à un dessein tout autre. Semblable à la règle de bonne conduite que s'impose Mathias: "la première chose à faire dans un café est toujours de boire," (B, p. 56) cette "comédie" représente un geste de pure forme s'accordant avec la convention sociale, pour mettre en confiance la "victime". Pas de risque que s'y infiltre le soupçon: les rôles de vendeuse et de client déterminent un déroulement automatique de l'action, mais il s'enchaîne en effet "à une telle vitesse" qu'il semble éloigner, au lieu de rapprocher, Wallas de son but. Sa tentative échouée, Wallas sort enfin, joignant à sa

¹C'est moi qui souligne.

gomme inutile une carte postale du pavillon "dont l'acquisition s'imposait également après les éloges prodigués en entrant", (G, p. 111) sans avoir pu obtenir le moindre éclaircissement.

Le mot même "comédie" revient jusqu'à six reprises dans Les Gommes. Considérons le contexte de chaque cas:

Ce docteur a décidément une allure louche. ... les phrases embarrassées du médecin, ses explications suspectes, ses réticences, avaient fini par lui le commissaire Laurent faire supposer quelque comédie. Il voit maintenant que c'est là son comportement naturel. (G, p. 72)

... Laurent, qui voit enfin où l'autre Marchat veut en venir, le tire d'embarras:
.....
-Ah, dit (Marchat), je me doutais bien que vous étiez au courant ...
-il n'y a pas eu moyen de le Dupont faire renoncer à son mystère ridicule. C'est pourquoi j'ai commencé par jouer cette comédie; et comme vous me répondiez sur le même ton, nous avons eu du mal à nous en sortir. Maintenant nous allons pouvoir parler. (G, pp. 123-124)

-Vous avez votre carte, Monsieur? Wallas porte la main à la poche intérieure de son pardessus. La carte d'abonné n'y est pas, évidemment; il en expliquera l'oubli par son changement de costume. Mais il n'a pas le temps de jouer cette comédie. (G, p. 135)

(Le docteur Juard pose avec prudence quelques questions détournées, pour essayer de savoir s'il est bien nécessaire de poursuivre la comédie; mais Wallas reste enfermé ... (G, p. 169)

... le professeur Dupont retourne ... vers le cabinet de travail. ... Placer d'abord le revolver dans sa poche, entrouvrir la porte, ... , saisir le revolver tout en poussant la porte ... Cette

petite comédie - inutile comme celle qu'il vient déjà d'exécuter - le fait sourire d'avance.
(G, p. 196)¹

Le passage de la gomme cité plus haut, et les quatre premiers exemples ci-dessus suggèrent que la "comédie" est une feinte assumée par un personnage pour tromper l'autre, cette comédie implique donc automatiquement une arrière-pensée chez le premier. Le professeur, dans le dernier exemple, s'amuse de son propre jeu qui feint un danger imminent auquel lui ne croit point. "Comédie" en solitaire, Dupont joue donc les deux rôles de trompeur et de trompé simultanément.

En contraste avec le jeu de Wallas qui vise un but précis, les conversations qu'entretiennent les personnages secondaires sont des jeux parfaitement gratuits, par simple plaisir de mettre l'autre dans une position d'embarras. Le patron du café, par exemple, amène Garinati à commander un café, pour mieux "lui cracher à la figure que, pour le café, c'est trop tôt" (G, p. 20) L'ivrogne aux devinettes sans réponses gagne la partie sur son adversaire Wallas, qui doit lui payer un vin blanc. Dans cette atmosphère de roman policier, les personnages se soupçonnent les uns les autres, ce qui rend leur jeu de dialogue encore plus mordant. Et ironiquement, malgré tous les efforts de Wallas, les soupçons du patron de l'ivrogne, de Mme Smite, du commissaire

¹Dans toutes ces citations, c'est moi qui souligne le mot "comédie."

Laurent se dirige de plus en plus vers lui, qui est d'autant plus hanté par un vague sentiment de culpabilité. Conclusion plus ironique encore: le meurtrier est à la recherche du détective qui en espérant dépister le meurtrier le devient lui-même lorsqu'il tue la victime censée être déjà morte. A la mort de celle-ci, la solution triomphante que découvre Laurent qu'en effet la victime est toujours vivante s'écroule, et tout est à recommencer.

Les Gommès se caractérise donc avant tout par son comique de situation, loin d'être épuisé par cette étude. Le roman suivant, Le Voyeur, prend la relève de ce comique, mais ici le héros tombe victime bien plus de la merci de ses propres astuces.

Le protagoniste du Voyeur, Mathias, étant moins loquace que Wallas dans la compagnie d'autrui - peut-être à cause de la plus grande angoisse d'une obsession plus redoutable à révéler - fait appel aux règles de politesse et à celles de son métier pour communiquer avec les autres. Aussi beau que soit le projet de Mathias de vendre toute sa marchandise grâce à un emploi du temps soigneusement calculé et à son amabilité de vieil habitant du pays à la recherche d'anciennes amitiés, il ne parvient, une fois en présence de clients éventuels, qu'à révéler son grand embarras par des phrases balbutiantes. Son expansivité de marchand ambulant ne constitue en effet qu'une face de la médaille; l'autre présente l'obsédé peureux, que l'incapacité

d'improvisation rend victime des règles mêmes qu'il appelle à son secours. Aussi, dans les cafés et dans les boutiques, achète-t-il plus qu'il ne vend, et gaspille-t-il les minutes qu'il tenait pour si précieuses peu avant.

Dans le texte, nous le voyons donc, par exemple, rendre "par souci professionnel" le clin d'oeil du buraliste sans savoir pourquoi, à propos d'une femme plutôt ordinaire du village. Ce signe de connivence le rend d'autant plus ridicule que le garagiste, par la suite, se moque de "ce pays d'arriérés", et de Mathias en disant "qu'il fallait être né là pour avoir l'idée sangrenue d'y venir en tournée". (V, pp. 48-49)

L'amabilité sempiternelle de Mathias le mène jusqu'à la farce même un peu exagérée:

A la seconde [[porte] une très vieille femme, aimable bien que tout à fait sourde, le contraignit vite à renoncer: comme elle ne comprenait rien à ce qu'il voulait, il se retira en faisant force sourires, l'air pleinement satisfait de sa visite; plutôt surprise d'abord, la vieille prit le parti de se réjouir aussi et même de la remercier avec chaleur. Après maintes courbettes réciproques, ils se séparèrent sur une poignée de mains pleine d'affection; pour un peu elle l'aurait embrassé. (V, p. 55)

Chez son "vieil ami" Pierre Robin, qu'il ne se rappelle point, c'est encore l'amabilité professionnelle de Mathias qui prend l'initiative de répondre à la question de son hôte: "'Les crochards, t'aimes ça?'/Mathias répondit par l'affirmative, se posa la question et conclut

qu'il venait de mentir." (V, p. 137) De peur de se compromettre, il ne participe pas à la conversation devenue monologue de Pierre Robin; mais voulant enfin prendre congé, Mathias est gêné:

Le complet manque de forme qui régnait dans l'agencement [du repas] empêchait une fois de plus le voyageur de savoir à quoi s'en tenir sur sa propre situation. Là encore il se trouvait donc dans l'impossibilité d'agir selon quelque règle que ce fût, dont il eût ensuite pu se souvenir - qui eût pu servir de nécessité à sa conduite - derrière quoi il eût au besoin pu se retrancher. (V, p. 144)

L'incapacité de Mathias à insérer une règle de conduite dans le désordre anarchique de la situation le laisse sans défense, comme s'il suivait un répertoire de règles fixes qu'il n'aurait pas bien apprises par coeur. A un autre moment également, "pris au dépourvu il ne put se rappeler ce qu'il convenait de dire, dans cette situation particulière." (V, p. 71) Il se décide, avec effort, à intervenir et essaie:

... d'accomplir les gestes et de prononcer les paroles qui l'entraîneraient ensuite automatiquement jusqu'au départ - regarder sa montre, dire: 'il est déjà telle heure', se lever d'un bond tout en s'excusant d'être obligé ... etc.
(V, pp. 145-146)

"Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont visibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique", dit Henri Bergson,¹ constatation tout

¹Le Rire, pp. 22-23.

aussi valable pour l'esprit. Il s'agit encore, effectivement, d'une comédie sociale, de l'emploi d'expressions vidées de sens dont pourtant la forme, impliquant la bonne volonté, parvient à déguiser un désir bien moins affable. Formules si usitées d'ailleurs qu'il ne faut qu'ébaucher les premiers mouvements pour que le mécanisme se déclenche sans plus d'effort. Le soldat du Labyrinthe ne fait pas mieux que Mathias. En compagnie de la jeune femme qui l'interroge à propos de la caserne, "le soldat pense qu'il devrait s'intéresser à ces choses: elles leur fourniraient un sujet de conversation normal et anodin." (L, p. 76) Voulant partir sans trop de brusquerie, il réfléchit: "Il faudrait imaginer une façon de partir pleine d'aisance." (L, p. 77) Ni Mathias ni le soldat pourtant ne réussissent à prononcer les phrases réglementaires, l'hôte du premier faisant mine de recommencer à manger, le dernier se perdant dans une réflexion à propos de la caserne qu'il n'a pas vue. Arrivée à une impasse, dans les deux cas, "l'histoire [est] libérée de sa fatalité par l'intervention de l'imagination créatrice."¹ Et voilà que l'écriture doit effectuer la sortie problématique: pour le soldat, par l'association de la caserne avec la rue qu'elle côtoie, dans laquelle il se retrouvera peu après; pour Mathias, par le don subit d'une volubilité excessive. Il se met à raconter en discours indirect les

¹Jean Alter, La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, p. 45.

événements de sa journée, la "voix" du récit se transformant en celle du narrateur qui poursuit. Mais nous touchons là prématurément au sujet du quatrième chapitre.

Bien moins "débrouillard" que Wallas, Mathias se montre le pantin sans défense des règles qu'il s'impose. La mécanisation bergsonienne de la vie retrouve son plein épanouissement dans ce jeu de simulacre que maintient Mathias tant bien que mal.

La corruption, c'est-à-dire la contamination de la réalité, dans le jeu de simulacre même, selon Roger Caillois,¹ à l'aliénation et au dédoublement de la personnalité. Ceci va progressivement réduire le comique vers la fin du roman. Ce n'est en effet, qu'après le crime, fait qui efface l'incertitude et le mystère de l'obsession de Mathias d'auparavant, que la schizophrénie du héros se manifeste pleinement. L'affirmation mensongère d'aimer les crochards illustre déjà ce phénomène. Le comique réside dans le décalage entre les deux "personnes" qui existent en lui: le vendeur aux beaux projets privé de toute profondeur humaine par sa soumission à des règles précises, et l'obsédé craintif qui trouve dans chaque regard une accusation. Ce dernier est mis en alerte, dans le café, à entendre prononcer le nom de Maria Leduc, soeur de la victime Jacqueline; lorsqu'il apprend pourtant que celle-là s'intéressait seulement à sa marchandise c'est aussitôt le vendeur-automate qui

¹Les Jeux et les hommes, p. 92

saisit cette heureuse occasion:

"... Vous allez constater vous-même que ça vaut en effet la peine de faire quelques kilomètres ... Si vous avez jamais admiré de belles montres, Messieurs-Dames, apprêtez-vous ... "

Tout en poursuivant son discours, sur un ton frisant la parodie, il prit sa mallette ...

Décllic de la serrure en faux cuivre, couvercle, agenda noir, tout se déroulait normalement, sans déviations et sans fissures. Les paroles, comme toujours, fonctionnaient un peu moins bien que les gestes, mais sans rien de trop choquant dans l'ensemble. (V, p. 124)

Le marchand en Mathias occupé à sa tâche, son alter ego semble prendre ses distances et observer le progrès du premier, cette fois - par rapport aux tentatives précédentes imaginées ou réelles - le jugeant assez favorablement. Le déroulement à peu près harmonieux aboutit d'ailleurs à une vente.

Ni obsédé sexuel convaincu, ni commis-voyageur réussi, le personnage double qui en résulte vend quelques montres. Juste avant de gagner son bateau, il redouble ses efforts:

Un peu au hasard dès qu'une maison bordant la route lui paraissait plus cossue, ou moins exiguë, ou plus récente, il sautait à terre et se précipitait, valise en main ... Partout il économisait gestes et paroles - à l'excès même Il allait trop vite: on le prit pour un fou. (V, p. 158)

Ses dernières tentatives désespérées, où le jeu du métier se mêle à sa hâte non-déguisée, achèvent l'image ridicule de Mathias, commis-voyageur. Ironiquement, les seules paroles

spontanées et "sincères" de Mathias, deux syllabes de détresse destinées au matelot du bateau qui s'éloigne lentement du quai, sont mal interprétées:

Le matelot leva les yeux et aperçut Mathias, qui agita le bras dans sa direction en renouvelant son appel: "Eh ho!"
 "Ohé!" répondit le marin, qui agita le bras en signe d'adieu. (V, p. 162)

La répétition, mais à l'inverse de l'appel de Mathias, et le renversement du sens couronne de moquerie tous ses vains efforts dans cette fin de la deuxième partie du Voyeur.

Obligé de prolonger son séjour sur l'île, après l'échec de son emploi du temps initial, Mathias n'est plus pressé et ne se soucie presque plus de vendre ses montres. Plus de déguisement de vendeur confiant, il ne reste, dans la troisième partie du roman, que le criminel à l'affût; plus de jeu de simulacre, Mathias doit cacher une identité véritable, une culpabilité réelle; et le comique se dissipe dans l'inquiétude.

Les tentatives d'amabilité artificielle par des moyens trop usités et évidents, communes à Wallas et à Mathias, ne font pas défaut chez le protagoniste de La Jalousie, dans le but de dissimuler ce qui les préoccupe le plus. Or, inévitablement, le mari jaloux n'y réussit pas mieux que les deux autres.

L'interaction des personnages de La Jalousie se limite pourtant le plus souvent aux conversations de A... avec Franck;

le narrateur muet observe et écoute. Peut-être est-ce la difficulté de contenir sa jalousie en prenant la parole qui fait que le narrateur n'avance en de rares occasions, que des remarques superficielles. La conversation s'étant dirigée vers la question de la santé d'un personnage du roman africain, le narrateur s'impose en cette occasion opportune une courte intervention de civilité à propos de la femme de Franck, souvent souffrante:

Le moment est venu de s'intéresser à la santé de Christiane. Franck répond par un geste de la main ... A... ... a dû poser une question identique, un peu plus tôt. ... Il reste une ressource: prendre des nouvelles de l'enfant. (J, pp. 32-33)

Cette question ne réussit pas mieux que la première et le narrateur reprend sa contemplation, tournant sa tête "en sens inverse", de l'indigène qui repasse par la fenêtre.

Le narrateur-mari semble sentir le besoin de montrer son antipathie pour Franck, et celle-ci se manifeste en effet dans une discussion au sujet de l'achat d'un camion neuf, où le narrateur prend systématiquement le contrepied des vues de Franck:

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 ...

Fort de ses trois ans d'expérience, Franck pense qu'il existe des conducteurs sérieux, même parmi les noirs. A... est aussi de cet avis, bien entendu.

... la question des chauffeurs motive de sa part une intervention assez longue, et catégorique.

Il se peut d'ailleurs qu'elle ait raison.

Dans ce cas, Franck devrait avoir raison aussi.

(J, pp. 18-19)

Par son exagération, l'argument du narrateur devient invraisemblable, et l'on sent que c'est uniquement sa jalousie qui l'empêche de donner raison à Franck. A..., en accord avec Franck, "bien-entendu", parvient à convaincre le narrateur; mais ce n'est que par ce détour que celui-ci se voit obligé, à regret dirait-on, de reconnaître qu'en s'accordant avec elle, il accepte également l'avis de son rival. Tel un enfant régi par l'instinct ou, en termes freudiens, par son "moi", le narrateur est réduit à cette même simplicité d'esprit, sa jalousie dictant au "moi" de combattre l'ennemi, à tort ou à raison. Seul le raisonnement intermédiaire de A..., la femme qu'il aime, ranime le "surmoi" de l'intelligence. C'est encore le décalage, cette fois entre ce que le mari jaloux aurait souhaité, c'est-à-dire, s'opposer à Franck, et ce que la raison lui dicte de faire: admettre le meilleur argument, qui, en faveur de ce dernier résultat, rend ce passage humoristique. S'y ajoute la tournure du dernier paragraphe d'une logique infaillible, voire naïve.

Il s'agit de nouveau d'humour ici, non pas de comique comme dans Le Voyeur, puisque le lecteur s'identifie avec

le narrateur-mari, mais observe et juge Mathias à distance.

Il semblerait que la tendance progressive des Gommes jusque Dans le labyrinthe, d'interaction du protagoniste avec d'autres personnages diminue constamment. Dans ce dernier roman, la communication, ou vide, ou contradictoire, dans une atmosphère de somnambule, laisse peu de place à l'humour. Nous pouvons reconnaître néanmoins la même crainte du soupçon que chez les personnages précédents, le même souci de paraître "normal". Ce mobile déclenche quelques incidents où le côté très humain du soldat se révèle. Une vague tentative pour converser avec la femme de l'appartement mène à quelques questions incertaines que juge le soldat en se disant: "Ces questions sont évidemment celles-là mêmes que poserait un espion maladroit; et la méfiance est naturelle en pareilles circonstances ... Bien qu'il soit un peu tard, à présent, pour dissimuler à l'ennemi l'emplacement des objectifs militaires." (L, p. 77) Il reconnaît donc lui-même l'inutilité de sa crainte.

A un autre moment, dans la rue, le soldat se croit observé, alors, "pour donner le change, il s'est mis à inspecter les alentours, à scruter l'horizon, d'un côté, puis de l'autre." (L, p. 133) Assuré, d'"un coup d'oeil furtif", d'être l'objet des regards, il s'inquiète:

"Ils me prennent pour un espion," a pensé le soldat. Préférant ne pas avoir à plaider contre cette accusation, qui menaçait d'être formulée de façon plus pressante, il a feint de consulter à son poignet une montre absente et il s'est éloigné ... (L, p. 134)

La gêne subite de ce personnage le plus souvent dépourvu de sentiments est comique d'abord par l'incertitude de son fondement, ensuite par les jeux auxquels il se livre dans l'espoir de faire dissiper la méfiance éventuelle chez ses observateurs.

Lui-même n'est pas pour autant moins méfiant. Un incident de comique pur en fait preuve. Puisqu'il ne va nullepart sans son paquet sous le bras, le soldat, arrivé aux lavabos de la caserne où il va passer la nuit,

veut rajuster sous son bras le paquet enveloppé de papier brun, mais il se rappelle subitement l'avoir laissé derrière le traversin, sans surveillance. Il referme aussitôt la porte et revient à pas rapides vers son lit. Du premier coup d'oeil, il voit que le traversin est maintenant poussé à fond ... ; il s'approche, et vérifie que la boîte n'est plus là; il retourne le traversin, ... , à deux reprises; enfin il se redresse, ne sachant plus que faire. Mais il n'y a plus de couvertures, non plus, sur le matelas. Et le soldat reconnaît trois lits plus loin, des couvertures rejetées en boules sur une paillasse vide. Il s'est seulement trompé de lit. (L, pp. 130-131)

Vouloir emporter le paquet même à la salle de toilette semble déjà exagéré; être habitué à tel point de le porter pour vouloir le rajuster même s'il n'est pas là témoigne de combien le soldat se rapproche de la mécanisation d'un robot! Le comique par excellence réside toutefois dans son appréhension réalisée, dans sa panique soudaine et sa recherche agitée,

dans l'erreur qui révèle sans ambiguïté sa méfiance à ses convives, "tous les yeux grands ouverts [qui] le regardent passer dans un silence total." (L, p. 130)

Le comique du Labyrinthe, au niveau du soldat-protagoniste, ne présente donc rien de nouveau. Il ne faut pas cependant perdre de vue le fait que le récit du soldat est secondaire, et que c'est le développement du texte qui constitue l'histoire du véritable protagoniste, le narrateur. Le comique du récit, peu répandu, ne peut pas alors jouer un rôle fonctionnel important; il apporte néanmoins des moments rafraîchissants dans l'atmosphère un peu morne de de l'histoire. Si Dans le labyrinthe nous fait douter du caractère humain du soldat, personnage fictif du narrateur-protagoniste, les moments comiques rétablissent le rapport lecteur-personnage. L'expérience humoristique véritable réside ailleurs pourtant, c'est-à-dire: elle se manifeste dans la voix narratrice, donc dans l'écriture qui sera étudiée dans un autre chapitre.

Ce précédent établi par Dans le labyrinthe est développé davantage dans La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York vers une fusion complète du récit fictif en constante complicité avec le mouvement de l'écriture. Il existe dans Maison encore du comique dans, par exemple, la méprise d'une vieille dame qui prend Johnson, le "personnage" principal, pour un médecin, celui-ci obligé

alors de faire mine de diagnostiquer le mal de son mari. Ou encore, dans l'entretien entre Johnson, qui veut de l'argent, et Edouard Manneret qui le méprend pour son fils. Mais ce sont de rares instants où le personnage est raconté par un narrateur anonyme ou par l'écriture au lieu de se raconter lui-même, où ce personnage est plutôt inconscient de ses actes. Ce personnage comique (Johnson dans ces exemples) est pris entre la pression de l'arrière-pensée qui lui absorbe l'esprit et le besoin de manifester une apparence toute autre. Tiré des deux côtés, il lutte pour contrôler le déséquilibre précaire de sa situation; il n'est guère capable ainsi de prendre, en plus, conscience de son propre comportement. Cette incapacité de distanciation de soi nécessaire à l'auto-évaluation, à la libération des circonstances produit le comique qu'apprécie le lecteur-spectateur. Gare à celui toutefois tenté d'y chercher une leçon morale devant le déblayage des conventions traditionnelles qu'effectue l'humour de l'écriture qui caractérise bien davantage Robbe-Grillet.

Maison et Projet s'éloignent irrémédiablement du comique. Le personnage dans ces romans, et surtout dans le dernier, figure en narrateur autant qu'acteur. Juge et partie, sa part dans l'invention du roman lui donne la liberté de créer à sa guise, donc plus de dissimulation. Le personnage, conscient, endosse simultanément la responsabilité de son invention; et il ne peut plus être personnage comique.

Rappelons qu'il ne s'agit pas d'un seul personnage dans ces romans (dans ce cas ils ressembleraient à tous les romans au narrateur "je"), mais le nombre de personnages en constitue autant de narrateurs et par conséquence, tout autant de points de vue qui s'entremêlent en un réseau compliqué dont émane un humour nouveau.

II C. Le point de vue

La longue tradition de littérature vraisemblable a fait s'ancrer dans l'esprit du lecteur l'habitude de se fier au narrateur de la fiction, celui-ci s'étant révélé objectif, omniscient et infaillible à moins que le texte n'en précise autrement. Toujours est-il que la constance du point de vue comme critère de la qualité de l'oeuvre a maintenu le lecteur dans l'habitude d'au moins ce point de repère certain, immuable.

Un déplacement subit de celui-ci produit inévitablement chez le lecteur l'effet d'une statue qui prend vie: ou la méfiance et la crainte qu'inspire l'insécurité, ou le rire de la surprise même. L'objectif de cette étude nous fait pencher vers cette dernière réaction de la part de la volonté, indispensable dit Freud à l'expérience du plaisir, favorisant ce côté de la balance.

La flexibilité du point de vue de la narration, caractéristique d'ailleurs du Nouveau Roman en général, se manifeste dès Les Gommes par de courtes déviations de l'oeil objectif du narrateur qui se permet des commentaires personnels et passe parfois la parole narratrice à un personnage. Ces glissements discrets deviennent dans les romans suivants plus évidents et plus nombreux et y jouent un rôle fonctionnel. Non seulement le point de vue modifie l'atmosphère et la crédibilité du roman mais jusqu'à sa structure même. L'épanouissement complet se réalise dans un

véritable jeu de passe-passe du point de vue qui constitue la construction du dernier roman: Projet pour une révolution à New York, ce jeu de relais ne cessant pas de surprendre le lecteur, pris constamment à l'improviste. Ceci d'autant plus que le narrateur fait semblant de maintenir une distance objective par rapport à son récit.

Cette objectivité trompeuse ponctuée d'interventions tout à fait subjectives fera surgir un humour particulier à chaque roman. C'est dans cette veine que la description de la ville des Gommes est assaisonnée de la moquerie du narrateur: "les cafés ferment tôt, les fenêtres sont étroites, les gens sont sérieux." (G, p. 29) L'activité commerciale est décrite d'un ton nettement satirique:

Façades sévères, assemblages 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 en Bois," ... des milliers d'hectares de forêts de sapin entassés brique à brique, pour mettre à l'abri les gros livres de comptes.
(G, p. 45)

Non content de laisser au lecteur tout le plaisir de l'appréciation tel le narrateur traditionnel, celui des Gommes s'amuse lui-même des entreprises commerciales qu'il invente; au lieu de joindre une objectivité qui rende fidèlement la "réalité" fictive, le narrateur effectue la distanciation humoristique vis-à-vis de sa propre création. Au plaisir de la satire s'ajoute donc pour le lecteur la surprise agréable de distinguer une qualité très humaine chez le

narrateur, ordinairement jamais perçue comme tel: la capacité de s'amuser. Voilà, simultanément, une première mise en doute de l'infailibilité du point de repère que représente d'habitude le narrateur romanesque.

D'une naïveté charmante, le narrateur (ou est-ce Wallas?), est surpris par la construction identique des maisons de cette ville, et se demande:

Les employés mal réveillés ... auront, malgré l'habitude, beaucoup de peine à reconnaître leur porte; ou bien entrерont-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 à petits sous ... (G, pp. 45-46)

Le narrateur s'amuse à énumérer la variété du menu d'un café: "toutes sortes d'anchois marinés, sprats fumés, harengs roulés et déroulés, salés, assaisonnés, crus ou cuits, sauris, frits, confits, découpés et hachés."

(G, p. 48) Un passant tombe sous la description sommaire: "âge mûr, situation aisée, digestions souvent difficiles".

(G, p. 48) La simplicité avec laquelle il catégorise cet univers mécanise celui-ci pour produire un double effet de comique puisque c'est le narrateur même qui crée cet effet expressément. Et par le fait que c'est dans cet univers que se meut avec tant de sérieux son héros Wallas, celui-ci est indirectement, mais sans aucun doute, visé lui aussi par cette moquerie.

La description de l'effet du froid, ambiguë quant à son origine , atteint une exagération qui touche à la bizarrerie du surréalisme:

Wallas sent le froid sur son visage; ce n'est pas encore l'époque de la glace coupante qui paralyse la face en un masque douloureux mais on perçoit déjà comme un rétrécissement qui commence dans les tissus: le front se resserre, la naissance des cheveux se rapproche des sourcils, les tempes essayent de se rejoindre, le cerveau tend à se réduire à un petit amas bénin à fleur de peau, entre les deux yeux, un peu au-dessus du nez. (G, pp. 52-53)

Le point de vue semble très objectif dans ce passage par la précision scientifique du style. Le lecteur est donc amené à croire à ce phénomène qui lui semble pourtant douteux. La crédibilité du récit entier est ainsi mise en doute; seulement la retenue chez le narrateur, marquée par les verbes "essayent" et "tend à", donne une nuance de véracité métaphorique à ces réactions physiologiques dont on croirait Wallas la victime.

A la base donc du plaisir du lecteur provenant de la subjectivité narratrice, telle que perçue dans Les Gommes jusqu'ici, est la chute de la parole objective d'une omniscience infailible vers la voix amusée d'un narrateur qui s'exprime tantôt en affirmations tantôt en hypothèses: au gré du lecteur de les prendre, ou non, au sérieux.

Le narrateur du Voyeur n'épargne pas davantage au héros sa moquerie: la précision excessive qu'il accorde à la description des calculs enfantins de Mathias témoigne de son attitude narquoise envers ce personnage. Le narrateur

se manifeste peu pourtant dans Le Voyeur, sauf dans le langage (qui sera étudié ailleurs). Il s'efface, au contraire, au profit de l'aventure mentale et "concrète" de Mathias. Bruce Morrisette dit à ce propos: "As the novel progresses, the point of view of Mathias (or his mental content) occupies more and more the volume of the text, so that the latter sections function in an almost pure single viewpoint mode."¹ N'empêche qu'à l'intérieur de ce point de vue unique de Mathias, l'écriture oscille entre l'objectivité qui perçoit le monde concret qui l'entoure et la subjectivité, c'est-à-dire les errements de l'esprit. L'humour qui en résulte tient de la définition même qui comprend le comique, l'ironie et l'humour, définition exprimée par Henri Bénac comme "une transposition entre le réel et l'idéal".² Peut-être serait-il propice donc, bien qu'il ne s'agisse pas du narrateur, mais toujours du mouvement entre l'objectif et le subjectif chez un seul personnage, d'en considérer les conséquences dans le texte du Voyeur.

La description d'un café dans lequel se trouve Mathias mène à celle de la serveuse:

¹"The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet," in Novel, Volume 1, Number 1, Fall 1967, p. 28.

²Guide littéraire, p. 178.

La fille qui servait, derrière le bar, avait un visage peureux et des manières mal assurées de chien mal assurées de chien mal assurées de fille qui servait derrière le ... Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, ... , versait à boire ... (V, p. 106)

Le manque de tout avertissement du narrateur, tel que "Mathias imagine que ... ". ne dispose pas le lecteur à s'attendre à autre chose que la continuation de la description du décor. Ce n'est que la contradiction, qui indique un changement de point de vue, qui révèle la méprise: Mathias "voit" d'abord et comme automatiquement une fille qui flatte son obsession sadique, mais il peut difficilement maintenir cette illusion; sa pensée trébuche, et il est obligé, de reconnaître la réalité si contraire à son goût. Cette correction de son esprit à la dérive met en question, annule même, l'évocation de la fille peureuse. Or, le glissement de point de vue du réel (objectivité) vers l'imaginé (subjectivité) qui mène à cette première évocation de la fille n'est nullement trahi, n'a d'autre existence qu'en rétrospective. La crédibilité ébranlée par ce jeu des points de vue, le lecteur doute bientôt de la validité de toutes les affirmations liées aux deux préoccupations de Mathias.

Dans un autre passage tiré du Voyeur les déplacements du point de vue exemplifient l'humour de ce roman. Peu après le crime, Mathias se trouve à pied, poussant la bicyclette, sur un chemin de campagne;

En face de lui la paysanne n'était plus maintenant qu'à une cinquantaine de mètres. Elle ne le regardait pas mais avait sûrement déjà enregistré sa présence et son comportement insolite. Il était trop tard pour sauter en selle et faire semblant de rouler placidement depuis le bourg ... sa halte ne se justifierait que par un incident - sans gravité - survenu en un point délicat de la mécanique - le changement de vitesse, par exemple.

Il considéra la bicyclette louée ... A deux pas de lui, il reconnut la figure jaune et ridée de la vieille Mme Marek.

Mathias était arrivé le matin même par le vapeur, avec l'intention de passer la journée dans l'île; il avait aussitôt cherché à se procurer une bicyclette, ... il s'était ensuite acharné dans toutes (dans presque toutes) les maisons du bord de la route, où les chances lui paraissaient plus fortes. C'est en vain qu'il y avait encore perdu beaucoup de temps ... Pour comble de malchance, le dérailleur de la bicyclette louée au café - tabac fonctionnait mal et ...

La vieille femme allait le dépasser sans lui adresser la parole ... A tout hasard il décida d'intervenir, de parler le premier ... Il accentua la grimace amorcée qu'il s'imaginait ressembler à un sourire.

... Il fallait une voix humaine pour l'empêcher (Mme Marek) de poursuivre sa marche ...

Une phrase cahotique sortit de sa bouche ...
(V, p. 94)

Se croyant observé, Mathias, mal à l'aise, prévoit le point de vue de l'autre personne jugeant "insolite" sa conduite. Le fait de reconnaître cette personne tout d'un coup entraîne le besoin de lui adresser la parole. Aussitôt il y a une rupture dans la suite du texte, et l'écriture se met à relater depuis le début la journée de Mathias en forme de résumé. La confusion du lecteur est dissipée pourtant avec l'interruption du passage où un deuxième (à ce point on comprend que c'est un changement de point de vue qui a eu lieu à la première rupture) où un deuxième saut du point de

vue reprend la "réalité" fictive. Il est donc clair que ce résumé, déclenché par le besoin de parler, est effectué d'un point de vue intérieur, subjectif, et qu'il représente une formulation préalable de ce que Mathias veut dire à Mme Marek. A part le décalage comique entre ses discours aisés mais imaginés et la performance maladroite de Mathias, il y a l'humour plus subtil des changements inopinés de point de vue qui représentent au premier abord un épisode imaginé comme "réel" à l'intérieur de la fiction, qui fait expérimenter au lecteur le même brouillement d'esprit qui fait de Mathias un personnage comique. Il s'agit d'un humour mystifiant et démystifiant de l'"histoire d'anticipation" (V, p. 167) qu'est Le Voyeur.

Le mélange des points de vue objectifs et subjectifs à la base de l'humour de ce deuxième roman de Robbe-Grillet est raffiné et subtilisé davantage dans La Jalousie. Déjà, dans Le Voyeur, le point de vue objectif bien que venant de Mathias, semble raconter de plus en plus, au fur et à mesure que le roman progresse, à la place du narrateur, comme le constate Bruce Morrissette. Ainsi, l'optique narratrice du Voyeur se rapproche de celle de La Jalousie. La présence d'un narrateur non-impliqué dans son récit dans Le Voyeur empêche de faire la distinction nette qui avec La Jalousie est désormais possible: grâce à la fusion complète du narrateur et du personnage, l'on peut dire que ce premier constitue l'objectivité de l'écriture, tandis que le deuxième se

manifeste dans la subjectivité. Autrement dit l'objectivité narratrice représente le point de vue extérieur, spectateur; et la subjectivité témoigne des mouvements d'âme du mari jaloux, donc exprimée d'un point de vue intérieur.

L'humour, aussi subtil qu'il soit dans le passage cité plus bas, provient nettement d'un transfert du point de vue extérieur, par rapport à la scène décrite, vers l'intérieur, le narrateur-mari étant lui-même "entré en scène".[□] Ce passage se laisse difficilement couper:

C'est elle-même [A...] qui a disposé les fauteuils, ce soir ... celui qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte, contre le mur de la maison ... Les deux autres sont placés de l'autre côté de [la petite 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 à 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 elle veulent apercevoir A... - surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, ... moins confortable, ... est demeuré vide.

La voix de Franck continue de raconter ... Dans un silence se fait entendre le bruit d'un verre que l'on repose sur la petite table.

De l'autre côté de la balustrade, vers l'amont de la vallée, il y a seulement le bruit des criquets et le noir sans étoiles de la nuit. (J, pp. 15-16)

A travers le langage d'une précision scientifique pénètre une lueur de rancune de la part du narrateur qui devine les arrière-pensées de A... en disposant les chaises de cette façon. Les guillemets qui isolent le mot "vue" dans le texte,

rendent douteuse l'authenticité de la raison; le verbe "oblige" plus loin, exprime la contrainte à laquelle les troisième et quatrième personnes seraient soumises, nettement contre leur volonté éventuelle, de voir A.... Et de surcroît, le plus proche de ces deux derniers fauteuils est caractérisé par son peu de confort, il ne serait que naturel donc que le narrateur s'assoie dans le plus éloigné. Le caractère hypothétique de la description change avec le temps du verbe soudain au passé composé: "Le troisième, ... moins confortable, ... est demeuré vide". En même temps la transition s'effectue du point de vue extérieur, descriptif, vers le point de vue intérieur: le narrateur est assis effectivement dans ce quatrième fauteuil isolé, il ne peut qu'entendre les sons, auxquels il semble prêter une attention soigneuse, contraint en effet à regarder droit devant soi dans "le noir". Victime de la ruse qu'il vient d'explicitier en détail, le narrateur ressemble, peut-être même plus que les autres personnages puisqu'il en est conscient, à une marionnette dont A... tiendrait les ficelles. N'empêche que, malgré sa passivité apparente, le narrateur est contrarié, et ne contient pas ses sentiments lorsque, une autre fois, la faible "raison de 'vue'" ne s'applique point puisque c'est la nuit:

Franck et A... se sont assis dans leurs deux mêmes fauteuils, adossés au mur de bois de la maison. C'est encore le siège à ossature métallique qui est resté inoccupé. La position du quatrième est encore moins justifié à

présent, la vue sur la vallée n'existant plus. ...
 Le bois de la balustrade ... (J, p. 20)

Malgré son mécontentement, le voilà de nouveau commodément placé à part, en train de regarder sagement devant lui; c'est dans la réalisation automatique de la situation prévue par le narrateur que l'humour tire son origine. fait que le narrateur est lui-même réduit en victime de cette situation rappelle de nouveau la mécanisation bergsonienne.

Bienque la séparation entre le point de vue subjectif et objectif ou intérieur et extérieur soit possible, elle est la plupart du temps artificielle. Il serait plus juste de dire que le texte entier est produit par la voix subjective; les descriptions témoignent néanmoins d'un grand souci d'objectivité que le narrateur-protagoniste s'efforce sans doute à maintenir pour équilibrer son penchant excessivement subjectif, obsédé de jalousie. Par conséquent, toute subjectivité perçue par le lecteur représente le dévoilement de l'artifice, la révélation du déguisement de la passion d'un narrateur en apparence de parole sèche et précise. Les deux points de vue sont donc étroitement entremêlés; l'humour que nous pouvons y apprécier s'étend ainsi sur toute l'oeuvre, humour dont la subtilité dépend du caractère plus ou moins énigmatique du texte.

L'accumulation des nombreuses justifications marque l'intention ironique derrière ces paroles au sujet de Franck qui laisse sa femme, Christiane, à la maison:

Il n'est pas rare, à présent, que son mari vienne sans elle: à cause de l'enfant, à cause aussi des propres troubles de Christiane, dont la santé s'accommode mal de ce climat humide et chaud, à cause enfin des ennuis domestiques qu'elle doit à ses serviteurs trop nombreux et mal dirigés.
(J, p. 15)

Ce même procédé, par lequel le narrateur essaie de trouver quelque raison de se rassurer trahit inévitablement la crainte que sa jalousie ne soit enfin fondée par le délai du retour de A.... et Franck.

Néanmoins les causes de retard ne manquent pas. Mis à part l'accident - jamais exclu - il y a les deux crevaisons successives ...; il y a la rupture de quelque connexion électrique ... Il y a aussi l'assistance qui ne se refuse pas à un autre chauffeur en difficulté. Il y a les divers aléas retardant le départ lui-même ... Il y a enfin la fatigue du chauffeur ... (J, pp. 70-80)

Loin d'en espérer un apaisement pourtant, le narrateur semble faire cette longue énumération de possibilités, résigné d'avance à l'inutilité de ses efforts. De même, dans le passage suivant, il essaie de deviner ce que A... est en train de faire, mais on sent qu'il ne le fait que pour se distraire, par la destruction systématique de chacune de ses hypothèses:

A.... est assise à la table ... 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 une 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, p. 27)

Le style simple, dépourvu de portée affective ne parvient pas à dissimuler toutefois, par l'inutilité même de cette délibération, la jalousie qui en est la force matrice. La pénétration par ce sentiment trop humain du voile objectif du style révèle l'artifice que le narrateur-mari tente de maintenir.

A plusieurs reprises, une affirmation tout à fait logique est mise en doute par l'insertion d'un "dit-elle" qui révèle que le narrateur soupçonne non pas la vérité du contenu mais l'authenticité de la phrase prononcée par A... Par exemple: "elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui - dit-elle - attirent les moustiques," (J, p. 15) ou bien: "A... lui demande (au boy) de déplacer la lampe qui est sur la table, dont la lumière trop crue - dit-elle - fait mal aux yeux." (J, p. 17) De nouveau, l'humour réside dans la lueur de subjectivité inattendue à l'intérieur de la neutralité descriptive.

Sans aucune référence explicite, il est évident néanmoins, d'après le texte, que le narrateur n'aime pas Franck. Rien de plus amusant que sa façon sans scrupule de constater l'absence de son ennemi à table, un soir:

La chaise est ... mise au bon endroit, l'assiette et les couverts sont à leur place aussi; mais il n'y a rien entre le bord de la table et le dossier de la chaise; qui garde à découvert ses garnitures de pailles épaisses ordonnées en croix ... (J, p. 40)

Ainsi le narrateur-protagoniste n'attribue ni corps ni esprit à son rival, réduit à "rien." L'idée d'une absence est vite annulée elle-même par la présence du dessin de

pailles de la chaise. C'est sa façon, un peu enfantine, de triompher de son ennemi.

En revanche, la présence de Franck au repas suscite chez le narrateur une observation violant toutes les lois de la discrétion:

Il Franck 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 oeuvre, 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.

Nous pouvons deviner que c'est sa seule présence qui représente l'indiscrétion que le narrateur n'arrive pas à préciser. Une image transformée, exagérée, mécanisée de Franck en train de manger en face de lui, naît d'une gorgée de sa boisson que Franck prend sur la terrasse:

Il saisit son verre, sur la table à côté de lui, et le vide d'un trait, comme s'il n'avait pas besoin de déglutir pour avaler le liquide: tout a coulé d'un seul coup dans sa gorge. Il repose le verre sur la table, entre son assiette et le dessous-de-plat. Il se remet immédiatement à manger. Son appétit considérable est rendu plus spectaculaire encore par les mouvements nombreux et très accusés qu'il met en jeu: la main droite qui saisit à tour de rôle le couteau, la fourchette et le pain, la fourchette qui passe alternativement de la main droite à la main gauche, le couteau qui découpe ... les allées et venues de la fourchette entre l'assiette et la bouche, les déformations rythmées de tous les muscles du visage pendant une mastication consciencieuse, qui, avant même d'être terminée, s'accompagne déjà d'une reprise accélérée de l'ensemble.

La main droite saisit le pain et le porte
à la bouche ... (J, p. 59)

Comme dans une chanson folklorique où les rondeaux se poursuivent de plus en plus vite, nous recommençons. L'appétit surhumain de Franck au début du passage se transforme en la voracité d'un monstre mécanique, dont les gestes s'accélérent progressivement jusqu'à une rapidité vertigineuse, dans l'écriture autant que dans les mouvements décrits:

...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, pp. 59-60)

L'isolement des gestes du corps qui les anime, c'est la mécanisation à la base de toute la théorie du comique d'Henri Bergson. Le style saccadé, scientifique, prête un contrepoids objectif à cette vision stroboscopique, une des manifestations les plus intenses de la - subjectivité n'est pas assez dire - de la passion qui atteint ici à une véritable crise d'hallucination. Mais en même temps, et peut-être est-ce un des paradoxes de l'humour, ce passage est probablement celui de La Jalousie qui nous incite le plus au sourire.

En dernier lieu considérons une comparaison entre le mille-pattes et les moulins de Don Quichotte. Vers le début du roman, le narrateur décrit la scène du mille-pattes, et de celui-ci en particulier:

Il n'est pas rare de rencontrer ainsi différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée ... Et cette espèce-ci n'est pas une des plus grosses, elle est loin d'être la plus venimeuse. (J, p. 36)

La transformation que subit cette bête n'est pas moins spectaculaire que les moulins devenus géants féroces:

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. (J, p. 84)

Aussi souvent que l'on cite ces deux passages en rapport avec la jalousie croissante du narrateur, n'empêche que la contradiction flagrante crée un effet comique. Dans le texte, le mille-pattes se transforme "réellement"; c'est "la réalité [qui] fléchit devant l'imagination et sert à lui donner corps," selon Henri Bergson,¹ auquel j'ai emprunté l'exemple du héros espagnol.

Comme cet exemple de La Jalousie l'illustre, les phénomènes dont la subjectivité d'un personnage (narrateur

¹Le Rire, pp. 140-141.

ou protagoniste) est la cause sont "réalisés" par l'écriture qui leur donne la même valeur qu'aux événements "réels" du roman. Et l'incohérence apparente qui trouve son origine dans l'animation du point de vue y contient également l'indice pour la déchiffrer. Le lecteur, tour à tour trompé et détrompé, expérimente le plaisir de ce jeu de déchiffrement que lui présente le texte énigmatique de ce troisième roman par le seul refus de dire "je"?

Guère limité toutefois aux variations chez un unique personnage, le point de vue sous la plume de Robbe-Grillet mène le lecteur en un voyage fantastique, par ses errements, de la vision du narrateur à celle d'un personnage, à celle d'autres personnages pour entremêler toujours davantage l'objectif et le subjectif, le réel fictif et l'imaginé.

Les Gommès nous en offre déjà de nombreux exemples.

Wallas réussit, avec difficulté, à convaincre la sourde Anna Smite de le laisser entrer: "Cependant la vieille Anna se hâte à petits pas vers la cuisine. Ce monsieur a l'air mieux élevé que les deux qui sont venus hier soir ... "

(G, p. 77) Et plus loin: "Wallas ... lève les yeux vers ... ce même rideau brodé qu'il a remarqué plusieurs fois ...

Ça ne doit pas être très sain de faire ainsi boire un bébé à la mamelle des brebis: anti-hygiénique au possible."

(G, p. 91) Le manque de guillemets, indicateurs traditionnels d'un changement de point de vue, effectue une superposition de visions distinctes.

Dans le passage suivant, le point de vue fait un parcours plus complexe:

Elle a continué, en payant sa communication, à discourir avec précipitation. ... En sortant de table M. Dupont avait trouvé un bandit dans son bureau - il y a des gens qui ont de l'audace - ... où la lumière était même restée allumée! Qu'est-ce qu'il voulait, hein? Voler des livres? ... Et elle, n'avait rien vu ni rien entendu, c'était le plus fort! Par où était-il passé? Il y a des gens qui ont de l'audace. "Un cambrioleur audacieux s'est introduit ... " Depuis samedi que le téléphone ne marchait pas. ...

Projet de réforme générale de l'organisation des postes, télégraphes et téléphones. Article premier: Une permanence sera assurée pour les cas d'urgence. Non. Article unique: L'appareil téléphonique de M. Dupont restera perpétuellement en parfait état de marche. Ou plus simplement: Tout fonctionnera toujours normalement. (G, pp. 31-32)

Au moins sept virements du point de vue mènent l'écriture à partir de la narration objective à la troisième personne, vers le discours indirect où le narrateur semble se mettre dans la peau d'Anna Smite et se moquer de ses propos tout en les relatant. Momentanément, c'est Anna Smite même qui parle: "il y a des gens qui ont de l'audace", "Qu'est-ce qu'il voulait, hein? Voler des livres?" ce qui est d'autant plus comique pour le lecteur qui se rappelle la méfiance et l'incertitude de Garinati, obéissant comme il peut aux ordres de son patron. La manchette de journal est insérée fort probablement par le narrateur, et la reprise du mot "audace" devient à chaque fois plus comique. La conclusion de ce passage est nettement satirique par le ton gravement juridique qu'assume le narrateur qui tout

d'un coup participe à son récit pour parodier cette gouvernante difficile.

Le genre d'humour produit par la divergence de deux interprétations, celles de Mme Smite et du narrateur, d'un même incident, se retrouve de manière plus évidente dans Projet. Le docteur Morgan, étant découvert par l'homme au smoking noir, alors qu'il était en train d'expérimenter sur sa victime, prend soudain la fuite. Cette version du narrateur fait contraste avec celle de Ben Said, en faction de l'autre côté de la rue, qui "note l'heure exacte où il a vu ressortir ... le médecin aux lunettes d'acier qui n'a même pas pris le temps d'ôter sa blouse blanche tant il a semblé pressé de quitter les lieux (appelé sans doute par quelque rendez-vous d'une extrême urgence)..." (P, pp. 193-194)

Si la modification est cette fois gratuite, le plus souvent elle en déclenche de nouvelles pour déterminer la suite même de la fiction. Par exemple, vers le début de Projet, le narrateur "je," sorti dans la rue craint de paraître suspect à deux gendarmes qui s'approchent. Ceux-ci passés, le narrateur regrette aussitôt sa conduite:

... D'ailleurs, toute ma conduite depuis le début de la scène ne venait-elle pas de me trahir ... il aurait été plus normal de devisager comme par hasard les deux hommes, surtout si c'était pour se retourner ensuite vers eux afin de les observer par derrière. Tout cela, évidemment, justifiait leurs soupçons et leur désir de voir ce que cet individu manigançait dans leur dos. (P, p. 22)

Un lecteur tenté de se fier au narrateur initial perd donc son point de repère, le texte s'en étant détaché. Rapportée par une voix anonyme, la scène est vue des yeux des policiers dont le soupçon ne tarde pas à s'accroître à l'égard de " ce passant ... dont le comportement louche vient une fois encore d'aggraver les charges déjà lourdes qui pèsent sur lui". (P, p. 23) La simplicité de ce transfert de point de vue ne manque pas d'être humoristique par la facilité avec laquelle la voix narratrice s'éloigne du narrateur devenu personnage narré, la distanciation étant un élément inhérent à l'humour.

Un autre exemple se trouve dans l'histoire que raconte Joan Robertson, un des personnages principaux de Projet, souvent surnommée "JR." Le rôle de l'héroïne, Laura, y est totalement renversé par l'insertion du point de vue de Ben Saïd. JR fait le récit des "trois chenapans", dont Laura est le chef, qui terrorisent les voyageurs du métro, cette fois en particulier Ben Saïd. Mais celui-ci aperçoit Laura dans la voiture attenante et "se demande si la frêle adolescente, qui s'apprêtait sans doute à changer de voiture, (est) poursuivie peut-être par un malade sexuel ... " (P, p. 129) Le texte s'empare aussitôt de ce nouveau fil déjà pourvu de précisions dramatiques ainsi que d'un personnage hypothétique, et crée le redoutable "Vampire du Métropolitain."

A vrai dire, Projet pour une révolution à New York représente un jeu perpétuel des points de vue avec la

nonchalance de Laura: " ... le narrateur - disons "je", ce sera plus simple - ", où même les vestiges d'une objectivité d'un narrateur principal ne sont que des tentatives fugitives et trompeuses. Le point de vue trouve son incarnation dans ce roman sous la forme du masque: il suffit de changer de masque pour changer de rôle, et de point de vue. Ainsi l'espère

... ce couple d'Américains moyens venu chez le fabricant de masques sur les conseils du médecin de famille: ils voulaient se faire faire à l'un chacun la tête de l'autre, afin de pouvoir jouer à l'envers le psychodrame de leurs difficultés conjugales. (P, p. 55)

En somme, trois aspects du déplacement du point de vue déterminent sa portée humoristique. D'abord, le mouvement de la subjectivité vers l'objectivité, soit une distanciation, permet à cette vision objective (de la même ou d'une autre personne) de reconnaître la petitesse des choses qui semblaient grandes. Ensuite, le mouvement inverse fait choir justement cette vue d'en haut, la vision objective qui connote l'infailibilité, l'autorité. Celui qui pouvait se moquer de la petitesse des autres se retrouve donc parmi eux, sa vision redevenue aussi restreinte que son état d'esprit. Ce sont deux formes d'humour, définies par Freud, qui ne manquent pas de plaire au lecteur.

Le troisième aspect est l'élément de surprise réservé au lecteur cette fois par l'absence de tout avertissement préalable dans l'écriture. La confusion du lecteur éveillé

se dégage rapidement en faveur de l'appréciation de ce jeu que l'écriture lui tend.

Enfin, s'y ajoute un élément presque de magie qui fait que non seulement il y a renversement de point de vue mais il y a simultanément renversement de rôles des personnages, surtout dans le dernier roman de Robbe-Grillet. L'humour ne dépend donc guère de la source qu'est la mise en doute et l'ambiguïté conséquente d'un point de vue mobile, mais puise dans une source bien plus étendue qu'est la mise en question du personnage même avec toute la fantaisie qu'elle peut comporter. Ceci grâce à la discrétion du narrateur, c'est-à-dire de la voix qui raconte, car le lecteur n'est guère conscient de la manipulation.

Le personnage, notre fidèle représentant romanesque, n'existe plus.

II D. La chute du drame

La mise en question du personnage-portrait du type balzacien ne peut que s'étendre sur ses actes, sur ses joies et ses angoisses, sur sa mort. En conséquence, il ne peut y avoir de "péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, qui constituent à la fois l'allégresse et la justification"¹ du roman conventionnel. L'habitude que celui-ci a inculquée chez le lecteur le rend sujet à l'humour parodique qui irrite également les mouvements de suspens de l'intrigue traditionnelle. Il y a, toutefois, dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, un élément de mystère qui provoque donc aisément chez le lecteur une tension presque continue "en attendant la catastrophe imminente dont il a capté les ondes annonciatrices". (P, p. 140) Il reçoit effectivement des indices, tels que l'engourdissement physique de Wallas, l'atmosphère de rêve et d'incertitude dans Le Voyeur et La Jalousie, la blancheur de la neige, le silence, et la fatigue du soldat qui s'obstine à ses errements labyrinthiques. Certes, ces éléments avivent la participation du lecteur à l'intrigue, et celui-ci est prêt à s'engager dans un développement dramatique. Dans le labyrinthe lui fournit cette occasion:

... le dernier personnage aurait, en tirant le battant, ... découvert le soldat collé contre le

¹Alain Robbe-Grillet, "Sur quelques notions périmées" dans Pour un nouveau roman, p. 29.

mur, surgi tout à coup en pleine lumière à quelques centimètres de lui. ... de nouveaux cris risquaient alors d'ameuter ... toute la maison, faisant détalier des ombres vers la cage de l'escalier et jaillir des figures affolées dans l'entrebâillement des portes, cou tendu, oeil anxieux, bouche qui s'ouvre déjà pour hurler...

"Il n'y a pas de rue Montalet, par ici, ni rien qui ressemble," annonce la voix grave; ... (L, p. 65)

Bien qu'il soit évident d'après le texte qu'il s'agit d'une hypothèse formulée dans l'esprit du soldat, peu s'en faut que le lecteur y croie, l'accumulation de détails prenant une allure de réalité; mais le verbe "hurler" reste suspendu, et l'intervention subite de la voix neutre dissipe la tension. En même temps la qualité imaginaire de cette montée dramatique est réaffirmée. On reconnaîtra ici le procédé défini par Henri Bergson d'"un effort qui rencontre tout à coup le vide",¹ où le lecteur est lui-même presque pris au piège. Plus loin le "piège" tendu par le texte s'avérera moins clément à l'égard du lecteur.

La fin du premier chapitre des Gommes laisse Wallas seul dans le cabinet de travail de la victime, Daniel Dupont. Le deuxième chapitre s'ouvre sur:

... un bruit de pas; des pas dans l'escalier, qui se rapprochent. Quelqu'un monte. Quelqu'un monte lentement - non: posément; peut-être avec circonspection? ... C'est un pas d'homme ... (G, p. 84)

¹Le Rire, p. 65.

Le lecteur, amené à croire qu'il s'agit toujours de Wallas chez Dupont, faute de signalement contraire, se laisse prendre à la tension croissante du mystère. Ce n'est qu'une dizaine de lignes plus loin qu'il apprend que "ce n'était pas Garinati". Et il faut une page entière avant d'apprendre qu'il lisait la pensée de Jean Bonaventure, le chef de l'assassin, qui attend simplement, mais avec impatience il est vrai, l'arrivée de celui-ci. Voilà le lecteur franchement joué.

Avec La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York, l'écriture aiguise son arme, et l'humour choisit comme point de mire le point faible de la race humaine qu'est la sexualité, sujet et de sa moralité la plus stricte (en apparence du moins!) et de son plus intense désir. Le narrateur "je" de La Maison de rendez-vous affirme avec une audace exhibitionniste sa préoccupation: "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves." (M, p. 11) Dans les premières pages du texte rayonne un plaisir voluptueux auquel le narrateur donne libre train: "Dans les jardins, j'organise des fêtes. Pour les temples je règle des cérémonies, j'ordonne des sacrifices"; quant à une danseuse, "je préfère qu'elle ait les épaules nues, et aussi, quand elle se retourne, la naissance de la gorge". (M, p. 12) Aussitôt la jeune femme se réalise, comme dans un rêve, mais "deux personnages s'avancent et masquent bientôt la scène, une haute silhouette en smoking sombre, à qui un

gros homme au teint rouge parle de ses voyages." (M, p. 13) Organisateur de fêtes illusoires, le narrateur - et le lecteur avec lui - est réduit à l'état de voyeur auquel la vue est soudain barrée par le "gros homme". Il se reprend sans délai pourtant, et une description de la ville de Hong Kong bifurque: "ses jonques, ses sampans, les buildings de Kowloon, et l'étroite robe à jupe entravée ... " (M, p. 13) De plus belle, la rêverie se lance vers des formes et rythmes suggestifs: "Et voilà que le même gros homme sanguin s'interpose de nouveau ... " (M, p. 16) La déception du narrateur semble sousentendre celle du lecteur. Propice à son rôle exaspérant, le gros homme au teint rouge sera, à travers le texte, doté de caractéristiques d'une laideur et d'un ridicule croissants, bien que celui-ci se plaise tout autant à détailler les incidents érotiques et sadiques. On ne peut s'empêcher de voir derrière le texte Robbe-Grillet qui s'amuse à couper court à l'intérêt attisé du lecteur. Ce mouvement trouve, d'ailleurs, une analogie étonnante dans un des "grands chiens silencieux" de Lady Ava: "chien au pelage luisant dont la gueule entrouverte laisse échapper un peu de salive, puis se referme avec un claquement sec." (M, p. 16)

Cet humour, loin d'être gratuit, fonctionne de façon très précise, comme un passage de Projet pour une révolution à New York le révèle. Le narrateur "je" est en train de regarder par la petite vitre une scène qui lui inspire de nombreuses spéculations quant à sa nature. La description

évocatrice ne laisse pas de doute toutefois sur son "caractère monstrueux". (P, p. 10) Mais la suite est interrompue par l'arrivée de deux hommes, et "tout à coup la lumière s'éteint. Il ne reste plus, devant moi, qu'une vitre poussiéreuse où se distinguent à peine quelques reflets de mon propre visage ... " (P, p. 11) Le sujet de son attention éliminé, il ne peut que la tourner vers lui-même que son image révélée à l'improviste montre en posture de voyeur. Le lecteur emporté par les hypothèses n'est pas moins coupable que le narrateur.

A d'autres moments, au lieu de viser le lecteur, l'écriture se replie sur la scène qu'elle décrit, et le vin tourne au vinaigre. Dans le jardin de la Villa Bleue, "je" aperçoit "deux personnages immobilisés dans des attitudes dramatiques, comme sous le choc d'une intense émotion". (M, p. 25) La jeune femme tient la main "droite levée jusqu'au niveau des yeux ... comme si elle s'appuyait à une paroi de verre." (M, p. 26) Après avoir tué sa compagne, elle s'éloigne, "la main gauche repoussant devant elle l'invisible paroi de glace.". (M, p. 27) La concrétisation banale d'un geste chargé d'émotion achève dans la parodie le drame de ce couple.

La tragédie des jeunes mariés de Projet nous réserve une surprise semblable. Les quatre meurtriers, après avoir brutalement tué le jeune homme, "s'approchent de la survivante, provisoirement épargnée, et s'emparent d'elle ... En quelques

enjambées dansantes, le groupe a disparu dans l'avenue perpendiculaire". (P, p. 165)

L'arrêt brusque, la tournure humoristique nient le drame; du côté positif, la surenchère de menaces et de violences joue narquoisement à augmenter l'appréhension du "lecteur haletant".¹ L'exagération ici appartient plutôt au domaine de l'humour noir. Pendant sa promenade aux jardins de la Villa Bleue, le narrateur tombe sur la scène d'une "très jeune fille", presque nue, attachée à un arbre, fixant, en face d'elle, "un tigre de grande taille, arrêté à quelques mètres à peine, qui la contemple un instant avant de la dévorer". (M, p. 150) Cette fois encore, nous apprenons aussitôt que "c'est un groupe sculpté, grandeur nature".

Le texte de Projet s'amuse à irriter un peu plus les nerfs du lecteur, mais l'accumulation d'indices savoureux ne peut qu'être humoristique par son exagération évidente. Un rat fera le supplice de Laura, captive du docteur Morgan,

...qui va d'une seconde à l'autre donner l'ordre à l'animal de se précipiter sur elle. ... Morgan ... ouvre le dossier rouge ... , "Donc, dit-il d'une voix lasse. 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." (P, p. 150)

Avertissement redoutable, déjà douteux par la "lassitude"

¹Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 29

de la voix qui évoque le sort de la victime, ne trouvera aucune suite dans le texte, le récit du "terrain vague" l'emportant peu après.

Les exemples sont nombreux, dans les deux derniers romans de Robbe-Grillet, où s'épanouit pleinement l'humour noir, qui est, comme le définit André Breton: "par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité perpétuellement aux abois ...".¹ La gratuité de certains détails ne semble que répondre à ce besoin: "les divers instruments raffinés et barbares" dans la chambre de la Villa Bleue (M, p. 49), ou la pièce de théâtre qui "s'intitule 'Meurtres rituels' et fait largement appel aux trucages de circonstance: instruments à lame rentrante, encre rouge répandue sur la chair blanche, cris et contorsions des victimes, etc." (M, p. 99) Après ce préambule, le texte saute les premiers actes à la James Bond pour se concentrer sur "le clou de la soirée" qu'est, ironiquement, un monologue de Lady Ava dont la monotonie fait partir les invités et ne retient guère mieux l'attention du lecteur.

La tension montante dont le lecteur est sujet ne relève pas nécessairement de la description de scènes d'épouvante. L'exemple suivant, tiré du Labyrinthe, fait accélérer tout de même l'haleine. Le soldat regarde l'enfant s'éloigner dans la rue:

¹Anthologie de l'humour noir, p. 1

... tout le corps semble glisser en arrière sur le trottoir enneigé, le long des façades plates, dépassant l'une après l'autre les fenêtres du rez-de-chaussée: quatre fenêtres identiques, suivies d'une porte à peine différente, puis quatre fenêtres encore, une porte, une fenêtre, une fenêtre, une fenêtre, une fenêtre, une porte, une fenêtre, une fenêtre, de plus en plus vite à mesure qu'il prend de la distance, devenant de plus en plus petit, de plus en plus incertain, de plus en plus brouillé dans le crépuscule soudain happé vers l'horizon et disparaissant alors d'un seul coup, en un clin d'oeil, comme une pierre qui tombe. (L, pp. 115-116)

Traduire l'effet de la perspective par l'illusion de vitesse crée le charme naïf de ce passage; le caractère irréel est lancé par le verbe "glisser" et prévient presque le lecteur de l'inattendu. L'écriture, dépourvue de toute évocation mélodramatique, réussit seul par son rythme et sa structure à donner au lecteur l'impression de suspens. Le garçon "soudain happé" constitue le point culminant de ce passage qui ressemble à s'y méprendre à une aventure romanesque. Contraire au phénomène de la perspective où, au fur et à mesure que la scène s'éloigne, elle semble monter vers un point de convergence, l'enfant "happé" est comparé à "une pierre qui tombe." Le mouvement inverse annule, dirait-on, le mouvement en hauteur, analogue à la montée du suspens. C'est celui-ci qui tombe avec la pierre, le lecteur se rendant compte de la puissance imitatrice de l'écriture dont la forme singe la péripétie traditionnelle indépendamment du déroulement de l'intrigue. L'écriture fait semblant de relater une situation dramatique, mais traite d'un moment des plus insignifiants du récit.

Dans La Maison de rendez-vous, le narrateur (l'auteur?) nous avertit d'avance que "les choses vont tout d'un coup très vite ...". (M, p. 38) Une série d'images suit, reliées par de nombreux "qui"; le rythme s'accélère, et l'image finale est celle du "balai de riz, qui achevant sa trajectoire courbe, pousse la couverture illustrée du magazine jusqu'au caniveau, dont l'eau boueuse entraîne l'image de couleur en tournoyant au soleil." (M, p. 38)

L'humour trouve dans son rôle anti-suspens une analogie parfaite dans l'action du "nouveau détersif Johnson":

-Celle l'affiche de la fille qui baigne dans son sang, au milieu du tapis d'un salon moderne, tout en nylon blanc?

-Oui, c'est ça. ...

.....

-Le texte dit: "hier, c'était un drame... Aujourd'hui, une pincée de lessive diastasique Johnson et la moquette est comme neuve. ... " (P, p. 159)

L'humour qui "nettoie" le roman de la sentimentalité qu'est le drame, dépend en grande partie d'un langage spécial, voire exagéré, qui est manifesté dans les premiers exemples.

L'humour anti-suspens agit en fonction de ce langage particulier au drame; une fois le drame détruit, son langage ne peut rester intact. Les deux derniers exemples, du Labyrinthe et de Maison, démontrent la capacité de l'écriture, sans recours à ce langage chargé, de dramatiser artificiellement un contexte banal.

II E. L'humour et le langage

Pour discuter du langage et du sort que les romans de Robbe-Grillet lui réservent, il convient d'abord de le définir par rapport à l'idée de "langue" et d'"écriture", cette dernière constituant essentiellement le grand sujet des troisième et quatrième chapitres de cette étude. "La langue [selon Roland Barthes] est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque."¹ Elle présente à l'écrivain "la limite initiale du possible".² Le langage, d'autre part, est un "jargon" qui implique sur-le-champ un milieu social.² Le langage littéraire du roman conventionnel reflétant la bourgeoisie établie et close, peut, par l'étendue de son usage, être confondu avec l'idée de langue même; la conséquence pour l'écrivain en serait des "limites initiales" restreintes en proportion. Ce danger, ou plutôt ce phénomène, puisqu'il s'est réalisé, est bien évoqué par André Breton à propos de l'auteur Benjamin Péret. Celui-ci, dit-il, livre bataille contre:

... la croûte de signification exclusive dont l'usage a recouvert tous les mots et qui ne laisse pratiquement aucun jeu à leurs associations hors des cases où les confine par petits groupes l'utilité immédiate ou convenue, solidement étayée par la routine. Le compartiment étroit qui s'oppose à toute nouvelle entrée en relation des éléments

¹Le Degré zéro de l'écriture, p. 9

²Ibid., p. 16

significateurs figés aujourd'hui dans les mots accroît sans cesse la zone d'opacité qui aliène l'homme de la nature et de lui-même. C'est ici que Benjamin Péret intervient en libérateur.¹

"C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné ... "2 La "pression" trouve ses origines dans la "croûte de signification" mentionnée par André Breton, et la libération de cette pression est faite par l'écriture, une "réalité formelle" et "un acte de solidarité historique".³ Toujours selon Barthes, "elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale ... "3 L'écriture de Robbe-Grillet transforme en effet ce langage anthropomorphe et figé; et ceci de deux façons: d'abord par la destruction du langage conventionnel et du "mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire",⁴ et ensuite par la construction d'un langage dépourvu de profondeur symbolique, d'un langage libéré qui puise dans le roman des associations nouvelles et souvent inattendues. La destruction du langage dépassé est manifesté dans l'oeuvre entière de

¹André Breton, Anthologie de l'humour noir, pp. 384-385.

²Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, p. 16

³Ibid., p. 14.

⁴Alain Robbe-Grillet, "Une Voie pour le roman futur," dans Pour un nouveau roman, p. 23

Robbe-Grillet, tandis que la construction langagière et formelle est surtout évidente dans La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York.

La discussion précédente au sujet du drame s'est avérée décisive quant à la survivance de la péripétie dramatique. Reste chez Robbe-Grillet la coquille creuse formée d'un langage suffisamment chargé, exagéré pour se parodier lui-même, et se mettre en doute. Le sourire du lecteur qui reconnaît l'intention parodique de l'auteur, achève la destruction du langage bourgeois. D'autres aspects, tels que les phrases conventionnelles de politesse, les clichés quotidiens et littéraires ne résistent pas mieux à l'humour, l'outil efficace de l'écriture. Le moment est venu d'illustrer avec des exemples la destruction de ce langage de convention.

Considérons, dans Les Gommages, l'entretien entre le détective, Wallas, et Madame Bax qui auraient vu d'éventuels passants suspects." - Non, dit-elle, je n'ai rien remarqué. Elle le regrette beaucoup." (G, p. 94) Au lieu de continuer ses paroles en style direct, l'auteur (ou le narrateur) les rapporte en style indirect, ainsi créant une distanciation entre lui et ce personnage. La sincérité de cette formule archi-usée semble tout de suite douteuse, et on dirait que le narrateur veut singer cette phrase de la dame en la transmettant lui-même.

L'incongruité du ton par rapport à son contenu est à l'origine de l'ironie de ce passage de Projet pour une

révolution à New York. Les termes savants et le ton didactique déguisent le caractère scabreux du sujet pour faire ressortir une nuance parodique:

Le développement préliminaire qui touchait à sa fin lors de mon arrivée, devait être consacré aux justifications théoriques du crime en général et à la notion d'acte métaphorique. Le raisonnement qui assimile le viol à la couleur rouge ... fait appel à des travaux récents sur les impressions rétiniennes, ainsi qu'à des recherches concernant les rituels religieux de l'Afrique centrale au début du siècle ... (P, pp. 38-39)

L'impression est celle d'un document scientifique rédigé avec soin, précisant les justifications de l'étude en question, se limitant à une "notion" qui sera abordée dans l'optique des "travaux récents", se basant sur des recherches de rites du "début du siècle", détail pertinent qui fournit au savant le contexte historique. Parodie où le langage nous fait sourire aux dépens de l'effroi que le sujet "devrait" inspirer chez tout lecteur respectueux de la moralité de sa société, elle vise moins le jargon scientifique, que la réaction conditionnée du lecteur contrarié par l'amusement incité en lui. Le style en contraste avec son contenu enlève la portée émotionnelle de celui-ci et détruit ainsi cette réaction éventuelle chez le lecteur.

L'ambiance mondaine émanant du salon de bal dans La Maison de rendez-vous, et la nonchalance du ton suffisent presque à recouvrir un élément franchement incongru dans le passage suivant: "La soirée néanmoins se déroule comme

prévu. Les gens parlent de n'importe quoi, dansent, boivent du champagne, cassent des verres et mangent des petits fours." (M, p. 98) L'habitude de se fier aux descriptions qui constituent une partie importante du roman conventionnel est ici ébranlée par le détail des verres cassés qu'on associerait en général avec un incident inquiétant, sinon violent. Au contraire, "casser des verres" n'est présenté qu'en divertissement tout aussi naturel que boire et manger. C'est dans la vision inattendue que nous fait expérimenter le texte, soit du viol, soit des verres cassés, que l'humour se déclenche.

Cliché courant de description romanesque, l'exemple suivant en imite la forme, vidée pour autant de tout sens, donc de tout sérieux. Le texte de Maison précise que "le visage sans expression est rendu plus pertinent encore par un regard absent du myope." (M, p. 147) La "pertinence" d'une donnée négative est déjà incertaine; que le "regard absent" y contribue une signification plus grande "encore" semble d'autant plus absurde que le contexte en confirme la gratuité.

Dans Projet pour une révolution à New York, l'aventure de Laura, poursuivie dans le métro, fait semblant de s'achever sur une fin heureuse de roman feuilleton à l'héroïne infaillible: "Elle vient donc, une fois de plus, d'échapper à ses poursuivants. Elle a, ce soir encore, déjoué leurs déguisements et leurs ruses." (P, p. 138) Déclenchée par

la découverte que sa blessure est "sans gravité". la formule tire de là une justification superficielle de cette conclusion triomphante. Pourtant, elle ne sert que de transition dans le récit oscillant entre les "horreurs" du wagon de métro et celles de la maison du narrateur. A la lecture de cette phrase, une confusion initiale se dissipe aussitôt dans l'amusement de ce piège trop évident. Cela ne suffit pas. Six pages plus loin nous lisons:

... le vampire du métropolitain est toujours là, derrière la vitre, à essayer de faire jouer la serrure pour rattraper sa proie, heureusement en vain.

Elle vient donc, une fois de plus, d'échapper ...
(P, p. 144)

Et la répétition reprend mot à mot l'expression trompeuse, tandis que la situation se referme davantage sur l'adolescente "sans défense"; détail qui leurre la participation affective du lecteur. Le contexte qui ne soutient pas ce cliché fait que celui-ci se retourne contre lui-même et devient ridicule, en outre il entraîne tout le drame dans le domaine de la caricature. Le langage habilement manipulé par l'auteur parvient ainsi à jouer constamment sur nos sentiments, tout en soulignant la fictivité du contenu.

Pour arriver à cette dichotomie, Robbe-Grillet se sert librement du langage évocateur, de "l'adjectif global et unique, qui [tente] de rassembler toutes les qualités internes, toute l'âme cachée des choses."¹ L'abondance de ces adjectifs,

¹Alain Robbe-Grillet, "Une Voie pour le roman futur" dans Pour un nouveau roman, p. 22.

la fréquence d'un langage chargé de clichés archétypiques du roman policier mènent évidemment à l'exagération qui, elle, à son tour, les détruit. Ainsi, une description de Fabius, le chef de Wallas, dans Les Gommès, devient-elle caricature:

Fabius ... inspecte les alentours; mais il n'en laisse rien paraître: il est un paisible agent d'assurances ... , il remarque un personnage louche qui l'épie ... Aussitôt, il détourne les yeux ... et se dirige d'un pas neutre vers le boulevard ... il amorce un trajet sinueux qui le ramène, au bout d'une heure environ, au Boulevard Circulaire ... Puis, longeant furtivement les maisons, il revient à son point de départ ... (G, pp. 91-92)¹

Intéressante à noter dans ce passage est la dualité du point de vue en raison du double rôle que joue ici Fabius.

D'abord c'est le point de vue de Wallas en tant que spectateur innocent "dupé" par le déguisement, puis c'est Wallas renseigné qui fait valoir la ruse de son chef. L'humour provient de l'alternance rapide et inattendue entre les deux, rehaussée par les adjectifs juxtaposés: "paisible agent", "personnage louche", "pas neutre", "trajet sinueux", et l'adverbe "furtivement"; l'exagération des deux rôles et le contraste évident ne manque pas de présenter Fabius comme un héros de bandes dessinées. L'intention humoristique est claire, d'autant plus que Wallas lui-même s'en amuse.

L'exemple suivant, du Voyeur, illustre un humour moins

¹C'est moi qui souligne.

évident. Mathias, poussé par l'urgence de son métier, "devait encore, selon son programme, explorer toute la partie nord-ouest de l'île - c'est-à-dire, la côte ouest, sauvage et dépeuplée ... " (V, p. 153) Par mégarde, le lecteur serait porté à admirer ce héros courageux qui va "explorer" une région inapprivoisée; pourtant le lecteur ne tarde pas à découvrir l'absurdité: un commis-voyageur cherchant à vendre aussi vite que possible sa marchandise n'irait pas dans une région "dépeuplée." Les seuls mots "sauvage et dépeuplée" suggèrent le danger et l'effroi; leur emploi est alors d'autant plus ironique au moment où l'on reconnaît ce désaccord fondamental. Selon le degré de perspicacité du lecteur, cette résonance d'adjectif évocateur auquel nous sommes habitués à réagir, dissimulera plus ou moins longtemps l'absurdité; et plus ce décalage est grand entre l'absorption de ces mots et la perception de leur absurdité dans le contexte, plus grand sera l'effet humoristique.

En fait, peu d'initiation est nécessaire à l'écriture d'Alain Robbe-Grillet pour qu'une lueur ironique émane tout naturellement des adjectifs, et les détruise. Par là l'ironie entame la notion de valeur de "la précieuse valise" (V, p. 74) que Mathias prend soin de protéger, de son "précieux chargement" (V, pl 156) pour lequel il craint une chute de la bicyclette sur le chemin caillouteux. L'artifice est évident dans La Maison de rendez-vous, pendant un bal où le narrateur,

"je", cause "d'un ton heureux, dépourvu d'arrière-pensée", faisant partie de "cette assistance joyeuse et sans souci". (M, p. 60) Un peu trop exubérante, la description perd sa crédibilité et son sérieux.

Le langage journalistique, par son souci d'attirer les lecteurs, est particulièrement chargé d'adjectifs savoureux. Dans Les Gommès, le journal parle d'un "cambricoleur audacieux", (G, p. 30) mots qui sonnent agréablement à l'oreille d'Anna Smite qui répète son effroi de "l'audace" de certaines gens. (G, p. 31) De plus, l'image engendre son propre ridicule quand on pense au criminel, à la "petite figure d'araignée triste" (G, p. 20) de Garinati.

De même, Mathias, ayant manqué le bateau, semble se moquer du journal qui va annoncer son arrêt le lendemain, et il imite le style: "Demain, de bonne heure, le vieux garde civil viendrait arrêter 'l'ignoble individu qui... etc.'" (V, p. 227) Cet exemple rappelle un moment antérieur où Mathias réfléchit sur le langage de la coupure de journal: "On n'y disait en réalité pas grand-chose ... Les adjectifs "horrible", "ignoble", et "odieux" ne servaient à rien ... On sentait très bien que les rédacteurs utilisaient les mêmes termes à chaque occasion similaire ... " (V, p. 76) Ces adjectifs à profondeur affective flattent la morale de la société, ainsi est-ce non seulement au mot, mais aussi à la société même qui s'y identifie, que l'ironie s'applique.

L'ironie implicite perd de sa subtilité dans l'exagération

par trop évidente de l'image que Joan Robertson s'efforce à présenter dans Projet.

Elle ... se décide à pénétrer quand même dans le sanctuaire, parée de son meilleur sourire d'esclave craintive secrètement amoureuse de son seigneur [puisque le mot "docile" n'a pas encore été tiré au clair]... (P, p. 70)

C'est une caricature digne des histoires policières ou d'aventure. Joan Robertson essaie, d'ailleurs, de se conformer aux exigences d'une petite annonce:

"Père célibataire recherche jeune fille, physique agréable, caractère docile, pour surveillance nocturne enfant révoltée". (P, p. 56)

Le désaccord entre les qualités requises chez la candidate et la nature de son travail met en doute le sens des mots, laisse deviner un nombre infini de sousentendus; et dans le répertoire possible, dit le narrateur, "les mots 'docile' et 'autoritaire' [figurent], comme on sait, en tête du vocabulaire codé des spécialistes." (P, p. 56) Spécialistes de l'organisation subversive à laquelle appartient le narrateur, spécialistes bureaucratiques, bourgeois, romanciers conventionnels, tout est possible.

L'apposition de mots discordants est plus manifeste dans un passage du Labyrinthe, en sortant du domaine journalistique. Le soldat hésite à prendre congé de la jeune femme de l'appartement pour regagner la solitude et le froid de l'extérieur.

Il n'a plus aucune raison de s'attarder dans cette demeure, malgré son désir de profiter encore un instant de cette chaleur relative, de cette chaise inconfortable et de cette présence circonspecte qui lui fait face. (L, p. 77)

La nuance tragique de cette phrase n'est pas à nier; l'humour naît du trop grand réalisme. Le sens positif du verbe "profiter" donne une impression préalable de bien-être; mais dès que le lecteur se heurte au mot "relative", son impression choit en illusion déçue. Si la phrase se terminait là, l'humour n'y trouverait pas sa place; ce n'est qu'avec l'accroissement de l'élément négatif de la "chaise inconfortable", enfin de "cette présence circonspecte qui lui fait face" qui semble plutôt ennemie qu'accueillante, que le lecteur prend conscience de l'incongruité voulue et peut s'en amuser. Ainsi les mots se détruisent, l'effet du premier étant annulé par le suivant.

Si l'auto-destruction des mots n'est pas complète dans cet exemple du Labyrinthe, elle peut très bien l'être, surtout dans les deux derniers romans, étant donné qu'il a fallu une évolution à travers les quatre premiers avant d'atteindre ce libertinage stylistique. La franche contradiction est parfois évidente même au point de passer inaperçue du lecteur. On peut imaginer le sourire créateur qui a dû accompagner cette phrase de Projet: " Laura fait aussitôt un pas en arrière, en gardant ses yeux braves et craintifs, fixés sur les miens." (P, p. 44) Plus loin c'est encore Laura qui, en explorant la grande maison vide,

"poursuit ... son ascension légère et pesante." (P, p. 12)

La gratuité ne diminue en rien le plaisir de cette absurdité apparente; et cependant ces oppositions établissent des correspondances entre les personnages, ceux-ci faisant partie de la métamorphose inextricable d'identités au cours du roman. Il y a, en effet, dans Projet, deux Laura: celle de l'appartement de Goldstricker et du métro qui est, plus que "brave", agressive et mondaine; et celle, craintive et soumise, qui est prisonnière dans la maison du narrateur. Dans le second exemple, le qualificatif "légère" renvoie à Laura, tandis que "pesante" rappelle toutes les ascensions du narrateur, fatigué après une longue journée. S'il s'agit d'autodestruction dans le domaine du langage conventionnel, il est clair par ces exemples que, tout autant, elle défriche le chemin pour permettre une construction nouvelle au sein de l'écriture, grâce à un langage dépouillé. Certes, ces contradictions comportent un élément d'incertitude puisque la part du narrateur n'est pas explicite: il ne s'y manifeste pas, ne donne aucun commentaire bien qu'il soit nécessairement à l'origine de ces oppositions.

En revanche, la présence du narrateur se fait sentir dans une contradiction d'un autre genre: dans la négation pure et simple de la description qu'il vient de terminer. Dans La Maison de rendez-vous, la servante contemple Edouard Mauneret "du même visage angoissé qu'elle avait au début de la scène ... Si ce visage est angoissé, ce n'est cependant

que pure imagination." (M, p. 159) Robbe-Grillet ne joue-t-il pas avec les mots, puisque si, habituellement, l'imagination s'oppose à la réalité selon la convention des "réalistes", l'imagination pour Robbe-Grillet n'est-elle pas tout autant La Réalité que cette "réalité" tangible? Le jeu ici est donc double. D'une part la description est débruite; d'autre part elle est "réduite" à n'être qu'un produit de l'imagination que nous savons pourtant primordiale. L'auteur fait mine d'adopter les critères conventionnels, mais nous entrevoyons sa démarche qui révèle son intention ironique.

Dans un autre exemple de Maison, il s'agit du chinois qui ouvre la porte à Kim. "Il dévisage la servante du même oeil neutre, dont l'hostilité imaginaire ne pourrait se localiser, à la rigueur, que dans la fine monture des lunettes." (M, p. 152) Moins ironique et plus absurde, l'expression du visage se manifeste dans une chose fixe et inhumaine, chose qui traduirait, à volonté peut-être, un sentiment quelconque que l'on recherche. Le narrateur (ou l'auteur?) semble effectivement pressentir le goût du lecteur pour les péripéties inquiétantes. On dirait que c'est donc pour faire plaisir au lecteur, geste aléatoire, que le narrateur insère la possibilité d'une expression hostile sur le visage du chinois, en dépit de son "air neutre" qui serait contredit si l'hostilité n'était pas transmise par la monture des lunettes contenant difficilement des sentiments

humains. En même temps cet exemple fait preuve de l'imagination-maîtresse; sa facilité créatrice, sans besoin d'appui ni justification, nous fournit un plaisir que la vie, que l'on dit "difficile" et "sérieuse", ne nous permet pas.

La mise en question, la contradiction, la négation des qualités affectives qui constituent en grande partie la description traditionnelle, s'attaquent aux racines mêmes de la littérature de genre balzacien. Un énoncé, une fois écrit, n'exige pas sa confirmation dans la suite du texte, il est, au contraire, mis en question aussitôt, repensé, effacé. Désormais, une description chez Robbe-Grillet ne peut pas être sérieuse; c'est-à-dire elle ne peut pas être matière à faire croire.

A cette fin contribuent également les contradictions et les négations multiples, qui sont autant de corrections apparentes de chaque "erreur" précédente superposées au gré d'un narrateur hésitant, oublieux. Un exemple tiré de La Jalousie illustre ce procédé: "[A...] ... regardait droit devant soi, en direction du mur nu, où une tache noirâtre marque l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard." (J, p. 19) La précision et la certitude de "la semaine dernière" se dissolvent progressivement et avec elles disparaît le souci de l'exactitude temporelle. Ce joug ôté, le nouveau dynamisme que l'esprit créateur et l'écriture se permettent devient également celui du lecteur

qui en éprouve le plaisir d'une nouvelle liberté.

Dans ce même style sériel, ainsi que l'appelle Bruce Morrisette, le mari de La Jalousie tente de déchiffrer un fragment brouillé de la conversation entre A... et Franck au sujet du mari du roman africain: "La phrase se terminait par 'savoir attendre', ou 'à quoi s'attendre', ou 'la voir se rendre', 'là dans sa chambre', 'le noir y chante', ou n'importe quoi." (J, p. 98) Sa tentative plutôt longue de démêler les mots dément l'intérêt que le narrateur y porte, et ses solutions mènent de plus en plus vers la séduction qu'il craint. Dans l'impossibilité de trouver la bonne solution, et abordant de trop près le soupçon qu'il n'ose pas exprimer, il s'en éloigne: "le noir y chante"; et finit dans la nonchalance d'un homme désintéressé qui veut mettre fin à un effort vain: "ou n'importe quoi". Le mouvement dans cette série est d'autant plus humoristique que le lecteur devine que la nonchalance est feinte, le narrateur cherchant à se dissimuler la jalousie qui s'obstine pourtant à revenir.

Le narrateur du Voyeur n'est pas un personnage du roman, et toutefois ses descriptions ne manquent pas d'hésitations ni de reprises. La distribution des pièces dans une maison typique de l'île fait mention d'une "pièce réservée qui était peut-être un salon, ou une salle à manger de cérémonie, ou bien une sorte de débarras." (V, p. 26) L'effet est comique par le contraste subit du "débarras" qui détruit

du coup toute illusion de mondanité que le lecteur aurait imaginée au sujet des habitants par les deux premières suggestions. Il est à noter en plus que la description ne se poursuit jamais de façon linéaire, mais prolifère en revenant au point de départ pour se lancer dans une direction nouvelle et détruire le qualificatif précédent. Un procédé parallèle se retrouve dans la façon de parler du garagiste, au début du roman: "Son interlocuteur répondait ... d'un ton convaincu, pour introduire le doute une seconde plus tard et tout détruire par une proposition contraire, plus ou moins catégorique." (V, p. 49) En fait, on trouve ici la mise en abyme du mouvement destructeur du langage en général chez Robbe-Grillet, et l'effet relève essentiellement d'un mécanisme bergsonien: celui d'un effort qui tombe dans le vide.

Ce mouvement de dégradation se retrouve dans la description des hommes de la caserne-hôpital du Labyrinthe qui progresse en allant de la précision vers le néant:

Tous sont parfaitement immobiles et silencieux ...
 les yeux grands ouverts, à regarder celui qui
 arrive, son aspect de statue et sa boîte de
 chaussures, ou les fausses fenêtres devant eux,
 ou le mur nu, ou le plafond, ou le vide. (L, p. 114)

De plus, à considérer chacun des hommes individuellement, la description n'aurait rien d'anormal; c'est le fait d'en parler en bloc, "tous", qui fait d'eux autant de robots s'imitant les uns les autres, et l'incertitude de l'objet

que fixe l'attention de "leurs yeux grands ouverts" devient à la fois comique et déconcertante.

La portée psychologique est sujette à une progression semblable vers l'insignifiance. Entre Kim et Lady Ava "il y a peut-être de la haine de part et d'autre, ou de la terreur, ou de l'envie et de la pitié, ou de l'implication et du mépris, ou n'importe quoi d'autre." (M, p. 102) Chaque fragment de description isolé dans la phrase par les contradictions adjacentes ne parvient qu'à révéler son caractère de cliché romanesque. La profondeur du sentiment unique se réduit à la superficialité d'un masque changeant selon l'énumération du répertoire d'émotions à la disposition de l'écrivain; et il va de soi que son importance diminue dans un mouvement parallèle vers le comique de l'insignifiance.

Souvent, au lieu de mettre terme à une discussion, le narrateur se sert de "etc." pour suggérer la suite que le lecteur est censé capable de deviner. L'ironie est ici inévitable. Dans La Maison de rendez-vous, par exemple, le "mot chaleureux" de Lady Ava à ses invités ne vaut pas un long développement: "Ah! mes amis, vous êtes donc là! Je n'étais pas sûre que Georges soit de retour à temps..., etc." (M, p. 60)

L'exemple suivant, tiré encore de Maison se termine sur un ton plus nuancé:

Ce fragment de scène, en tout cas, ne laisse aucun doute: la gueule du chien qui flaire

l'adolescente saisie de peur, acculée au mur, contre lequel elle doit subir les frôlements du mufle inquiétant depuis les cuisses jusqu'au ventre, et la servante qui regarde la jeune fille d'un oeil froid, tout en laissant assez de jeu à la tresse pour permettre à la bête de libres mouvements de la tête et du cou, etc.
(M, p. 41)

Dès les premiers mots nous entrevoyons l'oeil malicieusement amusé du narrateur dans la précision que ce passage "ne laisse aucun doute", justement puisqu'il est de nature érotique, pour flatter le goût de l'érotisme qu'il prévoit chez son lecteur, ce "bourgeois naïf facile à entraîner dans une aventure passionnelle et compliquée". (P, p. 209)

Mais, le narrateur ne fournit que les données essentielles, enrichies de quelques détails évocateurs, pour faire démarrer l'esprit du lecteur, puis se contente de suggérer la suite par un "etc." pleine d'implications laissées au choix du lecteur... Un roman qui veut se vendre, on le sait, contiendra des scènes érotiques que le romancier se serait appliqué à intégrer dans un contexte qui les justifie tant bien que mal. Leur justification et leur description étant le travail de l'écrivain, le lecteur les lit sans être impliqué lui-même, disculpé, en tant que spectateur innocent, quel que soit l'intérêt dissimulé qu'il puisse y porter. Or, dans La Maison de rendez-vous, il n'y a, à vrai dire, aucune justification contextuelle; l'insertion du passage est plutôt mise en valeur par le fait que cette scène, en contraste avec les autres, "ne laisse aucun doute". Le

narrateur ébauche la description, mais laisse la plus grande partie à l'imagination du lecteur évidemment. Le "etc." final implique chez le lecteur le goût et la capacité de poursuivre lui-même sa rêverie érotique. L'effet du "etc." est semblable à celui de la petite vitre dans Projet, déjà mentionné,¹ par laquelle le narrateur observe une scène sadique lorsque la lumière, tout d'un coup, s'éteint; la vitre alors lui renvoie son propre reflet. La distanciation soudaine effectuée par le "etc." rend le lecteur conscient de son action, de sa participation en toute liberté à cette description incomplète. Obligé de se voir, il ne peut plus se croire innocent, et il pourra alors rire de sa culpabilité. Et s'il n'en est pas capable, il s'indignera ou sera frustré. En même temps, au lieu de relever l'importance du passage, par l'insertion du "etc." le narrateur la diminue. En plus, en juxtaposant cette conclusion avec le début qui affirme la certitude de cette scène, on peut déduire que ce qui est certain ne vaut pas l'attention du narrateur, tandis que le douteux est longuement développé dans le texte.

Cette nuance assez complexe du "etc." revient dans Projet pour une révolution à New York avec beaucoup moins de subtilité. Au métro, Laura et W, deux des "trois chanapans", sont assis dans un wagon à part. W tente de séduire sa compagne et,

¹ Dans "La Chute du drame."

sentant qu'on lui rend son baiser avec chaleur, avec complaisance, avec passion, etc., il laisse choir [son] mégot à terre et passe sa main désormais libre dans l'entrebaillement du blouson.

Tout paraît se passer très bien - puisque la pointe menue du téton déjà se dresse (ou bien se raidit, s'allonge, grossit, se tend, durcit, se gonfle de sève, entre en érection, en turgescence, etc., on a compris) ... (P, p. 109)

L'accumulation descriptive s'étend jusqu'à l'exagération et atteint le seuil de la pornographie en imitant le mouvement de l'imagination érotique éveillée par le détail du sein.

L'humour de la conclusion est plus grand du fait que celle-ci implique la nécessité de cette longue évocation pour en transmettre l'idée. La séduction ne réussit pourtant pas, Laura

s'écarte d'un pas vif ... Et aussitôt, d'un geste sec de pudeur outragée, elle remonte jusqu'au cou le gros anneau en cuivre de la fermeture éclair, qui clôt hermétiquement le blouson dans un crissement d'étoffe déchirée, ou sifflement de fouet sur la chair nue, gémissement de l'air dans la gorge lors d'une respiration trop vive sous l'effet de la douleur, bruit soyeux de la blessure ouverte à la pointe du couteau, crépitement de l'allumette qui glisse sur son frottoir, grésillement soudain, dans les flammes, des lingerie de fine dentelle, de la chevelure répandue, de la touffe de soie rousse, ou du buisson ardent, ou de la toison d'or, ça suffit comme ça, vous pouvez continuer. (P, p. 110)

L'accumulation d'analogies rappelle le fameux passage dans La Jalousie où le "crépitement de l'incendie", "le bruit que fait le mille-pattes" et le "souffle" de la brosse dans la chevelure de A... sont rapprochés d'une manière semblable.

Si, parfois, un incident est coupé court contre l'attente du lecteur, un détail sans intérêt apparent peut mener à un long développement comme celui plus haut, également tout aussi inattendu. Ainsi, le bruit de la fermeture éclair inspire des associations qui réunissent plusieurs motifs érotiques du roman dans un langage archi-romanesque, pour aboutir à l'encouragement final destiné au lecteur. Ce revirement répand de la moquerie sur l'évocation qu'il conclut, ou, selon l'interprétation, de l'ennui, voire de la déception envers la violence mêlée d'érotisme devenue cliché. Autre beau cliché est la "pudeur outragée" avec laquelle Laura décourage W de répéter sa tentative.

La dernière phrase du passage cité plus haut fait exception des exemples relevés ici en ce qu'elle s'adresse, sans artifice, directement au lecteur: "vous pouvez continuer". Est-ce un défi? Effectivement on dirait que le degré de déconditionnement à l'endroit du langage romanesque conventionnel du lecteur est mis à l'épreuve par cet appel direct. Son attention fait volte-face, et le lecteur ne peut que prendre conscience de sa propre réaction: perplexité, ou amusement de l'exagération par trop évidente de ce passage? Cet effet déjà mentionné à propos de l'emploi de "etc." est d'ailleurs plus subtilement présent dans tous les exemples de destruction langagière; en même temps cet effet constitue la mise à l'épreuve de sa capacité et surtout de son goût du jeu, ce dernier, avant tout attestant son plein déconditionnement

et sa liberté.

Le goût du jeu du lecteur l'apprêtant à saisir l'inattendu, il est automatiquement sensibilisé aux nouvelles associations que l'auteur, ou le narrateur, se plaisent à établir entre les mots.

Il peut s'agir simplement d'un jeu de mots facile, comme l'hypothèse formulée par le soldat du Labyrinthe: "C'est peut-être un invalide de guerre: il aurait été blessé au début des hostilités et serait revenu chez lui, remis sur pied tant bien que mal ...". (L, p. 91) Ce qui produit le comique est la coïncidence de la jambe incapacitée de l'invalide et l'expression "remis sur pied tant bien que mal" ici perçue, non pas dans un sens figuré habituel, mais au sens littéral.

De même, l'analogie faite dans Maison semble se réaliser: "un homme seul ... est placé sous une plante charnue, avec des feuilles en forme de main qui s'avancent au-dessus de lui..." (M, p. 27) Le qualificatif "charnue", pris littéralement, inspire comme automatiquement la comparaison suivante de la forme avec une main, ce qui suffit à son tour à animer les feuilles. Le fait que la suite de la description n'est pas poursuivie en fonction de la plante, l'élément qualifié, mais fixée par l'implication de chair de l'adjectif "charnue" déplace l'attention du lecteur du sujet de la phrase (la plante) vers l'idée secondaire qualificatrice (charnue). Ce n'est donc pas

le sujet mais l'analogie motivée par l'imagination qui détermine le développement de la phrase. De nouveau l'imagination prend le dessus sur la réalité fictive.

La description d'une fille dans La Maison de rendez-vous se mêle avec celle du bruit de l'eau: " la fille arpente le pont couvert d'un pas souple et régulier, le long de l'eau invisible de la nuit, mais dont on entend le bruit de tissu froissé contre le flanc du navire. Son corps qui bouge sous la soie mince ... " (M, pp. 199-200)

L'entrecroisement des compléments fait que le sens figuré du "flanc du navire" sousentend le sens littéral, c'est-à-dire le flanc de la fille, grâce à la reprise tout de suite après de "son corps" sans autre précision qu'il s'agit en effet d'elle. Au fond, c'est la structure seule de la phrase qui met en évidence le double sens du mot "flanc", et qui suscite moins l'humour que la beauté presque poétique de sa forme digne d'être appelée surréaliste.¹

Le jeu sur le nom de la petite fille du Voyeur est basé

¹ Chez l'auteur surréaliste, André Breton, on peut trouver un effet semblable: "Un bâtiment est la cloche de nos fuites dans une église pareille à l'ombre de Madame de Pompadour. Mais je sonnais à la grille du château." Ou encore: "Elle cette femme était en grand deuil et je me sentais incapable de résister à ce nid de corbeau que m'avait figuré l'éclair de son visage, tout-à-l'heure, alors que je tentais derrière elle l'ascension des vêtements de feuilles rouges dans lesquels trimbaient des grelots de nuit." "Poisson soluble," dans Manifestes du Surréalisme, #1, p. 67, et #22, p. 107 respectivement. C'est moi qui souligne.

sur la correspondance imprimée dans l'esprit de Mathias. Ainsi, "Jacqueline" est la fille des Leduc; mais à la moindre nuance, ou bien, le nom même peut soulever cette nuance, Jacqueline devient Violette, nom qui rappelle évidemment le viol dont elle est en effet victime. Egalement, le mot "étrangler" est utilisé plusieurs fois au sens figuré pour décrire le point de croisement d'une cordelette roulée en forme de huit, (V, p. 10) pour décrire un passage qui devient étroit, (V, p. 39) une fente de la falaise. (V, p. 239) L'allusion au crime est pourtant évidente, et le sens figuré comporte par conséquent de l'ironie dans cette association voulue certes par l'auteur mais dont le contexte plausible voile l'intention. Parallèlement, en parlant du sac de bonbons que Mathias jette par la fente: "Un bruit caractéristique, aussitôt après, annonce que le corps a terminé sa course dans un trou d'eau." (V, p. 239) L'ironie provient du fait que l'image évoque tout autant le corps de la jeune fille précipité de la falaise.

Projet pour une révolution à New York reprend le jeu du mot "corps" dans une question posée par l'interrogateur anonyme au narrateur:

- ... vous avez employé une ou deux fois le mot "coupure", dans le corps du texte; que signifie-t-il?
- Déchirure au rasoir pratiquée à vif en travers d'une surface satinée, généralement convexe mais parfois concave, de chair blanche ou rose.
- Non, ce n'est pas cela; je parle d'un mot isolé ... (P, p. 191)

Le lecteur, ayant saisi le sens figuré du mot "corps" est secoué à l'improviste par le sens littéral qu'entend le narrateur; cette interprétation devient d'autant plus comique que sa réplique est automatique, comme mécanisée, et qu'elle répond en plus au thème obsessionnel d'érotisme et de violence du roman.

La réaction de Laura, à un autre endroit dans Projet, souligne à nouveau le double sens, dans l'interrogatoire du docteur Morgan. Laura raconte ses exploits du métro:

- ... on prenait leur argent pour acheter des bandes magnétiques.

-Vierges?

La fillette a un petit rire, aigu et faux, de pensionnaire, qui se calme aussitôt: "Non, ça n'a aucun avantage qu'elles soient vierges, comme vous dites. (P, p. 156)

Le jeu des mots "corps" et "vierge", loin d'être gratuit, peuvent contribuer à l'interprétation du texte entier. La bande, au lieu d'être "vierge", contient les bruits et le récit d'un viol. Les nombreuses allusions et analogies au cours du roman et un examen du mouvement de l'écriture appuient l'idée de la "bande violée". Par extension, le livre clos, partant vierge, est effectivement violé par le lecteur pendant sa lecture. Le lecteur, par conséquent, non seulement coupable de voyeurisme, l'est également de viol! Evidemment, l'écriture l'y oblige à chaque lecture.¹

¹Voir l'Appendice I pour une analyse détaillée.

Dans tous ces exemples, le double sens des mots peut être défini, l'ambiguïté se résoud en un nombre de possibilités précises. Cependant, d'autres mots très courants prêtent vaguement à confusion dans le texte robbe-grilletien. Un de ces mots est l'adverbe "mieux". Le deuxième prologue de La Maison de rendez-vous, par exemple, contredit le premier qui veut que toute ressemblance avec la réalité ne soit due qu'au hasard, "objectif ou non", et se lit comme suit:

-Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, verrait à penser que les lieux décrits 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 et de regarder mieux: les choses changent vite sous ces climats. (M, p. 9)

Le conseil que nous donne l'auteur est vague: regarder "mieux" de quelle façon? Regarder de plus près, ou bien plus longtemps pour tenir compte des changements? "Mieux" suggère de prendre soin à la qualité de notre attention et non pas au nombre de fois ni à une quantité d'objets assujettis à notre regard. L'incertitude reste, pourtant, et le mystère déclenche un rire déconcerté du lecteur face au ton ironique du prologue. D'autres exemples clarifient un peu l'intention de ce mot:

A mieux observer, l'isolement des trois soldats apparaît comme produit moins par l'espace minime qui se trouve entre eux et la foule que par la direction des regards alentour. (L, p. 28)

La prisonnière est sans doute inanimée, ... du reste, à mieux observer la forme du bâillon et sa disposition juste sous le nez, on s'aperçoit que c'est en réalité un tampon imbibé d'éther, qui s'est révélé nécessaire ... (P, p. 9)

Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée C'est le bruit que fait le mille-pattes ...

A le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement: la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite. (J, p. 86).¹

"Mieux" selon le Petit Robert veut dire: "d'une manière plus accomplie"; dans la phrase "à mieux observer", à propos d'un travail quelconque: sa reprise de façon plus assidue, pour aboutir à une plus grande finesse, à un résultat plus sophistiqué. L'exemple du Labyrinthe est en accord avec cette interprétation, puisqu'il suggère la découverte d'un élément contenu dans le tableau, qui ne faisait qu'échapper à l'oeil la première fois. Dans les deux citations suivantes il s'agit non pas d'une donnée préalable, mais de l'invention évidente qui prolifère au fur et à mesure qu'elle avance. Observer ou écouter "mieux" implique une attention qui mène à la perception d'un détail préexistant, la découverte évidente du détail qui s'invente au fur et à mesure d'être écrit produit alors inévitablement l'humour de l'inattendu. Clichés dont le déplacement paraît amusant, ils accordent la valeur de la réalité au produit de l'imagination. Le premier sens, supposant une réalité antérieure, implique la montée de

¹C'est moi qui souligne

de l'échelle hiérarchique de l'accomplissement qui tend vers la perfection, il implique un mouvement vertical, tandis que les exemples de Projet et de La Jalousie suivent une progression horizontale, menant dans un même degré de précisions, à une nouvelle idée, à une nouvelle comparaison. Robbe-Grillet lui-même fait la distinction entre ces deux directions à propos de la littérature en général: "On ne peut que tenter d'aller plus loin. Il ne s'agit pas de 'faire mieux', mais de s'avancer dans des voies encore inconnues ...".¹ Il faut donc un progrès en avant, "à moins d'estimer que le monde est désormais entièrement découvert."² Le sens presque moral de "mieux" que nous retrouvons dans la société pour exprimer une amélioration verticale se perd dans les romans de Robbe-Grillet, surtout dans les deux derniers; sa fonction y est dès lors de fournir une transition latérale vers une idée nouvelle, son sens est celui de la découverte...

En tant qu'exemple d'un mot qui perd son sens habituel, "mieux" n'est pas le seul. La "vérité", objet de controverse au départ, mais qui représente comme valeur absolue le fondement de toute littérature réaliste, subit, surtout dans Projet, une remise en question quant à cette qualité "sacrée".

¹Alain Robbe-Grillet, "Du réalisme à la réalité", dans Pour un nouveau roman, p. 136.

²Ibid., p. 136.

Avant d'aborder la vérité, considérons le mensonge.

Au sujet du mensonge, la définition même de "fiction", Laura répond à une question de JR:

-Elle aime beaucoup mentir?

-Non, pas tellement. Mais, pour une seule petite vérité, il y a des milliards de milliards de mensonges, alors c'est forcé, vous comprenez... Elle aurait pu dire, aussi bien, que c'était le lieutenant ... (P, p. 66)

Sa préférence pour le mensonge valorise le rôle de l'imagination dans laquelle existe un nombre infini de possibilités en contraste avec la vérité traditionnelle restrictive qui se fonde sur la réalité.

Le roman qui se justifie sur une réalité extérieure, "ayant affaire à un document", trouve son analogie parodique dans le passage suivant, où le "Vampire du Métropolitain" "a déjà violé pas assassiné ... douze petites filles": crimes qui se "justifient" par les:

... statistiques concernant la mortalité accidentelle chez les fillettes de cet âge qui montrent qu'une telle tolérance dans le fonctionnement de la police urbaine est en définitive moins meurtrière que les bains de mer, le camping dans les Adirondacks, les vacances en Europe, le nécessité de traverser plus de trois rues pour rentrer de l'école ... (P, pp. 130-131)

Pas de mensonges possible dans cette justification franchement humoristique parce que le criminel rédige son propre rapport.

L'obsession de la "vérité" se reflète dans le "rapport" de Ben Saïd auquel se fie le Dr. Morgan. A la question de

"mais quelle preuve y aura-t-il?" d'une prédiction qu'il fait, celui-ci répond: "Il y a le rapport. Tu oublies que tout est est consigné avec exactitude et qu'on ne transige pas avec la vérité." (P, p. 153) Le narrateur, faux policier (c'est un déguisement), nie la valeur absolue de la vérité, malgré sa devise: "La Vérité, ma seule passion". (P, p. 101) Il explique à Joan Robertson sa façon de la concevoir:

Supposons que vous affirmiez d'abord une chose, puis son contraire; l'ensemble des deux réponses comporte alors à coup sûr, l'expression de la vérité dans la moitié des cas ... pour cette raison, afin de ne pas fausser les résultats du calcul, ... il importe de faire durer le supplice très longtemps: ainsi chaque affirmation finit par être accompagnée de son contraire ... (P, p. 102)

Logique un peu douteuse vers la fin, le narrateur néanmoins illustre ici un des principes d'Alain Robbe-Grillet:

"L'intrigue sera d'autant plus 'humaine' qu'elle sera plus équivoque. Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions."¹

A un autre moment, le narrateur, accusé d'exagération, se défend: "J'estime au contraire, pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct," (P, p. 188) et un peu plus loin: "Je fais mon rapport, un point c'est tout. Le texte est correct, et rien n'est laissé au hasard,

¹ Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 69.

il faut le prendre tel qu'il est." (P, p. 189) Loin de représenter un fait unique et "réel", la vérité en tant que mot écrit provient autant de l'imagination que de la vérité de chaque mot, l'écriture joue pour la mettre en doute, pour en créer une nouvelle. L'humour qui résulte de ces tours, de ces renversements maniés par l'écriture, change un peu plus à chaque fois notre conception de la vérité, en fait fléchir la rigidité absolue pour lui rendre la flexibilité du relatif. La nouvelle vérité n'est plus unique, mais nécessairement, elle est celle du moment présent. Selon ce principe, les indications temporelles nombreuses dans tous les romans de Robbe-Grillet se dépouillent de leur caractère trompeur. Le lecteur à la recherche de l'unité contextuelle du récit sera pris au piège d'une prétendue chronologie en lisant des précisions telles que: "pendant ce temps", "c'est à ce moment que", "à présent", "ensuite", et devra être complètement perdu dans La Maison de rendez-vous en arrivant à ce passage à chronologie inverse:

Mais elle est ensuite (sitôt après ou un peu plus tard?) face à face avec lui ... Et maintenant elle se tient penchée au-dessus du bureau d'où il n'a pas encore bougé: ... devant elle l'homme toujours assis dans son fauteuil, n'a même pas levé les yeux vers sa visiteuse ... (M, p. 71)

La confusion disparaît pourtant si l'on pense en termes du temps présent contemporain de la lecture du livre, seule

occasion de la réalisation, de la vérité de la fiction, seul instant également de l'humour; les indications temporelles se rapportant tout simplement à l'instant où les yeux du lecteur s'accrochent, à ces mots. Le commentaire entre parenthèses dans la citation n'est que la raillerie du narrateur parodiant la grande précision du genre: "La marquise sortit à cinq heures". Et toute tentative de reconstituer l'ordre du récit de la part du narrateur, d'une feinte bonne volonté, devient ridicule: "Si Manneret vient déjà d'être assassiné, cette scène se passe auparavant, de toute évidence". (M, p. 182)

La destruction langagière s'effectue donc au niveau de la connotation du mot, de la dimension sociale que tout un vocabulaire est parvenu à comporter et qui s'y est établie. La pensée, dépendant en grande partie du langage à sa disposition, est par conséquent restreinte à fonctionner par rapport à ce même contexte social. L'humour intervient ici en outil efficace pour libérer le langage et, si possible, la pensée et instaurer une optique qui varie avec l'individu. Saisir la simplicité du langage exige bien sûr une lecture soigneuse, "car il ne s'agit pas de se tromper sur les mots". (M, p. 206) Leur méprise aboutirait peut-être à l'empiègement du lecteur, dans le malaise, la frustration ou l'ennui, au lieu d'une libération. Johnson, à la fin de La Maison de rendez-vous, fait l'erreur de voir dans les mots ce qui n'y était pas. Le dernier fil du récit le représente en train de retourner

vers Laura sans la grosse somme exigée d'elle, avant de fuir de Hong Kong, "bien qu'il n'ait pu tenir sa promesse. Elle n'a peut-être fait tout cela que pour le mettre à l'épreuve..." (M, p. 213) Cette idée romantique par excellence surprend venant d'un personnage de Robbe-Grillet. Et, en effet, Johnson est comme puni de vouloir autre chose que ce qui est stipulé précisément dans ses relations avec Lauren, en tant que prostituée:

elle se prêtant à tout avec exaltation, mais ne manquant jamais de réclamer les sommes dues, conformément à leurs accords et selon les barèmes en usage dans la maison, tenant ainsi à affirmer en chaque occasion son état de prostituée. (M, p. 83-84)

Mise en abyme du fonctionnement du texte, ce passage prend une signification élargie si on insère "la fiction" à la place de "Lauren". Prostituée, la fiction dépend du lecteur pour vivre tout en exigeant "les sommes dues", c'est-à-dire les prises de conscience de soi auxquelles l'écriture oblige le lecteur. Celui-ci ne peut donc point s'emporter dans le récit, des tournures de phrase, des commentaires inattendus rétablissant sans cesse la distance récit-lecteur qui permet le jeu et non le sérieux. De même le client ne doit pas s'éprendre de la prostituée, le fait de lui payer ses services est en désaccord avec une relation amoureuse. Et Johnson s'y méprend: "Vous ne n'aimez donc pas du tout?" ... "Mais, dit-elle, il n'en a jamais été question." Paradoxalement,

sans "les sommes dues", la relation entre Lauren et Johnson ne serait pas possible; et la participation ludique du lecteur à la fiction ne le serait pas plus. Il est question, en somme, de la liberté que se réserve la fiction, ainsi que la prostituée; liberté également accessible au lecteur comme au client. Mais Johnson refuse cette liberté, il rompt les règles "en usage dans la maison" et, par conséquent, se laisse prendre au piège final. "Sortir de l'enceinte [du jeu] par erreur, par accident ou par nécessité, envoyer la balle au-delà du terrain tantôt disqualifie, tantôt entraîne une pénalité."¹ L'infraction de Johnson entraîne la terminaison même du jeu de la fiction de La Maison de rendez-vous.

La destruction du langage du roman traditionnel, en détruisant également le piédestal du récit fictif, fait place au jeu littéraire, relevé déjà ici, et qui fait essentiellement partie de l'écriture, la vedette de l'humour.

¹Roger Caillois, Les Jeux et les hommes, p. 18.

CHAPITRE TROIS

Le jeu de la narration

III Le jeu de la narration

Tout mène vers l'écriture. Le personnage unique, tri-dimensionnel est réduit à l'image universelle qu'est l'arché-type, ou encore à la superficialité du masque dont l'interchangeabilité dépend uniquement du mouvement de l'écriture qui lui donne vie. Et la participation d'un personnage à l'écriture en tant que narrateur change souvent, comme automatiquement, le point de vue et jusqu'à l'identité même de ce personnage. Le récit est rendu fragmentaire, illogique, inconstant par l'écriture qui joue avec les éléments pour, plutôt, se raconter elle-même. Le langage, dépourvu de sa dimension morale, valeur absolue reflétant la société qui lui sert de point de repère, prend la valeur changeante que lui attribue à chaque instant l'écriture; la richesse du langage dépend des associations variables que l'écriture ne cesse de créer, ou de rompre. Après la destruction de leur essence bourgeoise, le personnage, le récit, et le langage existent en fonction de l'écriture, celle-ci étant pour l'écrivain le "lieu du travail entre une pratique scripturale et sa théorie."¹ C'est dans l'écriture elle-même donc que l'écrivain manifeste sa façon de penser, sa nécessité d'écrire: "l'écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour comprendre pourquoi il écrit."²

¹Philippe Sollers, cité par Marc Angenot, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, p. 37.

²Esprit, juillet, 1964, p. 63.

Il est clair donc que l'écriture est "opératrice du sens et non expressive - le sens n'étant ni 'origine' ni 'fin' du texte - son caractère est 'non représentatif mais producteur'. (Baudry, T.Q., 36, 52.)"¹

L'écriture "produit," construit le roman, et c'est sa façon de le faire qui est intéressante. Si, dans le roman conventionnel, le travail de la narration est invisible, ayant été fait dans des brouillons préalables, le roman de Robbe-Grillet se construit, au contraire, au fur et à mesure que l'écriture avance. La force de frappe de cette approche vient du fait que le lecteur expérimente la naissance du roman à l'intérieur même du texte. Les ratures sont inévitables, les reprises sont nombreuses, et même exploitées à l'avantage du texte. Plus de narrateur infailible, l'écriture se plaît dans sa liberté et dans sa "perversion," ce "caractère de l'écriture textuelle, comme possibilité de tout dire."² Toutes les règles du "bon roman" sont brisées, et les démarches les plus répréhensibles deviennent source d'exploration et de plaisir: la recherche ouverte et souvent apparemment erronée du narrateur, les transitions brusques, les développements artificiels, les contradictions, les répétitions, les fausses tentatives pour reconstituer un ordre.

¹Marc Angenot, Glossaire, p. 37.

²Baudry, cité par Marc Angenot, Glossaire, p. 68

inexistant, les noeuds mal noués, les fils laissés en suspens par un narrateur négligent, indifférent, fatigué. Beaucoup plus que de la destruction des éléments du roman traditionnel, le lecteur est conscient dans les trois derniers romans, des managements de l'écriture par le narrateur, conscient de l'artifice du travail constructeur, voire de l'artifice de l'artifice. Voilà la mise en valeur de la fictivité du roman, si contraire à la vraisemblance, premier critère balzacien.

Il convient d'étudier les divers aspects de cette écriture, dans un ordre qui suit autant que possible l'évolution dans le roman pour faciliter la discussion, bien que cet ordre soit encore artificiel, l'enchevêtrement des divers procédés ne permettant pas de divisions nettes.

III A. La recherche

Activité essentielle de l'écrivain, activité incertaine et hasardée, la recherche met en marche l'écriture du roman. Elle fait repartir la narration prise dans une impasse, elle explore et bifurque grâce aux mots à double sens, à des associations entre les mots, entre les incidents et les personnages. Ses possibilités tendent à l'infini, puisqu'elle puise dans les ressources de l'imagination.

Un exemple peut mieux que de plus amples explications démontrer la forme que prend la recherche du narrateur, ou de l'écrivain, dans le texte. Le soldat, du Labyrinthe, arrivé à la maison que le gamin lui indique,

... remarque à cet instant que la porte est entrouverte: porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table avec un verre vide dont le fond contient encore un cercle de liquide rouge sombre et un infirme qui s'appuie sur sa béquille, perché en avant dans un équilibre précaire. Non. Porte entrebaïllée. Couloir. Escalier. Femme qui monte en courant d'étage en étage tout au long de l'étroit colimaçon où son tablier gris tournoie en spirale. Porte. Et enfin une pièce éclairée: lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois non fixée... Non. Non. Non.

La porte n'est pas entrebaïllée. (L, pp. 102-103)

Le détail de l'entrebâillement de la porte semble réduire le narrateur à l'automatisme du souvenir dont il ne peut s'arracher puisque, trente pages plus haut, dans l'appartement de la jeune femme, la porte entrebaïllée donne en effet sur

l'enfant et l'invalidé près de la table à la toile cirée rouge. (L, p. 69) Cette image rejetée, le narrateur recommence pourtant du même point de départ qui le mène cette fois, par la correspondance d'éléments antérieurs du texte, vers sa propre chambre, qui agit comme impasse à la poursuite du récit. Sa troisième tentative n'est pas plus fructueuse, renvoyant davantage au début du livre, (L, pp. 24-25) entraînant une répétition inopportune. Le rythme du passage suggère que le narrateur devient, à chaque tentative, plus impatient: la fluidité au début avec de légères pauses marquées, par la virgule cède à un mouvement plus saccadé, le point exigeant un arrêt brusque. Sa détermination est enfin traduite par le "Non. Non. Non." final. L'unique solution reste de changer le donné initial: "La porte n'est pas entrebaillée"; brusque annihilation inattendue et comme trop facile. Suit de nouveau l'arrivée du soldat devant l'immeuble, cette fois avec l'introduction d'un nouveau personnage qui l'accueille, mais on dirait que ce nouvel élément étourdit presque le narrateur qui ne parvient pas tout à fait à le concevoir. Et ce personnage ressemble de moins en moins à un être vivant:

... la silhouette s'est figée, interdite, menaçante ... elle recule vers le fond du corridor ... les membres et le corps entier restant rigides, comme si l'ensemble était monté sur un rail et tiré en arrière par une ficelle. Non. (L, p. 104)

Le narrateur est insatisfait, à nouveau, de la suite dont il semble perdre contrôle, ou à cause de la trop grande dramatisation du point de vue narratif comme dans La Jalousie, ou à cause du fait que la destruction du personnage par sa mécanisation crée une impasse au récit. Le narrateur revient au point de départ pour la quatrième fois. Cette fois il se lance dans une phrase qui s'étend sur une page entière, à un rythme accéléré, comme de peur de perdre ce nouveau fil qu'il sent être le bon. En contraste avec le narrateur confiant, omniscient, les cheminements de celui-ci en font presque un personnage comique. En fait, aux prises avec la structure de son récit, le narrateur du Labyrinthe lutte contre la tendance de l'écriture à se répéter dans un mouvement cyclique qui ne permettrait pas de suite au texte.

Le narrateur de Projet pour une révolution à New York, lui aussi, poursuit sa recherche dans l'écriture; il n'est pas préoccupé de la structure cependant, tant il semble emporté par son imagination:

On dirait qu'un frisson a parcouru le corps de la victime, peut-être encore vivante ... Laura fouille à tâtons dans l'étroite poche de sa robe, sans pouvoir quitter des yeux le spectacle. Elle en extrait non sans mal une petite capsule pharmaceutique qu'elle avale sans hésiter.

Reprise. Laura ne comprend pas pourquoi... Les longues cuisses dénudées dont l'une est à demi fléchie à l'aîne et au genou. Non... Les chevilles sont maintenant ... mais une des cordes est mal tendue du côté où la jambe est légèrement repliée. Non! Sous la lumière vive ... Cette fois le corps a bougé, sans aucun doute: la tête a roulé de côté,

le genou fléchi s'est fermé davantage, ce qui a raidi la corde. Le rat... Non! Non! Reprise.

Laura ne comprend pas pourquoi le convoi du métro vient aussi s'immobiliser ...
(P, pp. 143-144)

Bienque le narrateur parle à la troisième personne, les pauses dans le récit marquées par un "Non!" exclamatif, et la découverte progressive de l'image suivante expriment la participation de la voix narratrice à l'aventure de son personnage, comme si elle parlait à la première personne. Cette fusion momentanée entre narrateur et personnage, entre la forme au niveau de l'écriture et le contenu affectif donne déjà un aperçu du jeu continuuel d'identité et de forme dans Projet (et moins dans le Labyrinthe et Maison). Dans cet exemple, le lecteur n'oublie point pourtant que c'est le narrateur qui parle, tout en percevant cette fusion de voix; le recul de la troisième personne joint à la participation émotionnelle de la première crée un effet sans équivoque de parodie qui mime les réactions de Laura (peut-être aussi celles du lecteur?) face à cette situation terrifiante. Celle-ci commence toutefois par une simple impression, "on dirait que...", et ce n'est qu'après l'ingestion de la capsule par Laura que les craintes deviennent réelles; on peut donc supposer aussi bien qu'il s'agit d'une hallucination de Laura, ce qui ne changerait rien cependant à l'élément parodique assez évident.

Notons également, par rapport à l'exemple relevé plus haut du Labyrinthe, que la phrase qui sert de point de départ ne s'appuie plus sur un donné matériel, mais tout simplement sur un fragment de phrase: "Laura ne comprend pas pourquoi....," qui suffit à déplacer la scène de la maison au convoi du métro.

La recherche qui consiste en un mouvement de départ et de redépart dans l'exploration de l'écriture ressemble, en somme, aux errements de Wallas dans la ville inconnue; l'humour provient de la même source: une dépense excessive d'énergie qui n'aboutit à rien.¹ De plus, habitué au caractère absolu de la narration traditionnelle, le lecteur peut pour une fois respirer l'air frais de la libération de cette contrainte.

¹Sigmund Freud, Jokes and their Relations to the Unconscious, p. 190.

III B. Les transitions

Figure de rhétorique, la transition permet le "passage d'un état à un autre, d'une situation à une autre."¹ Aussi, peut-on souvent parler, chez Robbe-Grillet, d'un manque de transition, tellement un revirement de pensée peut être soudain et rapide. Dans les passages cités plus haut, le va-et-vient du développement de l'écriture s'oppose à la simplicité et à la brièveté de la transition.

Semblable à l'effet déclencheur de "l'entrebâillement de la porte," de nombreuses transitions se font grâce à un mot pivot que rappelle comme automatiquement un contexte antérieur dans lequel il figurait. La mention des molletières dans le Labyrinthe, par exemple, rappelle une remarque que fait, plus tôt, le gamin à leur sujet. Dans la caserne transformée en hôpital, le soldat:

... assis sur le lit et courbé en avant, ... commence à enlever ses molletières avec lenteur, enroulant au fur et à mesure la bande d'étoffe sur elle-même, en la tournant autour de la jambe.

"Tu sais même pas rouler tes molletières." Au pied du réverbère, sur le bord du trottoir, le gamin considère fixement les chevilles du soldat.
(L, p. 115)

La reprise de la phrase du garçon replace les personnages dans le rire par le seul rappel de la situation antérieure.

Le soldat, qui se retrouve à la caserne peu après, est

¹ Le Robert.

couché; il ne fait pas chaud:

Mais le principal est de se trouver à l'abri de la neige qui tombe et du vent.

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 rien d'autre.

Il a fini son verre depuis longtemps. ...
(L, pp. 116-117)

La première phrase, en guise d'une consolation, est la réflexion du soldat, ainsi au début du deuxième paragraphe, le lecteur le situe toujours dans un lit de la caserne. L'enfant trouble tout d'un coup cette certitude, et plus la description avance, plus elle ressemble à celle de la scène du tableau dans la chambre du narrateur. Le détail du verre ne laisse plus de doute possible. Le lecteur se voit mené inopinément par l'écriture et reconnaît dans cette transition un renvoi aux premières pages du livre, où le narrateur se trouve "à l'abri" tandis que "dehors il pleut ... dehors il fait froid, le vent souffle ..." et plus loin "dehors il neige." (L, pp. 9-11) Une contemplation de sa chambre mène enfin au tableau. (L, p. 25) Frappant ici est surtout l'effet de surprise auquel le lecteur ne peut pas être insensible.

Le récit, dans Projet, des aventures de Laura et de ses compagnons du métro risque de bifurquer de la même façon que les deux exemples, cités plus haut, du Labyrinthe.

... derrière deux vitres ... des deux voitures successives que relie une étroite passerelle de fer à claire-voie,

munie de son garde-fou métallique (par lequel je pourrais très bien me pencher, au milieu de ma descente, afin d'apercevoir une fois de plus la foule massée dans la rue, tout en bas...) - Laura qui surveille la scène et commence à s'impatienter ... fait des signes à son complice ... (P, p. 126)

Moins qu'une transition, la digression fugitive entre parenthèses prévient le lecteur qu'une bifurcation du récit qui "pourrait très bien" se placer à cet endroit, déclenchée par le "garde-fou métallique" rappelant immédiatement l'escalier de fer extérieur qui revient souvent dans Projet pour permettre au héros-narrateur d'échapper à l'immeuble en flammes. Le narrateur, bien qu'il raconte à la troisième personne, est opportuniste et semble profiter de l'occasion pour démontrer des possibilités bien plus amples que n'en témoigne le texte.

La poignée de porte est le point commun des deux scènes de Projet où il suffit de changer le qualificatif pour déplacer sur-le-champ l'action.

Pour s'arracher à la fascination qui risque de lui faire enjamber le garde-fou, si l'arrêt se prolonge, la jeune femme se cramponne à la poignée de porcelaine, ... , et elle ouvre la porte en grand d'un seul coup: le rat est là, qui trotte sur le carrelage blanc de la chambre ... (P, p. 140)

Le mot "porcelaine" évoque tout de suite la poignée de la chambre de la maison du narrateur où Laura explore les étages vides, tandis que la poignée de cuivre renvoie sans autre avertissement au métro où Laura est poursuivie par le vampire du métropolitain.

Le désir de l'héroïne, aussitôt réalisé qu'articulé par l'écriture, d'échapper à sa situation se conforme parfaitement au fonctionnement des rêves analysés par Freud et rapproché de la production de l'humour (pris au sens général du terme). Un phénomène commun au rêve est "the replacement of internal associations (similarity, causal connections, etc) by external ones (simultaneity in time, contiguity in space, similarity in sound)."¹ Les transitions, non seulement de Projet, mais de tous les romans de Robbe-Grillet s'effectuent surtout à partir d'associations externes, ce qui crée inévitablement des liaisons, des rapprochements nouveaux et souvent surprenants. De là vient qu'une impression surréaliste émane parfois de son écriture, le domaine du rêve se situant aussi au niveau de l'inconscient. Le mécanisme fondamental du rêve et de l'humour est semblable selon Freud: "a preconscious thought is given over for a moment to unconscious revision and the outcome of this is at once grasped by conscious perception."² C'est dans la révision dans l'inconscient que le matériel subirait les transformations et surtout une extraordinaire condensation. Cette dernière serait à l'origine de l'extrême

¹Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, p. 172

²Ibid., p. 165.

brièveté des rêves et de l'humour; brièveté qui est caractéristique des transitions dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, à quelques exceptions près, évoquant à la fois l'incertitude mystérieuse propre au rêve et l'incongruité absurde qui suscite le plaisir. On se rappelle le "brusque saut" du soldat dans le Labyrinthe (L, p. 135) qui permet un revirement tout aussi brusque dans l'écriture. La superposition de ces deux éléments se retrouve sous sa forme peut-être la plus harmonieuse dans un passage du Labyrinthe où le soldat pris dans "une foule considérable, ... essaie de s'y frayer un chemin, sans y parvenir" (L, p. 176):

De proche en proche, les voisins se retournent pour le regarder, figés tout à coup, silencieux, plissant un peu les paupières. Il se trouve bientôt au centre d'un cercle, qui s'aggrandit progressivement à mesure que les silhouettes reculent, seules leurs faces blêmes demeurant encore visibles, espacées de plus en plus, à intervalles égaux, comme une succession de lampadaires le long d'une rue rectiligne. La file bascule lentement, pour venir se placer en perspective fuyante. Les colonnes de fonte noire se découpent avec netteté sur la neige. Devant la plus rapprochée se tient le gamin, qui le considère de ses yeux écarquillés ... (L, p. 177)

Sans pouvoir préciser d'où il naît, le désir d'un échappatoire est évident. En utilisant les éléments existants, le narrateur (ou l'écriture?) improvise pour créer la transition qui lui est nécessaire. Ainsi, la métaphore se réalise, sans brusquerie, grâce aux phrases-tampon de description neutre dont l'ambiguïté permet de qualifier ou les figures de la foule ou les lampadaires. Effectivement, c'est le

mouvement gracieux de cette transformation totalement fantaisiste et formelle, qui, par sa parfaite simplicité, produit une beauté poétique et un effet d'élégance humoristique par le rapprochement et la condensation d'éléments si discordants. Loin de rompre l'ambiance onirique, l'humour s'y mêle pour créer un plaisir hallucinatoire.

III C. La construction artificielle

Le mouvement de recherche et de découverte et les transitions d'un artifice voulu mettent en valeur, comme il a déjà été dit, la fictivité des romans de Robbe-Grillet. Or une définition de fiction est "invention de l'imagination";¹ il convient donc d'examiner les romans dans l'optique de l'invention romanesque, ce qui entraîne l'étude du rapport entre le développement du contenu et celui de la forme, l'un ne pouvant pas exister sans l'autre. La causalité traditionnelle ne constitue pas la logique du récit; au contraire, c'est l'interaction étroite et continue entre l'aspect formel et l'aspect fictif, c'est-à-dire l'histoire qui "invente" le roman.

La conception artificielle de nouveaux éléments s'avère évidente, encore une fois, dans les trois derniers romans: Dans le labyrinthe, La Maison de rendez-vous, et Projet pour une révolution à New York. La naissance d'un nouveau personnage à l'intérieur du texte frôle le merveilleux, le jeu des plans de réalité, comme l'hypothèse, la pensée et l'existence "réelle" dans la fiction, crée également une impression de magie. La facilité de l'exécution de ces tours de force et le ton: "cela va de soi" refusent le décalage habituel qui sépare le naturel, le quotidien de la fantaisie. De cette façon, l'écriture ainsi que l'auteur réaffirment

¹ Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.

leur liberté. "Je crois que les figures du rêve sont constamment celles de la réalité," dit Alain Robbe-Grillet.¹

Dans le labyrinthe donne un excellent exemple de la conception artificielle des personnages et du fil narratif à partir d'un tableau suspendu au mur de la chambre du narrateur. Une longue description, faite au présent, révèle minutieusement la scène dépeinte dans la gravure: un café peuplé d'une "foule de consommateurs." (L, pp. 25-31) La disposition, les attitudes et les expressions de visages des clients sont longuement évoquées. Tout d'un coup, après six pages de description, le temps du verbe, le présent, se transforme au passé composé: "Il a fini son verre ... , le café s'est vidé ... La lumière a baissé ... ". (L, p. 31) Les circonstances changent, et le soldat et l'enfant prennent vie. Aucun changement de ton, ni de style, n'accompagnent l'animation de la scène, et le soldat ne semble que se réveiller très lentement d'un profond sommeil. L'effet de surprise de cette transformation est ainsi amorti et le contraste entre ce phénomène surprenant, fantastique, et sa présentation discrète crée le plaisir de l'irréel. La neutralité du style maintient le lecteur à distance vis-à-vis du texte, comme le visage impassible d'un conteur, mais qui introduit, comme l'écriture, un bouleversement subit dans ses propos

¹Alain Robbe-Grillet cité par André Gardies,
Alain Robbe-Grillet, cinéma d'aujourd'hui 70, p. 115.

neutres sans changer de contenance devant son auditoire incrédule. De plus, cette longue description détaillée, qui reproduit exactement le tableau, paraît réaliste et, par conséquent, prête au lecteur une optique réaliste qui inévitablement le laisse au dépourvu lors de ce revirement fantastique. On perçoit ici le tour que l'écriture joue avec subtilité au lecteur.

Le mouvement vers l'animation peut subrepticement rebrousser chemin pour reconstituer le tableau. Une répétition presque mot à mot de la phrase citée plus haut l'annonce: "Il a fini son verre ... , la salle s'est vidée ... ", (L, p. 117) et aussitôt après, comme miraculeusement, les clients s'y retrouvent et se figent "au beau milieu de gestes auxquels cet arrêt arbitraire a enlevé tout naturel ... , l'élan a perdu son intention et son sens." (L, p. 118) Ainsi toute semblance de réalisme s'effondre; l'immobilité retrouvée et l'aplatissement des personnages restitue la fictivité au premier plan, ôtant le sérieux d'une réalité apparente.

Sur ce modèle de prolifération et de réduction se construisent tous les romans de Robbe-Grillet, bien que le procédé varie. Très souvent il s'agit d'une hypothèse formulée dans l'esprit du narrateur ou d'un personnage qui "se réalise" dans le texte. Les Gommages, Le Voyeur, La Jalousie en fournissent de nombreux exemples aussi bien que La Maison de rendez-vous et Projet pour une révolution à New York.

Dans Projet, l'introduction d'un nouveau roman policier

dans la série de la bibliothèque de la maison fermée inquiète le narrateur (P, p. 85) cherchant à trouver une réponse à ce mystère, il spéculé: "Quelqu'un de l'extérieur, ... , peut parfaitement posséder un passe-partout ou un attirail complet de cambrioleur, ou même se faire fabriquer une clef par un serrurier, en prétendant qu'il s'agit de sa propre maison" (P, pp. 85-86) Un peu plus loin, "le serrurier arrive donc et s'installe tranquillement" (P, p. 86) Le glissement subit de l'état hypothétique à l'état "réel" du serrurier semble trouver une justification logique dans le mot "donc" qui suggère une causalité pourtant inexistante, d'un point de vue traditionnel. Mais en fait, chez Robbe-Grillet, ce qui est imaginé est aussi réel que la réalité; et la causalité existe bel et bien, mais elle fait le lien entre l'irréel et le réel, et annule ainsi la distinction conventionnelle qui oppose même ces deux plans de réalités. De cette façon, l'écriture parvient avec la plus grande aisance à créer un nouveau personnage.

Le passage d'un niveau de réalité à un autre est rendu plus complexe dans La Maison de rendez-vous où le phénomène se révèle en mouvement inverse dans un instant de libertinage excessif du style romanesque. Il s'agit de la pièce de théâtre dans laquelle Lady Ava joue son propre rôle, et vient de recevoir une enveloppe contenant des drogues: "si la cachette se trouvait dans la chambre même, le paquet aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante,

pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle du petit théâtre." (M, p. 106) La première précision surprend, puisqu'elle transforme, ce que l'on croit être une partie de la description en une phrase de la pensée d'un personnage. Les précisions subséquentes éloignent encore davantage la phrase de la réalité immédiate; le lecteur tenté de déchiffrer cette suite d'indications caractéristiques du roman dépassé se trouve pris dans un mouvement de spirale qui passe d'un niveau de réalité à un autre, le mot "théâtre" à la fois renvoyant à la pièce de théâtre dans laquelle joue Lady Ava ...

Le jeu de l'imagination et de la réalité constitue une grande part de l'écriture de Robbe-Grillet. Tandis que dans Les Gommages et Le Voyeur, on revient toujours vers un fil principal du récit, La Jalousie présente un fil déjà moins facile à reconstituer en entier. Dans le labyrinthe maintient deux fils parallèles, l'un qui raconte l'autre, à l'exception des jointures au début et à la fin: le fil de soldat naissant de celui du narrateur et s'y rattachant à sa mort; à l'exception également des instants où l'écriture ramène le soldat à la chambre fermée. D'un fil principal, c'est-à-dire, d'un fil narratif donc, qui domine les premiers romans, où la structure d'ensemble est moins impliquée dans l'artifice du développement romanesque, l'évolution s'achemine vers le fil double du Labyrinthe, pour aboutir à un imbroglio non pas arbitraire et désordonné - il suffit de lire à ce sujet

les analyses éclairantes de Bruce Morissette et de Jean Alter¹ entre autres - mais vertigineux et refusant l'unique plan de réalité caractéristique du roman conventionnel. Roger Caillois, dans Les Jeux et les hommes, traduit le vertige par le terme grec, "ilinx", dont la fonction est d'"infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse,"² qui pourrait se rapporter autant à l'effet de la construction de ces deux derniers romans. L'artifice est le maître et la liberté son outil; notre plaisir vient de voir se réaliser l'impossible, de participer à ce pouvoir de l'écriture, de s'y abandonner même sans être obligé de chercher plus loin, de fournir des justifications, ni de penser aux conséquences.

Si, dans les exemples précédents, le narrateur semble vouloir que le lecteur croie à ce qu'il dit, malgré la fictivité évidente, à d'autres moments il ne prétend à aucun réalisme à travers la neutralité de son langage. Il fait mention, au contraire, de son peu de crédibilité. La description d'une scène de la pièce de théâtre dans La Maison de rendez-vous nous sert d'exemple:

La fille qui joue le rôle de la victime
tient les bras écartés de part et d'autre du
corps ... ; de toute évidence, une mise en
scène réaliste ... commanderait plutôt de

¹Dans: Les Romans de Robbe-Grillet, et La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, respectivement.

²p. 45.

lui faire se servir de ses mains pour se protéger.
(M, p. 44)

Au dépens d'un feint réalisme, on peut entrevoir la préférence du narrateur pour l'évocation d'une position plus compromettante chez la fille. Lui indique cependant que: "ce mode de défense n'est explicable que par un souci d'ordre esthétique." (M, p. 44) Feignant ainsi de ne pas être lui-même à l'origine de ce détail, il fait mine de deviner l'intention chez le responsable. La coïncidence de l'érotisation invraisemblable avec sa propre obsession peut paraître donc accidentelle, mais le lecteur n'est pas dupe. Cette faible mesure de défense de la part du narrateur n'est que plus amusante puisqu'en somme, elle souligne simplement le jeu auquel il se livre, par rapport aux nombreuses occasions où il prend un plaisir évident à enrichir manifestement le texte de précisions érotiques.

Se rappelant ce détail invraisemblable, mais "esthétique" de Maison, le lecteur s'amuse d'autant plus de la remarque du narrateur de Projet au sujet de la prostituée, JR, qui vient d'être surprise, habillée seulement de "ses chaussures de cuir vert à hauts talons et de ses bas noirs" (P, p. 78), dans son appartement par le faux policier: "Levant les mains en l'air de saisissement, bien qu'on ne lui ait pas demandé, elle laisse tomber le fer" (P, p. 82) Il est impossible de ne pas y reconnaître l'obsession érotique du narrateur, à laquelle plaît, sans aucun doute, ce geste non

sollicité et tout aussi invraisemblable de la captive que la posture de l'actrice de Maison.

Le réalisme apparent du récit est donc détruit par un détail de toute évidence inventé par le narrateur pour son propre plaisir, prévoyant peut-être aussi le même plaisir pour le lecteur?

Dans Projet, le souci d'exactitude manifesté par la prise en considération des circonstances extérieures telles que l'"insuffisante lumière" qui rend "difficile de ... préciser" le sexe des personnages de la scène dans Central Park, paraît exprimer une volonté de réalisme, mais peu après, le narrateur poursuit sa description et ajoute: "On peut même imaginer qu'ils complètent leur transformation en ôtant les masques" (P, p. 61) Aussitôt le réalisme antérieur s'écroule, et il n'en reste que le ton parodique qui singe une forme romanesque dont se moque le narrateur. Il effectue son travail de construction clairement selon le précepte qu'il réclame à Joan Robertson: "arrangez-vous pour inventer des faits précis et significatifs," (P, p. 105) ce qui souligne le jeu continuuel entre l'invention et la réalité, ce qui, d'ailleurs, distingue les romans de Robbe-Grillet de la pure fantaisie. L'interaction du réalisme et de la fictivité constitue le véritable artifice, au sens propre du mot: le jeu de déguisement et de tromperie que l'écriture tend au lecteur.

Chaque construction en apparence vraisemblable est ainsi accompagnée d'une mise en doute et s'effondre sous cette force destructrice, tout en faisant naître de plus belle de nouveaux éléments du roman. Ce mouvement de progrès et de recul de l'écriture égale l'annihilation d'un effort dont l'unique marque reste sur la page imprimée. Là existe la seule vérité, sur laquelle se bâtit la suite du roman, puisant dans les pages antérieures pour créer les suivantes. Inévitablement donc la première page naît de "rien, de la poussière", et la dernière en refermant la structure cyclique restaure le point zéro, et annule toute évolution du récit; et celui-ci se met à tourner en rond perpétuellement.¹

¹Ce n'est pas par hasard que dans Projet, la somme des chiffres 214 de la dernière page égale celui, 7, de la première.

III D. Les répétitions et les modifications

Ce tournoiement, entraînant la répétition de l'écriture, et idéalement celle de notre lecture jusqu'à l'infini, est reflété à l'intérieur du texte par de nombreuses répétitions à plus petite échelle. Elles sont déjà manifestes dans de nombreuses mentions explicites du narrateur de Maison:

...la même jeune femme ... , située toujours à peu près dans le même décor ... avec le même costume ... mais de plus en plus altéré.
(M, p. 78)

...c'est ce qu'elle pense un peu tard, comme chaque fois Kim essaie de hurler, mais, comme chaque fois, aucun son ne sort de sa forge. (M, p. 126)

...Et, une fois de plus, il contemple la réception mondaine ... (M, p. 184)

Dans Projet, les premiers mots du texte soulignent la répétition: "La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par coeur ... et c'est de nouveau de même scène qui se déroule une fois de plus... ." (P, p. 7) Les indicatifs, "une fois de plus", "de nouveau", "comme toujours" reviennent constamment. Certes non pas humoristique en soi, cette mention annonce un élément de la fictivité à venir: elle souligne la volonté d'artifice de l'écriture. L'avertissement des répétitions ne supprime pourtant pas l'expérience directe à laquelle le texte expose son lecteur, et c'est là que réside une nouvelle source d'humour chez Robbe-Grillet.

Un premier exemple vient de La Maison de rendez-vous.

Lancé dans la réflexion d'une jeune femme qui danse, et de là à la description du bal à la Villa Bleue, le narrateur s'apprête à conter: "Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l'ont marquée. Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix en taxi" (M, pp. 23-24) Cette introduction parodique par la précision de l'heure et par le passé simple de "furent", significatif dans la prédominance du passé composé, mène à une description du jardin de la Villa Bleue, et ne tarde pas à digresser.

Interrogé dans la rue par la police quant à l'heure de son arrivée chez Lady Ava, "Johnson, qui a eu le temps de se préparer à cette question, commence aussitôt le récit de sa soirée: "Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix en taxi ... " (M, p. 96). La description du parc reprend également, mot à mot, jusqu'à ce qu'il l'arrête par un "etc." En effet, le narrateur ayant déjà prononcé ces paroles, Johnson n'a qu'à les répéter avec l'automatisme d'un robot.

Une troisième répétition plus fragmentaire est déclenchée par le retour de Johnson de Kowloon: "A Victoria, Johnson a pris un taxi, qui a roulé très vite, si bien qu'il est arrivé de bonne heure à la Villa Bleue, vers neuf heures dix plus précisément." (M, p. 129) Elle suffit, néanmoins, à remettre tout le texte qui précède en question par la seule

reprise du détail "vers neuf heures dix". On ne sait pas s'il s'agit d'un recommencement du récit, d'une coïncidence, ou de nouveau de l'automatisme du narrateur, déclenché par la mention du taxi.

Des Gommes à La Jalousie, une répétition appartient ou à la "réalité" fictive de la narration, ou à l'imagination d'un des personnages. Dès le Labyrinthe, mais surtout dans Maison et Projet, elle trouve son épanouissement en tant qu'outil du narrateur, comme donc une "vérité" du texte qu'il faut accepter ainsi, brisant toutes les lois de la vraisemblance. Pour Henri Bergson, la répétition représente un "tranchant sur le cours changeant de la vie".¹ Il s'agit de nouveau d'une mécanisation de la vie, dont il conviendrait d'analyser l'effet de répétition sur le lecteur. Cette élucidation nous vient de Freud qui perçoit la joie de l'homme dans la reconnaissance, telle que nous la fournissent les refrains, la rime, l'allitération.² Cette joie proviendrait de l'économie d'énergie psychique qu'on s'attend à dépenser pour assimiler chaque nouvel élément, cette dépense n'étant pas nécessitée par la reprise d'un élément. Comme le dit si bien Bergson à propos de l'absurdité et du jeu d'idées: "Cela repose de la fatigue de penser."³

¹Le Rire, p. 68.

²Jokes and their Relation to the Unconscious, pp. 120-122.

³Le Rire, p. 149.

Chez Robbe-Grillet, il n'est pas question de la répétition tout court; rare est celle qui reproduit exactement un passage antérieur. Au contraire, l'infidélité est caractéristique des répétitions dans nos romans, ce qui est la preuve d'une imagination créatrice incapable d'immobilité. C'est la part de l'imagination qui donne donc le dynamisme qui dépasse la simple mécanisation de la vie, et, par là, la simple comédie. A chaque reprise de l'Eurasienne qui promène un grand chien noir en laisse, le décor diffère, de nouveaux détails s'y insèrent pour modifier et rendre la scène presque mystérieuse. Un exemple qui se prête particulièrement bien à illustrer ces modifications est l'irruption de la police au bal de Lady Ava.

La première entrée en scène de la police se fait sous forme d'une constatation de trois lignes: "Une fois, la police est arrivée chez Lady Ava au milieu d'une réunion Quand les gendarmes en short kaki et chaussettes blanches font irruption dans la villa, ils ne trouvent que trois ou quatre couples qui dansent ... ," (M, pp. 19-20) et la description du bal se poursuit sans un autre mot sur les gendarmes. En contraste avec cette sérénité initiale, une deuxième irruption est violente, les policiers (il y en a trois) sont pourvus de revolvers, et se distribuent de façon militaire dans le salon. (M, p. 29) Mais, à la mention de la "maîtresse de maison", le texte repart de nouveau, et la préoccupation de cette dernière domine la suite.

Le contraste entre la simplicité de la première scène et l'élaboration dramatique de cette répétition permet au lecteur d'éprouver le même plaisir quasi voluptueux dans l'exagération qu'il pressent chez le narrateur qui l'invente délibérément. Ce plaisir est cependant comme enrichi par un doute vague quant à la "vérité" de cette scène. Le texte n'offre aucun indice, nous sommes de nouveau en contact avec l'écriture opaque qui ne laisse s'infiltrer aucune lueur susceptible d'expliquer l'intention du narrateur.

Une troisième description est dramatisée encore:

... une grande porte vient de s'ouvrir à deux battants pour livrer passage à trois militaires en tenue de campagne (des combinaisons de parachutistes à bariolages verts et gris) qui, serrant chacun une mitraillette à hauteur de la hanche, immobiles et prêts à tirer, braquent leurs armes dans trois directions divergentes couvrant l'ensemble de la salle. (M, p. 36)

La première scène servant de point de repère, chaque répétition devient de plus en plus grotesque, d'autant plus que la réaction paisible et indifférente des invités ne change guère. Comme les fois précédentes, le texte diverge aussitôt pour revenir aux invités.

Trente pages plus loin, au rythme "lent mais irrésistible [de la danse] , bien trop puissant pour que de tels drames, si violents soient-ils et si soudains, puissent venir l'interrompre ... Les accidents se multiplient pourtant de toutes parts ... " (M, p. 67), la quatrième description met fin

à cette accumulation d'incidents repris du texte. Elle est accompagnée d'un commentaire du narrateur: "mais cet épisode a déjà été décrit en détail". N'empêche que la nouvelle reprise est décrite et modifiée davantage: "le coup de sifflet strident et bref qui arrête net l'orchestre ... les talons ferrés des deux soldats ... qui sonnent sur les dalles de marbre, dans le calme subit ... ". (M, pp. 67-68) Cette fois l'assistance se fige, l'action est suspendue.

Nous pouvons déceler l'évolution des modifications progressives: à partir de l'affirmation simple la première reprise dramatise l'action, la deuxième rehausse l'effet visuel, la troisième crée un fond sonore. On peut se demander dans quel but. C'est là que réside le paradoxe: la progression de tension qui attise la curiosité du lecteur se limite à la répétition proprement dite sans influencer le reste du récit sauf dans la mesure où elle permet une transition. Ainsi le plaisir de la reconnaissance est accompagné d'une curiosité et d'une appréhension qui ne sont pourtant pas satisfaites, l'incident menant aussitôt à un autre fil, celui-ci entraînant d'autres répétitions. L'absence de toute conséquence de cet incident démontre le plaisir gratuit que prend le narrateur à monter la tension de son récit et à chatouiller les nerfs de son lecteur.

Après un long intervalle d'une centaine de pages, c'est de nouveau une mêlée, non pas d'accidents, mais de gestes

et de mouvements, de phrases qui "sonnent faux" qui mènent à l'entrée de la police:

Et c'est presque pour tout le monde une sorte de soulagement lorsquelles policiers en uniforme anglais font enfin leur apparition. Le silence était d'ailleurs total depuis plusieurs secondes, comme si le moment exact de leur entrée en scène avait été dès longtemps connu de tous. (M, p. 205)

Les répétitions de la scène du bal dans le texte semblent avoir le même effet sur les convives qu'une série de répétitions théâtrales sur des acteurs; effet surprenant qui signifierait qu'à chaque évocation du texte ils se remettent à jouer chacun son rôle, en dehors de ce rôle ils n'existent pas. Vers la fin du livre, ils sont tout simplement fatigués.

Les soldats se distribuent comme à la première reprise, sauf que le lieutenant se dirige vers Johnson cette fois au lieu de vers Lady Ava. Comme si l'événement dépassait son contrôle, le narrateur est perplexe: "mais une chose m'inquiète à présent: ne serait-ce pas plutôt vers la maîtresse de maison que se dirige le lieutenant, de son pas décidé? N'est-il pas plus logique de l'arrêter, elle, en premier lieu?" (M, p. 206) Après une longue phrase complexe qui explique cette logique, le narrateur revient à la scène immédiate: "En tout cas, lorsque le lieutenant de police se présente devant Lady Ava, ... celle-ci offre à boire d'une voix mondaine au nouvel arrivant, ce qui ne mène à rien." (M, p. 207)

Ce n'est donc, qu'à la suite de cette logique, qui établit une causalité à l'intérieur du récit, que le narrateur se corrige; il n'est guère préoccupé de l'exactitude de sa répétition. Au lieu de faire bifurquer le récit, mettant ainsi fin à l'incident, il déclare que cette scène "ne mène à rien", antithèse qui réfute l'utilité de toutes ses explications méticuleuses.

A force de reprises, le lecteur finit par s'y attendre, mais une page plus loin, son attente est déjouée:

C'est alors qu'on frappe, à la grande porte aux vantaux moulurés, une fois, deux fois, trois fois... Quel est le visiteur imprévu qui s'obstine ainsi sans obtenir de réponse? ... Mais la porte s'ouvre, et la surprise est grande de voir Sir Ralph entrer brusquement. (M, p. 208)

L'auteur de la question digne des histoires d'aventure pour enfants est difficile à identifier, si ce n'est pas tout simplement le narrateur qui la destine au lecteur. Celui-ci est en effet comme conditionné par les nombreuses répétitions précédentes, et tend alors à associer la grande porte de la Villa Bleue avec l'entrée des policiers. Mais cette fois, contre toute attente, c'est Sir Ralph qui fait son entrée.

Enfin, à la dernière page du livre, les policiers reviennent, et ils arrêtent Johnson dans la chambre de Lauren. Après toutes les fausses alarmes qui ont, en fin de compte, dompté la curiosité du lecteur à connaître la suite, celle-ci ne venant jamais, le lecteur ne s'attend point à une conclusion

de l'incident répété de l'irruption des gendarmes. Mais la prise de Johnson condamne, en fait, la dernière voix narratrice au silence puisque Lady Ava, et Edouard Manneret, qui joue aussi parfois le rôle du "gros homme au teint rouge", sont morts.

Jusqu'ici, il a été question de la modification des actions, du décor, animée par des personnages qui représentent une constante dans les scènes reprises, ainsi que les soldats qui réapparaissent chaque fois, même si leur nombre change. Dans La Maison de rendez-vous il y a une autre sorte de modification, moins prononcée, mais qui trouvera son épanouissement dans Projet pour une révolution à New York. Il s'agit des jeux d'identité. Comme il est mentionné plus haut, Edouard Manneret, victime d'assassinat, peut être identifié avec le "gros homme au teint rouge" qui raconte ses exploits à Johnson. Le fait de raconter en fait également une des voix narratrices du roman, ainsi que Manneret qui écrit peut être en train de narrer à la fois le roman. Il y a également Sir Ralph, ou Johnson, ou Ralph Johnson, tantôt personnage, tantôt narrateur qui est parfois agresseur et parfois victime des autres. Ainsi Lauren, la prostituée timide et soumise, révèle un côté contradictoire en refusant de partir avec Johnson, et en étant peut-être même à l'origine de son arrêt final. L'identité du personnage ou du narrateur est donc loin d'être fixe, absolue, au contraire, elle varie en fonction du jeu des correspondances de l'écriture. Dans Projet

l'identité changeante des personnages est à la base d'un réseau inextricable de répétitions et de permutations d'une simplicité et à la fois d'une complexité étourdissantes. Un exemple éclaircira le procédé de base: Laura voit le serrurier "dans la position du voyeur" devant le trou de serrure de la porte." "Laura s'était d'abord décidée à lui crever l'oeil avec une aiguille à tricoter, mais elle a ensuite trouvé" (P, p. 113) Quelques pages plus loin, elle se trouve dans le long corridor de la maison du narrateur et

n'arrive plus à se rappeler quelle porte donne accès à sa chambre. ... Laura se penche contre la première pour tenter d'apercevoir, par le trou de la serrure ce qu'il y a de l'autre côté; mais elle ne voit rien, et elle n'ose pas insister à cause de l'aiguille à tricoter du petit homme chauve. (P, p. 118)

La modification renverse donc les rôles: l'agresseur se trouve soudain vulnérable tandis que le voyeur insoupçonnant devient, hypothétiquement du moins, agresseur. En plus, du fait que le deuxième contexte ne donne aucun indice quant à la présence du serrurier, l'appréhension de son aiguille à tricoter devient nettement comique. Le plaisir surtout de ce genre de permutation, terme emprunté à Projet (p. 37), réside de nouveau dans la simplicité de la correspondance, de l'inversion comme Freud la décrit dans le fonctionnement du rêve.

Une autre association fugitive déclenchée par la reprise d'une même action illustre encore ce genre de

modification:

... après avoir ôté ses deux gants pour les placer sous son aisselle gauche, Ben Saïd note ... le récit succinct ... (P, 114-115)

Laura saisit le livre qu'elle avait placé sous son aisselle, en même temps que les gants noirs de Ben Saïd, et elle le lance ... (P, p. 116)

De nouveau l'action entraîne comme automatiquement une courte distraction de la pensée vers l'action identique plus haut, absurdité gratuite qui amuse, mais en même temps révèle un procédé à l'origine d'une grande part du développement du roman. Au lieu de s'appuyer sur la causalité habituelle - interne, pour rappeler Freud - à partir du sens, la correspondance s'effectue grâce à une similarité extérieure au contexte, une similarité formelle. En accord avec l'étude systématique de Freud sur le rapprochement de l'humour et du rêve, Bergson affirme également: "tout jeu d'idées pourra nous amuser, pourvu qu'il nous rappelle ... les jeux du rêve."¹

La complexité de la permutation varie, comme l'exemple suivant le démontre. Laura, captive du métro, est en train de raconter au docteur Morgan sa découverte du "terrain vague":

La petite porte a une clef. ... C'est moi qui la garde, puisque c'est moi qui l'ai découverte ... Non, je ne la cache pas sous une lame du plancher de ma chambre; je la dépose toujours, en arrivant, sur

¹ Le Rire, p. 143.

le marbre de la console, dans l'entrée, à côté du bougeoir en cuivre et de la lettre non décachetée ... mise par erreur dans la boîte, et que je dois rendre au facteur depuis je ne sais pas combien de temps. (P, p. 160)

Au début de ce passage, il s'agit sans trop de doute de la Laura des "trois chenapans du métro". Le fait que la prisonnière de la maison du narrateur s'appelle également Laura, on peut déjà soupçonner que ces deux personnages sont liés. N'empêche que la fusion momentanée surprend, déclenchée par le verbe "garder" qui rappelle tout de suite Laura de la maison qui en effet, cache à plusieurs reprises des trouvailles sous une planche de sa chambre. Voilà une première fusion d'identités. Une deuxième est inévitable par la mention de la clef, article associé dès le début du roman avec le narrateur qui, en sortant de sa maison, est pris par la crainte d'avoir oublié sa clef à l'intérieur, ou, en rentrant, la dépose toujours "sur le marbre de la console, dans le coin droit, près du bougeoir en cuivre". (P, p. 12) Ce dernier geste revient d'ailleurs souvent dans le texte.¹ Répétée presque mot à mot, cette déclaration faite par Laura semble donc tout à fait incongrue, mais elle constitue tout simplement la fusion de Laura et du narrateur, cette première jouant, de plus, le rôle de narrateur à cet instant. Laura ajoute pourtant le nouvel élément de la lettre égarée. Plus tard, le narrateur habituel, celui de la maison fermée,

¹ p. 26, 49, 55, 96.

répète son geste de déposer la clef "sur la console à côté de la lettre non décachetée" (P, p. 168) Il poursuit même sa préoccupation de la lettre, et déclare qu'"au verso, il n'y avait toujours aucune mention d'expéditeur", (P, p. 168) comme si, en attendant un peu une adresse s'y inscrirait toute seule!

Une dernière reprise de ce geste s'appuie cette fois sur l'action de rentrer et de "déposer". A la dernière page du roman, il ne s'agit plus de la clef mais de "la fillette": "je suis en train de refermer la porte derrière moi, après avoir déposé mon précieux fardeau sur le sol du vestibule" (P, p. 214) Le "précieux fardeau" remplaçant tout simplement "la clef" dans cette phrase, le changement à la fin mis à part, les deux objets semblent considérés sur un pied d'égalité. De plus, il est intéressant de noter, dans cet exemple, l'adjectif "précieux" qui renvoie à son emploi ironique dans Le Voyeur, au sujet de la "précieuse valise" de Mathias. Ceci crée des correspondances d'"intertextualité"¹ que le lecteur a la liberté d'exploiter à sa guise. Bruce Morrisette fait une appréciation d'une telle lecture; l'autonomie de chaque roman cède la place à l'autonomie de l'oeuvre entière (les romans et les films) de Robbe-Grillet.

Dans la démarche de cette étude on peut suivre une évolution à partir de la modification simple de détails

¹Jean Alter, La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, p. 65-87.

et de gestes (les soldats de Maison) vers un jeu de correspondances qui affiche une liberté de jongleur autant avec les personnages qu'avec les objets.

Habitués à considérer le personnage comme étant notre représentant dans le domaine de la littérature, et donc l'élément le plus important, nous expérimentons le choc de la réduction de notre double fictif à une valeur égale à celle de tous les autres constituants du roman. L'effet est amusant, mais il s'agit à la fois d'un précepte de la théorie de Robbe-Grillet qui veut que "tous les éléments du récit, tous les décors, tous les événements, tous les instruments ou personnages ne sont que des voix narratrices en même temps que des objets narrés."¹ Le mouvement de permutation est la manifestation de la fonction de l'objet, du geste et du personnage dans le jeu de la narration. Les répétitions, les modifications et les correspondances ayant leur seule source dans l'imagination, la narration est humaine par excellence et fait appel à la faculté qui distingue peut-être le mieux l'homme de la bête, à l'imagination du lecteur et à sa capacité d'y trouver du plaisir.

¹Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2, p. 169.

III E. Les tentatives d'une réorganisation narrative

En contraste avec le libre jeu de l'imagination, tel qu'élucidé plus haut, le texte est ponctué ici et là de remarques qui témoignent d'un grand souci d'ordre et de clarté de la part du narrateur. Veut-il se rapprocher du lecteur pour l'aider à se retrouver parmi les fils entremêlés? Il ne semble pas à en juger par ces tentatives pour rétablir un ordre narratif, tentatives qui s'avèrent bientôt décevantes.

le soldat s'étonne d'être de retour dans cette pièce, qui appartient à une scène très antérieure.
(L, p. 210)

Il doit être mort ... Pourtant la scène suivante ...
(L, p. 218)

Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt ... (M, p. 30)

C'est sans doute de cette scène qu'il s'agit ici.
(M, p. 41)

Ensuite vient la scèneCependant elle ne doit pas se situer immédiatement à cet endroit où elle ne serait guère compréhensible ... (M, p. 66)

C'est donc là que se place, de nouveau, le dialogue entre le gros homme et son interlocuteur de haute taille ... (M, p. 74)

(cet épisode, déjà passé, n'a plus sa place ici).
(M, p. 158)

Si Manneret vient déjà d'être assassiné, cette scène se passe auparavant, de toute évidence. (M, p. 182)

Si ces phrases semblent faire ressortir une certaine bonne volonté, le lecteur qui tente de trouver des précisions

éclairantes ne fait pourtant que buter contre des indications vagues: "antérieur", "un peu plus tôt", "un autre soir". Il s'agit d'une parodie pure de la causalité et de la chronologie traditionnelles.

Dans le Labyrinthe, le narrateur fait semblant d'éliminer des confusions éventuelles. Il explique:

Ce gamin-ci est celui du café, semble-t-il, qui n'est pas le même que l'autre, qui a conduit le soldat (ou qui le conduira, par la suite) jusqu'à la caserne ... C'est ce gamin-ci, en tout cas, qui a introduit le soldat dans le café ... (L, p. 155)

Le lecteur n'ayant jamais soupçonné qu'il ne s'agissait pas du même garçon n'est donc point éclairé à l'égard d'un problème qui n'existait pas pour lui.

Parfois, au cours du texte, le narrateur tente une mise au point d'un incident. Ainsi, dans un moment de grand suspense, où le faux policier de Projet s'apprête à "la mise en scène de l'exécution" de JR, le narrateur consciencieux interrompt: "Mais voilà qu'une question préliminaire se pose: comment JR a-t-elle pu entendre la fenêtre s'ouvrir ... , au milieu d'un tel vacarme?" (P, p. 81) Ce souci de précision minutieuse, à l'écart en plus du sujet dramatique imminent est d'un comique presque exaspérant, d'autant plus que le narrateur ajoute tout de suite après que "ce genre de détail est dénué de toute importance". (P, pp. 81-82)

En bon organisateur, le narrateur peut être lui-même exaspéré de détails qui ne se laissent pas dompter. Du moins,

il en fait semblant. L'épisode dans Maison de l'eurasienne qui monte l'escalier entraîne toujours le problème de ce qu'elle fait du grand chien noir pendant son absence. Le narrateur s'efforce à proposer de nombreuses hypothèses: un anneau de fer pour l'attacher, ou peut-être au moins un "vieux clou". (M, p. 39) Le chien ne peut pas monter avec Kim, à cause du danger de l'air climatisé pour "ces bêtes délicates". Une reprise de la scène où Kim "se met à gravir sans..." arrête le narrateur encore: "Mais non! Voilà que l'irritant problème du chien se pose de nouveau avec toute son acuité." (M, p. 143) Mais cette fois "l'encombrante bête" se lance tout simplement dans l'escalier, et le narrateur ne fait que conclure: "Il n'y a, somme toute, aucune raison de ne pas le laisser monter." (M, p. 145)

La maison, comme par coïncidence, ne possède pas de système de réfrigération - solution trop facile qui fait de tous les arguments précédents du narrateur un jeu gratuit.

Cette bonne volonté démesurée d'expliquer de façon logique le détail du chien accentue, au fond, encore plus la plus grande partie du texte qui s'oppose à ce genre de logique. Encore une raillerie adressée au roman réaliste, cette tentative démontre son propre ridicule, et met plutôt en valeur l'impossibilité d'établir un ordre quelconque dans le récit. Dans ce dernier exemple, le narrateur n'arrive en effet à une réponse satisfaisante que grâce au truquage de la maison cette

fois non climatisée. Le narrateur peut se justifier sans difficulté: "il s'agissait d'une autre fois, d'un autre moment, d'un autre jour, d'un autre endroit, d'un autre immeuble (et peut-être d'un autre chien et d'une autre servante)." (M, p. 143)

Tandis que le narrateur de Maison joue les deux rôles de poser le problème et de chercher la réponse, dans Projet, le premier rôle est assumé par un personnage anonyme qui revient périodiquement demander des explications ou reprocher au narrateur des inconstances. Vers la fin du livre, il déclare au narrateur:

- ... Il y a d'ailleurs, à ce sujet, une contradiction dans votre récit: vous dites une fois que la patiente était nue, et une autre fois qu'elle portait une robe rouge.

- Je vois que vous avez mal suivi mes explications: c'était un autre soir, un autre médecin et une autre victime. (P, p. 190)

La réponse du narrateur s'appuie sur des "explications" censées acquises, qui pourtant ne figurent point dans le texte. Plutôt, elle souligne l'ironie de la question de l'interrogateur, celle-ci considérée par rapport aux nombreuses contradictions évidentes du roman, conformément au précepte que Robbe-Grillet annonce dans ses écrits théoriques: "le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions".¹

¹"Nature, humanisme, tragédie," dans Pour un nouveau roman, p. 56.

III F. L'indifférence finale

Lorsqu'il arrive vers la fin de son travail, le narrateur semble rencontrer de la difficulté à maintenir cette bonhomie réaliste qui semble lui demander trop d'effort. En opposition avec le souci de prévoir des reproches, le narrateur fait preuve, de plus en plus, de nonchalance, voire d'indifférence vis-à-vis de son récit. Comme dans le cas de la répétition où les invités au bal de la Villa Bleue, tels des acteurs de théâtre, sont fatigués après tant de reprises de leur scène, le narrateur, lui aussi, ne dissimule plus son désir d'en finir.

Ce sentiment du narrateur est particulièrement évident dans le passage suivant de La Maison de rendez-vous qui mène à l'assassinat d'Edouard Manneret:

La porte de l'appartement est entrebaïllée, la porte ... est grande ouverte ... , la porte ... est fermée - quelle importance? - et Manneret en personne vient lui ouvrir, ou bien c'est un domestique chinois, ou une jeune eurasiennne Quelle importance, tout cela? Quelle importance? 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 ... Il dort tranquillement dans son lit ...; 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 ...
(M, p. 210-211)

La première partie de la citation, jusqu'à "Quelle importance?" se moque des détails descriptifs superficiels. Tout de suite

après vient pourtant une affirmation exactement du même genre, avec le "en tout cas" ajouté à la fin pour un peu plus d'insistance quant à sa véracité. Mais peu après, les contradictions réfutent toute vraisemblance, et de nouveau le narrateur conclut: "tout ça, c'est la même chose". Puis, arrivé au moment le plus dramatique du roman, il "rate" délibérément son effet avec la mise en question de détails tout aussi insignifiants.

Conscient de son devoir d'achever le roman, le narrateur de Projet pour une révolution à New York semble parler de plus en plus vite, tandis que de nouveaux éléments apparaissent constamment qui l'assaillent presque malgré lui.

Témoin cet extrait:

Mais le temps presse. Il va faire bientôt jour. Et voilà qu'il vient d'apparaître un "chat" au détour d'une phrase, à propos de Sarah la métisse: un sourd et un chat. Le sourd, j'en suis sûr, c'est le trompettiste du "Vieux Joe." Mais le chat n'a encore joué aucun rôle ici, à ma connaissance; il ne peut donc s'agir que d'une erreur... A propos des infirmières blondes ... il aurait surtout fallu rechercher ce qu'est devenue la plus plaisante, Mais il est trop tard. Dans le petit jour qui se lève, les pas martelés de la patrouille résonnent déjà ... de leur démarche régulière, tranquille... Et Claudia... Qui était Claudia? Pourquoi a-t-elle été exécutée? ... Oui, c'est cela, je disais:... de leur pas tranquille. (P, pp. 208-209)

Robbe-Grillet lui-même fournit l'explication:

... il vient un moment ... où la liquidation du matériel commence, ce qui interdit de nouvelles prises en charge. La chose est même dite, de façon ironique, dans Projet, à propos du mot chat

c'est-à-dire que le chat est aussi une plaisanterie à cause du sexe féminin, générateur qui agissait en fait depuis le début...¹

Pour secourir le narrateur en lutte avec toujours de nouveaux éléments, on dirait qu'il y a une voix anonyme ou intérieure qui le ramène au bon chemin à la fin du passage. En fait, ce qui arrive à la fin de Projet, c'est que "tous les mots du livre sont en train de parler ensemble, et c'est eux le narrateur... ." ²

A ce moment-là, on peut parler de l'auto-narration du roman; et à ce propos il serait intéressant d'examiner l'idée de Michel Mansuy qui parle du narcissisme de l'imagination dans le Nouveau Roman.³ Il se sert du Labyrinthe comme exemple pour dire au sujet du narrateur: "ce n'est pas le résultat qui l'intéresse, mais le travail de création. Il fait le récit de la naissance d'un récit. Il donne ainsi le spectacle de l'imagination qui se prend elle-même pour sujet, de l'imagination imaginant qu'elle imagine." En extrapolant pour inclure Maison et Projet, le narcissisme envahit tout le réseau complexe de la construction de la fiction, où l'humour réside justement dans le revirement subit et continuels vers soi, l'intériorisation de l'écriture, quand elle feignait

¹Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2, p. 168; italiques de l'auteur .

²Alain Robbe-Grillet, Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2, p. 169.

³Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 1, p. 87.

de s'occuper d'un sujet autre qu'elle-même. Michel Mansuy interprète ce phénomène de la façon suivante:

Il me plaît de penser que les multiples répétitions, échos, reprises symétriques ou inversées, bref, tous les effets de miroir qui caractérisent le Nouveau Roman, sont comme des jeux de reflets où l'imagination contemple son image répétée à l'infini.¹

On peut aller un peu plus loin, bien qu'avec retenue, pour rapprocher ici la constatation d'Henri Bergson que "le remède spécifique de la vanité est le rire, et le défaut essentiellement visible est la vanité."² Il s'agit bel et bien de la vanité, si l'on retient la formule de Françoise van Rosum-Guyon: "de plus en plus, ... , la narration s'exhibe"³

¹Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 1, p. 88. Italiques de l'auteur.

²Le Rire, p. 133.

³Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2, p. 168.

CHAPITRE QUATRE

L'humour noir et la revolution

IV L'humour noir et la révolution

Après avoir tant parlé d'abord de l'humour destructeur des éléments romanésques traditionnels, ensuite de l'humour de l'écriture, il reste à examiner le rôle de l'humour dans le rapport de la forme et du fond dans l'oeuvre de Robbe-Grillet. A considérer les thèmes principaux qu'on y retrouve: l'érotisme, la violence, le sadisme, on se voit obligé de qualifier cet humour plus précisément de l'adjectif "noir". Dès lors, il est nécessaire de proposer une définition au moins provisoire du terme "humour noir", pour pouvoir en parler et pour l'approfondir par la suite.

L'humour noir selon le Grand Larousse, est "celui qui souligne avec cruauté, amertume, et parfois désespoir l'absurdité du monde." Cependant, les partisans de l'humour noir lui attribuent une portée beaucoup plus ample et une plus grande dignité. André Breton affirme qu'"il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité perpétuellement aux abois."¹ Annie Le Brun, dans son étude sur l'humour noir, fait mention de "la prise de conscience par André Breton, en 1939, du renversement toujours possible des rapports conventionnels de la réalité et du moi."² C'est un défi à la société, à la vie, et c'est une révolte, donc acte agresseur et défensif. L'humour de l'écriture s'inscrirait

¹L'Anthologie de l'humour noir, p. 1.

²"L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, par Ferdinand Alquié, p. 102.

alors également dans le genre noir, puisque lui aussi présente un défi au lecteur et une révolte contre le langage traditionnel. S'il faut mettre cet humour en opposition avec l'humour noir, j'emprunterais volontiers l'expression de Ludovic Janvier, à propos de Samuel Beckett, qui parle de l'humour "méchant" de l'écriture, et du "sort que l'auteur du livre, en cassant le livre à chaque instant, réserve à son lecteur. Ce déconditionnement [poursuit-il] de l'homme lisant fait que l'humour beckettien précède les entreprises les plus hautes de ce temps, celles qui veulent une lecture libératrice."¹ Le qualificatif "méchant" fait ressortir l'agressivité de cet humour langagier que le lecteur de Robbe-Grillet subit tout autant avec le résultat d'être, lui aussi, "déconditionné". La libération par l'humour de l'écriture provient, avons-nous dit, de la reconnaissance des associations externes du langage (externes au sens où Freud les rapproche du fonctionnement du rêve) aux dépens d'une cohérence logique interne. Dans les termes psychanalytiques freudiens, comme le mentionne André Breton dans son Anthologie de l'humour noir, il s'agit d'une "déplacement brusque de l'accent psychique",² ici notamment du surmoi de l'interprétation intelligente du sens vers la perception primitive du moi.

Or, l'humour noir par rapport au contenu effectue en notre esprit le transfert inverse, déplaçant l'accent

¹Pour Samuel Beckett, p. 273.

²p. 408.

psychique du moi au surmoi, en une quête constante du plaisir. C'est une mesure agressive, mais qui se distingue de l'humour tout court par sa capacité de défense. Annie Le Brun voit en l'humour noir un pouvoir subversif dû au fait que "le plaisir ... devient le mode d'évaluation d'un monde qui est trop souvent celui du non-plaisir".¹ Ceci nous ramène directement au contenu des romans de Robbe-Grillet, un contenu souvent violent et sadique présenté toutefois dans l'optique d'un amateur d'art devant une peinture moderne. Avant de procéder plus loin à une discussion de la fonction de l'humour noir dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, nous allons considérer les romans eux-mêmes.

Les Gommès traite déjà le sujet du meurtre à la légère en mettant l'assassin à la poursuite du détective, celui-ci mené par des indices douteux, à tuer lui-même la victime manquée. Le comique des personnages s'y ajoute pour faire de l'enquête de Wallas et, à la fin, du meurtre, les objets de l'amusement du lecteur.

A propos du Voyeur, Robbe-Grillet rappelle dans un article théorique, la réaction de "refus massif et violent que la grande presse opposa au second [roman]".² Bruce Morrisette à la fin de son analyse du Voyeur, pose la

¹"L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, par Ferdinand Alquié, p. 107, italiques de l'auteur.

²"A quoi servent les théories", Pour un nouveau roman, p. 7.

question: "Le Voyeur, est-il un livre immoral?"¹, à cause de l'impunité du criminel. Morrissette a raison de répondre qu'une lecture de ce roman se fait "en dehors de toute préoccupation morale ou sociale".² Dans un roman envahi d'ambiguïté, et où l'acte criminel ne figure même pas dans le texte, l'interprétation ne peut qu'être laissée au gré du lecteur. Ceci rend impossible l'attache d'une signification fixe quelle qu'elle soit au roman. Il y a, en plus, l'indication dans le texte que le crime s'intègre dans le mythe cyclique de l'île, ironique en soi, dont la légende veut le sacrifice d'une jeune fille, précipitée de la falaise chaque année. L'humour noir qualifie déjà bien ce mythe défiant la moralité de la société civilisée. La page blanche à la place du crime dans le texte livre le lecteur au doute et à la spéculation; cette absence est donc à l'origine d'un humour noir englobant la lecture du roman entier. Le jeu des mots "étrangler" et "corps" mentionné plus tôt prend également la teinte du noir.

L'absence générale d'humour noir dans les romans La Jalousie et Dans le labyrinthe est due au fait que leurs thèmes principaux ne mettent pas en question la moralité de la société.

Roman à dose modérée de noirceur, La Maison de rendez-

¹Les Romans de Robbe-Grillet, p. 109.

²Ibid., p. 110.

vous sert de précurseur au plein épanouissement de l'humour noir dans Projet, aussi doit-on s'attarder sur quelques exemples. La mort de la Japonaise, Kito, qui "avait dû bientôt être passée dans les pertes et profits de l'association", son corps vendu "pour être servi à différentes sauces dans un restaurant réputé d'Aberdeen", (M, p. 167) rappelle immédiatement l'humour de Jonathan Swift. Le déshabillage d'une jeune fille par un chien de "dressage spécial", interrompu momentanément lors d'"un stade particulièrement décoratif", et dont les menus accidents "ne nuisent pas à l'intérêt du numéro, bien au contraire" (M, p. 43-44) suggère un plaisir érotique qui frôle le sadisme. Une discussion entre le narrateur "je" et Lady Ava au sujet de l'arme qui a causé la mort d'Edouard Manneret se termine sur la révélation de Lady Ava qu'"il s'agit d'une mise en scène destinée à camoufler le crime en accident". Une description dépeint alors l'assassin dans son travail de camouflage et ajoute: "Par souci de décoration plus que de vraisemblance, le metteur en scène enlève encore les chaussures du cadavre et les lui remet en les invertissant: la chaussure droite au pied gauche, et la chaussure gauche au pied droit." (M, p. 175-176) Outre l'invraisemblance comique de cette inversion, le transfert d'accent psychique - en termes freudiens, se manifeste clairement ici. "L'assassin" devient "le metteur en scène" qui se préoccupe bien davantage de l'effet esthétique que de la dissimulation de sa

culpabilité. Ainsi le sérieux impliqué dans un meurtre se dissout dans l'artifice de la scène arrangée pour plaire à l'oeil.

Ce désir d'ébranler un peu le lecteur assis confortablement dans son fauteuil est manifeste, d'ailleurs, à la première page du texte où, déjà, la première phrase surprend: "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves." (M, p. 11) De la franchise de cette déclaration initiale ressort une audace qui semble prendre plaisir à sa propre netteté, et le lecteur ne peut s'empêcher de voir, derrière, l'auteur amusé qui, s'il le pouvait, guette l'effet de cette phrase. C'est par sa franchise presque naïve d'ailleurs que l'humour efface tout sous-entendu d'une perversité éventuelle. Le narrateur s'empresse pourtant de nuancer cette préoccupation qui, loin d'être innocente, devient "tout de suite excessive". (M, p. 11) Un plaisir autant ironique que voluptueux émane de la description de la "main violente, qui dénude soudain la hanche arrondie" (M, p. 11), où un clin d'oeil de l'auteur au lecteur bien marqué par les clichés du style confirment l'intention humoristique. L'audace du style rehausse celle du contenu et défie le lecteur hypocrite de ne pas y éprouver lui-même du plaisir. Voilà l'honnêteté du lecteur mise à l'épreuve. L'évidence de l'intention humoristique ne lui permet pas de dissimuler son goût de l'érotisme derrière une réaction scandalisée qu'exigent

la bienséance et la moralité sociales. Ainsi, le jeu du contenu "licencieux" de Maison peut enlever le joug des "désirs inavoués" (P, p. 154) du lecteur.

Le défi de Projet pour une révolution à New York est beaucoup plus probant, à cause d'un récit qui exploite à l'extrême des éléments contre lesquels s'élève instinctivement notre conscience, non pas seulement morale, mais humaine. Certains critiques en effet s'opposent sans réserve à ce sadisme obsessionnel et par là au roman entier:

Evidemment, conclut Anne Villelaur si l'on enlève les viols sempiternels et les révolutionnaires-gangsters empaillés, il ne reste qu'une petite centaine de pages. Et après? Est-ce mieux avec cent pages de sauce tournée?"¹

L'essai de Jean Améry prend la forme d'une oraison funèbre lamentant la mort de Robbe-Grillet, auteur des quatre premiers romans:

Es ist ein Jammer mitanzusehen zu muessen, wie hier ein Autor von Originalitaet sich preisgibt, weil er offensichtlich meint, es sei das Spiel von Liebe und Tod nur noch als Ulk von Sex and Peitsche kunstmoeglich."²

¹"New York et après", Les Lettres françaises, 9, décembre, 1970.

²"Auf der Sade gekommen", Merkur 25, 1971, p. 595. (Il est bien regrettable de devoir être témoin de l'abaissement d'un auteur d'une grande originalité, parce qu'il est ouvertement d'avis que le jeu de l'amour et de la mort n'est plus transmissible en oeuvre d'art que par la raillerie de l'érotisme et du fouet.)

Il est intéressant de noter que les deux critiques admettent néanmoins l'activité ludique de Projet, Villelaur par l'emploi de l'adjectif "empaillés", Améry par la mention de jeu devenu raillerie. Leur réaction serait explicable par le fait que tous deux ne sont pas suffisamment sensibilisés à la portée de l'humour dans ce livre, à sa puissance destructrice comme mesure de défense qui permette une vision ludique malgré tout. Annie Le Brun évoque ainsi cette vision:

Ce jeu avec la mort, auquel sont réductibles en fin de compte toutes les formes de l'humour noir, neutralise le déplaisir que celle-ci est toujours à même de provoquer, mais il représente surtout un formidable essai du moi, "seul intermédiaire par lequel le plaisir peut devenir réel" (Marcuse).¹

En termes freudiens, c'est un "essai" de la capacité du moi à taire sa protestation pour que le surmoi puisse y insérer un plaisir tout autre, un plaisir formel dans le jeu de l'écriture. L'interrogateur anonyme de Projet reflète, par ces reproches d'érotisme exagéré, l'attitude de ces deux critiques, attitude à laquelle le narrateur répond: "vos questions intempestives ... montrent l'excessive importance que vous accordez vous-même à certains passages (quitte à me les reprocher ensuite) et le peu d'attention que vous prêtez à tout le reste." (P, p. 141) "Tout le reste", c'est

¹"L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, par Ferdinand Alquié, p. 107.

effectivement l'humour de Projet qui fait appel constamment au surmoi, en mesure de transformer comme le dit Annie Le Brun, le non-plaisir en plaisir.¹ Nous allons en déceler maintenant le fonctionnement.

La scène que regarde le narrateur à travers la petite vitre, au début du roman, est de nature sadique: un "individu en blouse blanche" pratique une "expérience médicale à caractère monstrueux" sur une jeune femme ligotée au sol (P, p. 8-11). La scène est perçue une deuxième fois à travers le trou de serrure par le serrurier-voyeur (P, p. 87-90); plus loin la même scène figure sur la couverture d'un roman policier que Laura tient devant le trou, cette alternative lui paraissant "plus amusante" que de "lui crever l'oeil avec une aiguille à tricoter" (P, p. 113). La myopie du serrurier lui fausse la perspective, et l'image fixe et plate lui semble de "grandeur nature et située beaucoup plus loin" (P, p. 114). Enfin, ayant cherché du secours, il revient, vers la fin du roman, à la même scène regonflée en trois dimensions (P, p. 186-187). Voilà le même jeu de reflets qui nous ramène au travail de la narration. Ces transformations rendent incertaine la "réalité fictive"

¹Micheline Herz dans son essai *Gallic wit* in "Triumph and Decline", (*Yale French Studies*, #23, p. 54-62), attribue cette capacité du surmoi à l'esprit français en particulier: "The French are able to abstract morality from sex, an obvious consequence of so many years of Gallic humour."

de la scène, et aplatissent par conséquent la profondeur affective que l'on serait tenté d'y attacher autrement. Cette incertitude permet au lecteur de se prêter au jeu des transformations; autrement dit, elle permet au surmoi qui reconnaît le jeu de dominer la protestation instinctive du moi. Ainsi nous voyons la façon dont l'humour noir ramène l'attention constamment vers le travail narratif, et remplit une fonction primordiale: d'empêcher tout enlèvement de l'esprit dans une immobilité chargée d'émotion, d'assurer par conséquent le dynamisme qui passe au-delà de cette profondeur pour que le travail créateur puisse poursuivre. Une phrase choisie par Philippe Sollers de Dans le labyrinthe résume ce mouvement: "Trouver son chemin (lit-on du soldat dans la prière d'insérer) se retrouver lui-même, est pour lui une question de vie ou de mort." Nous y voici. Cette 'réunification' de l'homme (dont parlait Robbe-Grillet dans un de ses essais théoriques ...) cette réunification pourrait s'obtenir par une mise à distance ... de l'extérieur ..."¹

A la place du soldat, on trouve, dans Projet, la voix narratrice même, et avec elle, le lecteur qui y participe nécessairement pendant sa lecture. L'aplatissement constitue la "mise à distance" pour effectuer la "réunification", ou la conscience de soi et de la voix narratrice et du lecteur qui risquent de s'engager de façon affective.

¹"Sept Propositions sur Robbe-Grillet", revue Tel Quel, # 1-7, 1960-61, p. 51

Pour mieux illustrer le fonctionnement de l'humour noir dans le récit robbe-grilletien, nous n'avons qu'à revenir au texte pour analyser la séquence du "terrain vague" (P, pp. 176-185), frappante par l'incongruité irréconciliable des deux activités qui préoccupent le narrateur. La description du terrain vague commence par l'évocation d'une scène théâtrale, éclairée par "trois projecteurs de forte puissance", où "les objets sont répartis sur toute la superficie comme les pièces d'un jeu d'échecs". Un doute appréhensif se glisse dans l'esprit du lecteur toutefois à la ressemblance du mannequin sur le lit avec Joan Robertson, la prostituée rousse, pour être confirmé peu après par le narrateur qui "identifie sans peine cette belle créature rousse comme étant JR en personne". Voilà l'incertitude de base qui permettra une mesure, aussi minime soit-elle, de distanciation du lecteur. La suite de la description prend soin de compter le nombre de cases de l'échiquier qu'occupent les instruments dont se servira le narrateur et précise que "la plupart des autres pièces ont été mentionnées au cours de ce qui précède [dans le texte]¹". La reprise du mot "pièces", qui sert plus haut à la métaphore pour décrire la distribution des objets, souligne ici encore plus à quel point tous les éléments du texte agissent comme des pions dans le jeu de l'écriture comme dans une partie d'échecs.¹

¹Le jeu d'~~échec~~ fournit une analogie au mouvement

Cette description de trois pages à peu près cède la place à l'action lorsque le narrateur doit parcourir trente cases pour chercher son premier instrument, avec lequel il revient au lit. Le besoin du bidon d'essence l'envoie encore sur un trajet de "vingt-huit cases en diagonale" pour le rapporter au lit. Suivent trois pages pendant lesquelles le narrateur, sans besoin d'autre outil, se livre à des pratiques d'un sadisme difficilement justifiable, auquel le narrateur semble toutefois trouver du plaisir. Il s'arrête devant une nouvelle étape:

... il me faut maintenant aller quérir les tenailles, ce qui pose un problème de parcours plus délicat que ceux dont j'ai eu jusqu'ici à résoudre l'équation.

dell'écriture que Ludovic Janvier établit déjà dans l'oeuvre de Beckett: "Il y a peut-être à s'interroger sur le goût pour le jeu d'échecs, le thème des combinaisons chiffrées et la tentation faustienne ou pythagoriciennede retenir le réel dans d'immuables formules numériques. Cette image nous renvoie à la théorie générale du jeu, appliquée au langage: le mot est un pion; on joue avec les mots sur l'échiquier imaginaire que représente le nombre fixe des déplacements et manoeuvres possibles. Bien sûr, ils sont totalement désaffectés de leurs sens." (Pour Samuel Beckett, p. 297) Roger Caillois dans Les Jeux et les hommes décèle l'intérêt de ce jeu qu'ont reconnu les chinois: "Ils estiment que ces jeux habituent également l'esprit à prendre plaisir, aux multiples réponses, combinaisons et surprises qui naissent à chaque instant de situations constamment nouvelles. L'agressivité s'en trouve apaisée, tandis que l'âme fait l'apprentissage de la sérénité, de l'harmonie, de la joie de contempler les possibles. Sans nul doute, il y a là un trait de civilisation." (p. 130)

L'instrument de torture ne se trouve en effet, par rapport à la position que j'occupe, ni dans l'une des directions diagonales (les plus favorables puisqu'elles permettent de franchir une plus grande distance pour un même nombre de cases), ni dans l'une des directions longitudinales, également admises quoique moins payantes. Je dois donc combiner un fragment Enfin, je me décide pour une ligne géométrique qui me paraît intéressante... (P, p. 182)

Ces problèmes de parcours, effectués "à petites enjambées de vingt-cinq ou trente centimètres, en faisant très attention aux interstices, sur lesquels il ne faut pas poser le pied ...", malgré tous les calculs du narrateur, s'étendent sur deux pages de plus, celui-ci reconnaissant après chaque tentative un nouvel obstacle qui l'oblige à renouveler ses efforts.

L'effet immédiat de cette deuxième préoccupation est le soulagement, et c'est en ceci que réside essentiellement le sens de cette discussion.

Le narrateur, sur place, exécute des opérations de plus en plus atroces que le lecteur doit suivre pour n'en être libéré que par le besoin du narrateur d'un nouvel objet pour lequel il doit se déplacer. Ses déplacements se font à l'intérieur de règles strictes dont le caractère enfantin n'empêche point le narrateur de les respecter avec autant de sérieux et autant de plaisir. C'est sur le lecteur qu'agit l'effet du contraste des deux activités. Tant que le narrateur demeure à un endroit, près du lit, le lecteur se trouve pris dans un enlissement affectif qui empire jusqu'au point où il

éprouve la nécessité d'en sortir. Ce besoin coïncide avec celui, chez le narrateur, d'un nouvel outil; son déplacement dans un champ ludique effectue la libération du lecteur qui, soulagé, s'amuse des détours et des faux calculs du narrateur. Et voilà le fonctionnement de l'humour noir, que ce passage mène le lecteur à expérimenter. Remarquons que la libération ne permet point au lecteur de tourner le dos aux origines de sa souffrance, mais elle lui sert de défense, en quoi réside le pouvoir de l'humour noir; elle transfère l'accent psychique, pour revenir à l'explication freudienne, du moi au surmoi, et éloigne le champ de vision pour donner au lecteur une vue d'ensemble, qui lui permet de voir au-delà. Ce mouvement trouve son parallèle dans le texte. Les parcours erronés du narrateur le font sortir du "terrain vague", délimité par des pancartes publicitaires, et là il aperçoit le serrurier au trou de serrure de la petite porte qui a servi au premier d'entrée. Le narrateur spéculé: "Il cherche sans doute à déceler la cause des cris Et le spectacle qui s'offre à ses yeux a en effet de quoi surprendre: ... " (P, p. 184) Suit une description élaborée de ce spectacle, dont pourtant le point de vue est cette fois celui du serrurier, donc extérieur, à travers le petit trou, bien que celui-ci à son tour limite son champ de vision et mette fin également à la séquence "Quant au sixième point mentionné à l'instant, il se trouve par derrière et n'est

donc pas perceptible de l'endroit où se tient le serrurier voyeur" (P, p. 185). Ainsi, le déplacement du narrateur sur l'échiquier, analogue au travail de la narration, mène à une prolifération du point de vue qui effectue une transition dans le récit: "J'ai déjà raconté comment, ayant enfin réussi à voir avec précision ce qui se passait à l'intérieur, cet honnête artisan s'est précipité pour aller chercher du secours" (P, p. 186). Plus qu'un exemple d'humour noir, cette séquence est sa mise en pratique.

Mesure de défense, l'humour noir comporte une grande part d'agressivité contre l'objet qu'il vise. C'est une:

... révolte totale du moi qui refuse de se laisser affecter par sa propre sensibilité. En ce sens l'humour noir peut passer pour une indomptable entreprise de dédramatisation du drame, qui naît de l'affrontement du moi et des forces restrictives de l'existence ... A l'ensemble des notions répressives ... , l'humour noir oppose un climat de subversion affective et intellectuelle qui risque fort de miner la santé de ce qui se croit sur pied.

On prendra, pour seul signe de la puissance de ce dynamisme, l'évolution même de l'humour noir qui dans ses formes les plus profondes, avec le temps, se retire peu à peu des rivages communs du macabre, et tend, par là, à mettre en évidence dans toute manifestation de la pensée et de la vie, le désir, la nécessité d'une synthèse contradictoire qui semble être le secret que l'homme cherche également dans les aventures de l'amour et de l'art.¹

En tant que "synthèse contradictoire," l'humour

¹Annie Le Brun, "L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, par Ferdinand Alquié, p. 104, italiques de Le Brun.

noir serait à la base de tous les procédés déjà relevés de dédramatisation que mentionne également Le Brun, de la mise en question du langage conventionnel, du refus d'extériorisation de l'écriture dans le but du plaisir, et du dynanisme.

On peut toujours contester, néanmoins, la nécessité du choix de l'érotisme dans Maison devenu sadisme dans Projet comme thème principal. Robbe-Grillet n'aurait-il pas pu choisir les dangers imminents de la pollution ou de la corruption politique? Certes ces deux sujets n'entraîneraient pas une vente accrue des romans, comme le fait plus sûrement l'érotisme. Cette supposition nous mène, d'ailleurs, directement à une réponse: l'érotisme touche chaque individu dans sa préoccupation fondamentale en tant qu'animal pensant. De là son intérêt. Son désir de réussir dans le domaine de la sexualité déclenche sa vulnérabilité; les tabous de la société¹ le contraignent à dissimuler et son intérêt et sa vulnérabilité, le font donc jouer un rôle de blasé, quels que soient ses véritables sentiments. Si, normalement, le lecteur parvient à dissimuler ceux-ci à lui-même, l'humour noir le lui défend. La pollution, la

¹Les tabous de la société font les règles qui délimitent la liberté de l'homme puisque, comme le dit Jean Alter quelque part: "l'homme livré à sa liberté est livré à ses obsessions," ce qui représente l'autre extrême.

politique sont au contraire des sujets qui dépendent des circonstances et peuvent être alors plus facilement ignorés.

L'auteur répond dans la prière d'insérer de Projet, à la question du choix des "thèmes générateurs":

Je les prends volontiers quant à moi, parmi le matériau mythologique qui m'entourne dans mon existence quotidienne ... 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.

Face à ces mythes modernes, deux attitudes sont possibles: ou bien les condamner au nom des valeurs admises ... , mais cette condamnation morale n'est qu'une attitude de fuite, un refuge dans le passé. Ou bien alors les assumer, et, tout en les laissant à leur platitude d'images de mode ... et ... au lieu de me boucher les yeux en me voilant la face, il me reste la possibilité de jouer avec elles.

Ludovic Janvier dans Pour Samuel Beckett prédit:

Bientôt ce seront les valeurs mêmes nécessaires à la survie que l'individu exacerbé entraînera dans l'effondrement, liera à l'exercice revendiqué de son jeu de massacre: exil et cruauté, deux formes extrêmes du refus, devront être lus comme la dernière revendication de la liberté.¹

Le rire auquel participe le lecteur de Beckett est celui "de souffrir et d'en sortir pour le trouver drôle".² Et Janvier de conclure:

¹p. 333.

²Ludovic Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 330.

Qui niera que cette cruauté et ces humiliations nous atteignent aussi, que ce soit nous qu'en ce sens on piétine? Le lecteur est arraché à ses mythes et sevré de ses conventions. Nous voilà, par cette méchanceté en détails, nettoyés jusqu'à l'os.¹

La question de la survie, chez Beckett, demeure cependant au niveau du personnage, même si l'intention vise le lecteur. Dans Projet, en revanche, le jeu est plus féroce: la cruauté est administrée, dans le texte, par un personnage qui ne souffre pas à une victime dont le lecteur, par son engagement émotionnel, imagine la souffrance. La perception ou le point de vue ne provient jamais de la victime, et dès que l'on lit le point de vue d'un personnage quelconque, celui-ci devient agresseur et narrateur du récit; il n'y a donc pas de souffrance dans le roman. Elle existe exclusivement dans l'imagination du lecteur par extension de sa lecture des actes agressifs. Ainsi la souffrance devient celle du lecteur, et c'est lui qui se trouve face à la question de survie. Le texte lui fournit les outils, mais le lecteur doit effectuer seul sa catharsis, doit s'arracher lui-même "à ses mythes et ... ses conventions". C'est une mise à l'épreuve de la capacité du surmoi du lecteur à dominer son moi; le lecteur doit lui-même reconnaître la "ruse destinée à nous faire surmonter notre propre misère"²

¹Ludovic Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 329-330.

²Joris-Karl Huysmans, cité par André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 189.

que lui fournit l'écriture sous la forme de l'humour, et il doit faire de sa lecture une expérience "vécue[e] mais non subi[e]".¹

L'humour noir, ou l'humour tout court dans un sens strictement freudien, sert de défense, et en même temps, agit en tant qu'arme par excellence pour réaliser la révolte contre tout obstacle qui tend à enliser l'homme, la libération qui en résulte le rend réceptif à toutes les formes génératrices d'un plaisir ludique. C'est en ce sens que Charles Fourrier² a proclamé l'absolue nécessité³ de refaire l'entendement humain et d'oublier tout ce qu'on a appris⁴ (ce qui exige qu'on s'en prenne d'abord au consentement universel et qu'on en finisse avec le prétendu "bon sens")⁵.²

Comment donc l'optique humoristique présente-t-elle le monde et ses laideurs? Ajoutons foi de nouveau à l'interprétation d'André Breton qui dit à propos des écrits du Marquis de Sade: "l'immense portée de l'oeuvre sadiste ... psychologiquement ... peut passer pour la plus authentique devancière de celle de Freud et de toute la psycho-pathologie moderne: socialement elle ne tend à rien moins qu'à l'établissement, différé de révolution en révolution, d'une

¹Annie Le Brun, "L'Humour noir," dans Entretiens sur le surréalisme, Ferdinand Alquié, p. 103.

²André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 66.

véritable science des mœurs."¹ Henri Bergson voit également en l'humour la "transposition du moral en scientifique".²

C'est ainsi qu'on présente dans Projet pour une révolution à New York "la leçon du jour" de l'organisation révolutionnaire:

Le thème de la leçon du jour paraît être "la couleur rouge", envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc. Les trois voix sont chacune attribuées, à présent, à l'une des activités libératrices majeures se rapportant au rouge: le viol, l'incendie, le meurtre.

Le développement préliminaire ... , devait être consacré aux justifications théoriques du crime en général et à la notion d'acte métaphorique. Les comédiens en viennent maintenant à l'identification et à l'analyse des trois gestes choisis. Le raisonnement qui assimile le viol à la couleur rouge ...

Mais les trois acteurs, sur l'estrade, en arrivent maintenant au deuxième volet de leur triptyque, c'est-à-dire l'assassinat: et la démonstration peut cette fois-ci, au contraire, demeurer sur un plan parfaitement objectif en se basant sur le sang répandu ... (P, p. 38-39)

L'ironie est évidente malgré, ou plutôt, à cause du sérieux du langage didactique de cette leçon qui aboutit à un résumé final qui définissait le "crime parfait" (P, p. 41). Nous y voyons le détachement émotionnel qui est la fonction primordiale de l'humour noir, celui-ci en effet cherchant à souligner seulement "les impressions rétinienne" (P, p. 39).

¹ André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 39.

² Ibid., p. 98.

Ce n'est pas par hasard que JR, la prostituée rousse, possède un certificat d'études en esthétique du crime" (P, p. 100).

Thomas de Quincey vient ici à propos. Breton écrit de lui:

De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts, il s'applique à saisir le crime non plus comme il dit "par son anse morale" mais d'une manière extrasensible, tout intellectuelle, et à le considérer uniquement en fonction des dons plus ou moins remarquables qu'il met en oeuvre. Abstraction faite de l'horreur par trop conventionnelle qu'il inspire, l'assassinat demande, selon lui, à être traité esthétiquement et apprécié d'un point de vue qualitatif à la façon d'une oeuvre plastique ou d'un cas médical.¹

Voilà également la perception du crime dans Projet; d'autant plus qu'en tant que "manquement très grave à la morale, à la loi," ainsi que le définit Le Petit Robert, le crime lui-même représente une libération des contraintes de ces dernières. C'est d'ailleurs dans cette optique que l'envisage le sermon du docteur Morgan:

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. (P, p. 153)

Le crime est une libération des contraintes de la société comme le jeu de l'écriture l'est par rapport à l'autorité

¹André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 81-82.

du langage romanesque conventionnel. Tous les deux détruisent la profondeur anthropomorphe qui immobilise le lecteur en une contemplation du tragique, et lui fournissent une vision ludique qui trouve du plaisir dans la composition formelle. Pour y parvenir, le crime déplace l'accent psychique du surmoi intellectuel au moi instinctif, le jeu de l'écriture effectue le transfert inverse. Le traitement du contenu reflète donc de façon concrète la révolte abstraite de l'écriture, tous deux motivés par une nécessité. Nécessité de libération, oui, mais il ne s'agit pas non plus d'une révolte contre toute profondeur spirituelle en tout temps, contre toute participation émotionnelle. L'attitude qu'offre l'humour noir est une mesure de défense contre notre propre sensibilité lorsqu'elle nous fait souffrir. Tel est le cas du Marquis de Sade qui menait "une lutte inconsciente contre le désespoir dans lequel sa raison aurait pu sombrer sans le recours d'un tel dérivatif."¹ Robbe-Grillet ne prétend pas à une portée universelle, au contraire, il souligne que son oeuvre se fait en fonction de l'époque dans laquelle il vit, dont témoigne déjà un des sous-titres de son essai "Nouveau roman, homme nouveau", qui déclare que "Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque."² L'auteur définit, par rapport au passé, ce

¹ Gilbert Lély, cité par André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 48.

² Pour un nouveau roman, p. 115.

moment qui marque le besoin d'un changement:

La révolution qui s'est accomplie est de taille: non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de "condition" remplaçant désormais celle de "nature",¹ la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur coeur, sentiment qui préluait à tous les "au-delà" de la métaphysique.¹

Il faut donc prendre les choses telles qu'elles sont, apprécier leur forme et leurs qualités extérieures. On peut reconnaître dans l'oeuvre de Robbe-Grillet une véritable éducation esthétique, et comme dans les Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme de l'écrivain allemand Schiller,² le discours préconisant un état plus primitif de l'homme effectué par le déconditionnement de celui-ci. Très éclairante à ce propos est une citation de Paul Eluard sur Sade:

Sade ... a voulu redonner à l'homme civilisé

¹Pour un nouveau roman, p. 22-23; italiques de l'auteur.

²"It has been customary not to include either Goethe or Schiller in the Romantic movement, probably rightly so, for their work as a whole is too universal to be classified as Romantic." Deric Regin, Freedom and Dignity, p. 27

la force des instincts primitifs, il a voulu délivrer l'imagination amoureuse de ses propres objets. Il a cru que de là, et de là seulement, naîtrait la véritable égalité.¹

Pour mesurer à quel point les romans de Robbe-Grillet tendent vers un nouvel état primitif, il convient de revenir à Roger Caillois qui, dans Les Jeux et les Hommes, affirme que, des quatre formes du jeu: "L'agôn" (la compétition), "l'aléa" (la chance), "la mimicry" (le simulacre), et "l'ilinx" (le vertige), ce sont ces deux derniers qui prédominent dans les sociétés primitives, deux activités ludiques qui "assurent l'intensité et, par suite, la cohésion de la vie collective". Il y oppose les "sociétés ordonnées, à bureaux, à carrières, à codes et barèmes, à privilèges contrôlés et hiérarchisés où "l'agôn" et "l'aléa", ou bien le mérite et la naissance, sont les "éléments premiers et d'ailleurs complémentaires du jeu social".² Et à la suite de toute notre étude sur l'artifice du rôle dans lequel s'insèrent les personnages, les personnages archétypes, et les masques mêmes que portent les personnages de Projet, nous pouvons reconnaître l'étendue du jeu de simulacre dans les romans de Robbe-Grillet. A plus grande échelle, le simulacre de l'écriture singe une autre forme romanesque pour

¹Paul Eluard, L'Evidence poétique, cité par André Breton dans Anthologie de l'humour noir, p. 42.

² p. 134-135.

la détruire et créer en même temps un mouvement nouveau.

L'effet vertigineux de celui-ci a été décelé à propos du jeu de la narration, et constitue la forme ludique que Caillois nomme l'"ilinx". On peut aller plus loin, tout en se limitant aux idées de Roger Caillois: "Qu'il y ait ou non filiation, la mythologie et le cirque se rencontrent pour mettre en lumière un aspect particulier de la mimicry, dont la fonction sociale n'est pas contestable: la satire."¹

La direction dans laquelle nous mène donc l'"activité destructrice (l'humour) et inventive (le jeu),"² par les formes mêmes que prend cette dernière, tend vers un rééquilibre que Schiller conçoit comme étant la beauté, notion qu'il égale à l'humanité et donc à l'égalité à laquelle aspire Sade.³

Alain Robbe-Grillet explique ainsi le but que se donne la révolution littéraire du Nouveau Roman:

¹Les Jeux et les hommes, p. 222; italiques de l'auteur.

²André Gardies, Alain Robbe-Grillet, p. 93.

³"... le refus de toute interprétation personnelle du monde peut être une forme supérieure du respect humain. ... Ne plus parler de lui [de l'homme] sur le ton de la morale, de la psychologie ou du sentiment (presque comme s'il s'agissait d'une chose acquise, évidente), le montrer simplement, sans rien dénoncer ni expliquer de ce qui l'anime, ne l'amener à rien d'autre qu'à sa mort en l'accompagnant, voilà qui peut devenir essentiel." (Philippe Sollers "Sept Propositions sur Robbe-Grillet", Revue Tel Quel, 1960-61, p. 53.)

... la révolution que la littérature (ou le cinéma) poursuit serait une révolution générale du sens. ... Malheureusement, les penseurs des sociétés socialistes naissantes ont toujours refusé de faire cette révolution du sens parce qu'ils pensaient qu'elle allait gêner la révolution des rapports économiques. Ainsi a-t-on vu le socialisme bureaucratique retomber dans l'idéologie bourgeoise: ayant fait seulement la révolution dans le domaine des rapports de production, ayant non seulement négligé mais combattu toute révolution du sens dans le domaine sexuel, littéraire, artistique en général, ils ne pouvaient que retrouver les valeurs de la bourgeoisie. Nous espérons que l'étude sociologique des formes va déboucher sur toute autre chose que les analyses du contenu: sur la révolution du sens qui est le propos du Nouveau Roman.¹

Si la révolution tendait vers quelque stabilité nouvelle, ce serait " [revenir] à demander pourquoi vivre, puisqu'il faut mourir et laisser la place à d'autres vivants. L'art est vie. Rien n'y est jamais gagné de façon définitive. Il ne peut exister sans cette remise en question permanente. Mais le mouvement de ces évolutions et révolutions fait sa perpétuelle renaissance."² L'absence de cette mobilité de construction entraîne ce qu'Annie Le Brun appelle "le mal de vivre, en face duquel toutes les forces rationnelles de consolation ne peuvent que démissionner."³ Seul l'humour noir

¹Nouveau Roman; hier, aujourd'hui, #1, p. 173-174.

²Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 136

³"L'Humour noir",^o dans Entretiens sur le surréalisme, Ferdinand Alquié, p. 103.

peut nous en délivrer, en exigeant une perception double, "étant juge et partie"¹ dans un équilibre de sens et de forme qui humanise l'homme. Schiller dit qu'à ce moment uniquement où l'homme joue, il jouit du "moment présent ... écartelé entre le plaisir et la mort".² Il y a une "intense innervation du monde par le plaisir, innervation éphémère, mais qui a la qualité d'être totale".³ intensité vitale capable de transmettre, au contraire de la définition première du Grand Larousse, "l'immense espoir"⁴ qu'entrevoit Annie Le Brun dans l'Anthologie de l'humour noir d'André Breton. Voilà ce en quoi réside le "sublime" que Freud voit en l'humour: le désir tout simple et avant tout de vivre. C'est à cela, dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, que l'humour subtilement et l'humour noir nécessairement cherchent à mener le lecteur:

... loin de le [le lecteur] négliger, l'auteur d'aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient créateur. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre -

¹"L'Humour noir", dans Entretiens sur le surréalisme, Ferdinand Alquié, p. 106.

²Ibid., p. 106.

³Ibid., p. 106; italiques de l'auteur.

⁴Ibid., p. 100.

et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.¹

¹Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", dans Pour un nouveau roman, p. 134; italiques de l'auteur.

CHAPITRE CINQ

C o n c l u s i o n s

V Gonclusion

Sans l'humour, Les Gommes, Le Voyeur, La Jalousie manqueraient de piquant; ils retiendraient difficilement l'attention du lecteur. Dans le labyrinthe aurait pour seul intérêt le récit plutôt fade du soldat. Une histoire quelque peu décousue de bande dessinée caractériserait La Maison de rendez-vous, tandis que Projet pour une révolution à New York ne pourrait qu'être un roman pornographique.

Il est pourtant difficile de faire cette hypothèse, l'humour faisant partie intégrale du récit, de la forme, de l'écriture à tel point que son absence n'est point concevable sans l'écroulement des romans mêmes, surtout en ce qui concerne les trois derniers.

C'est avec le goût de l'humour que l'on peut apprécier les contradictions, les paradoxes, les ambiguïtés, et les associations inattendues; c'est ainsi que l'on est entraîné dans le jeu qui constitue la lecture des romans de Robbe-Grillet. Idéalement, le lecteur participe à l'invention du roman autant que l'auteur; il doit justement "se libérer de la dictature du texte écrit".¹ A ce propos, Alain Robbe-Grillet affirme que:

Le récit moderne ne pourra vivre que s'il entraîne aussi, après celle des acteurs et des autres

¹Alain Robbe-Grillet, dans Robbe-Grillet, par André Gardies, p. 151.

protagonistes de la fabrication, une participation active, et à son tour créatrice, venant d'un large public...

C'est en tout cas déraisonnable de ne pas l'espérer.¹

Bienqu'il parle de ses films ici, nous savons que dans ses romans, l'auteur tend vers ce même but. On peut se demander dans quelle mesure il y réussit. La réserve exprimée dans la dernière phrase indique qu'il ne se fait pas d'illusions. Les préceptes du roman conventionnel laissent encore trop leur marque sur l'attitude du lecteur de notre époque, et celui-ci aborde donc un livre avec la passivité habituelle qui sied au récit représentant la vie d'autrui. Le goût de lire Robbe-Grillet doit, au contraire, coïncider avec le goût d'expérimenter soi-même la lecture. C'est en ceci que la déception de maints lecteurs trouve son origine, puisque, comme le dit Freud, la volonté de participer ou de jouer est primordiale pour l'appréciation du jeu.² Pour cette raison peut-être Robbe-Grillet a-t-il trouvé nécessaire de joindre un prière d'insérer à Projet en guise d'introduction à la lecture. C'est donc davantage la faute du conditionnement tenace qui nous influence, si le rôle de l'humour chez

¹ Alain Robbe-Grillet, dans Robbe-Grillet, par André Gardies, p. 151.

² Jokes and their Relation to the Unconscious, p. 145.

Robbe-Grillet est si peu apprécié.

Un obstacle important à la réalisation de ce but révolutionnaire chez "un large public" est le simple fait que ce dernier n'est pas porté à lire dans notre époque, ne serait-ce que pour l'histoire. Mais le nombre de lecteurs s'intéressant aux problèmes de l'écriture est encore plus restreint. Malgré l'évidence de l'humour chez Robbe-Grillet, il est certain qu'on ne l'apprécie pleinement qu'après plusieurs lectures. Peut-être est-ce pour cette raison que la grande majorité des lecteurs de Robbe-Grillet sont des universitaires. Si la lecture revenait à la mode des activités divertissantes ou culturelles, le but de Robbe-Grillet serait réalisable.

De plus, comme l'auteur n'admet pas une idée toute faite pour le roman, l'humour dans ses romans met constamment en doute les éléments romanesques. Il en va de même, inévitablement, pour le lecteur qui doit pouvoir se mettre en question tout autant. Il a déjà été illustré à plusieurs reprises que l'humour ne rend pas toujours au lecteur une image flatteuse de lui-même. Obligé de se voir, le lecteur prend conscience de lui-même. "On sait que Robbe-Grillet envisage une littérature qui pourrait être celle d'une société réconciliée avec elle-même."¹ Il est peut-être encore loin de réaliser

¹Bruce Morrissette, Les Romans de Robbe-Grillet, 1. 109.

cette révolution sociale à partir de la révolution littéraire, mais la place de l'humour y est assurée. Robbe-Grillet lui-même demande: "l'humour, qui est contestation de soi, n'est-il pas inséparable de toute vraie contestation?"¹

¹ dans Robbe-Grillet, par André Gardies, p. 148.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. Romans d'Alain Robbe-Grillet dans l'ordre de parution
Les Gommages. Paris: Editions de Minuit, cl953; Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc., cl970
Le Voyeur. Paris: Editions de Minuit, c 1955
La Jalousie. Paris: Editions de Minuit, cl957;
Toronto: Macmillan Co., cl963.
Dans le labyrinthe. Paris: Editions de Minuit, cl959;
sér. 10/18, Union Générale d'Editions, 1962.
La Maison de rendez-vous. Paris: Editions de
Minuit, c 1965.
Projet pour une révolution à New York. Paris:
Editions de Minuit, cl970.

2. Théorie de l'humour

Livres

- Angenot, Marc. Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal: Éditions Hurtubise, 1972.
- Bénac, Henri. Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires. Paris: Librairie Hachette, 1961.
- Bergson, Henri. Le Rire. Paris: Presses universitaires de France, 1962.
- Breton, André. Anthologie de l'humour noir. Paris: Jean-Jaques Pauvert, prem. ed. 1939; ed. définit. 1966.
- Caillois, Roger. Les Jeux et les hommes. Paris: Gallimard, 1958.
- Freud, Sigmund. Jokes and their Relation to the Unconscious. New York: W.W. Norton & Co., 1960.
- Jullian, Philippe. Dictionnaire du snobisme. Paris: Librairie Plon, 1958.
- Le Brun, Annie. "L'Humour noir". Entretiens sur le surréalisme, dirigé par Ferdinand Alquié. Paris: Mouton et Co., cl968, p. 99-124.
- Mauron, Charles. Psychocritique du genre comique. Paris: Librairie José Corti, 1964.
- Preminger, Alex. Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von. Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Paris: Éditions Montaigne Aubier, 1943.
- Swabey, Marie Taylor (Collins). Comic laughter. New Haven: Yale University Press, cl961; Hamden, Conn.: Archon Books, 1970.

Périodiques

- Noguez, Dominique. "Structure du langage humoristique", Revue d'esthétique, XXII (1969), 37-54.

3. Critiques sur Robbe-Grillet

Livres

- Alter, Jean. La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet.
Genève: Librairie Droz, 1966.
- Barthes, Roland. "Littérature littéraire", Essais critiques. Paris: Editions du Seuil, 1964
- Bernal, Olga. Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Gardies, André. Alain Robbe-Grillet. Cinéma d'aujourd'hui '70. Paris: Editions Séghers, 1972.
- Morrisette, Bruce. Alain Robbe-Grillet. New York and London: Columbia University Press, 1965.
- Morrisette, Bruce. Les Romans de Robbe-Grillet. Paris: Editions de Minuit, 1963.

Périodiques

- Améry, Jean. "Auf den Sade gekommen", Merkur, no.25 (1971), 594-596.
- Brée, Germaine. "Jalousie: New Blinds or Old?", Yale French Studies, no.24 (1959).
- Fabre-Luce, Anne. "Le Roman comme jeu", Quinzaine Littéraire, no.105 (novembre 1970), 3-4.
- Genette, Gérard. "Sur Robbe-Grillet", Tel Quel, no.8 (1966), 34-44.
- Morrisette, Bruce. "The Evolution of Narrative View-point in Robbe-Grillet", Novel, no.1 (1967-68), 24-33.
- Rahv, E.T. "Robbe-Grillet's use of the Past Tense in 'Dans le labyrinthe'". Modern Language Review, no.66 (1971), 76-84.
- Sollers, Philippe. "Sept propositions sur A.Robbe-Grillet", Tel Quel, no.1-7 (1960-61), 49-53.
- Stoltzfus, Ben. "Alain Robbe-Grillet and Surréalism", Modern Language Notes, no.78 (1963), 271-277.
- Villelaur, Anne. "New York et après", Les Lettres françaises, no.1363, (décembre 1970), 5-6.

4. Critiques générales

Livres

Bergens, Andrée. Raymond Queneau Genève: Librairie Droz, 1963.

Collie, Michael. Laforque. Série Writers and Critics. London: Oliver and Boyd, c1963.

Janvier, Ludovic. Pour Samuel Beckett. Paris: Editions de Minuit, 1966.

Neumeyer, Peter F. (ed.). Twentieth century interpretation of The Castle. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall inc., c1969.

Périodiques

Atkinson, J.K. "'Les Caves du Vatican' and Bergson's 'Le Rire'", Publications of the Modern Language Association, no. 84 (1969), 328-335

"Humor", Yale French Studies, no. 23 (1959).

Krysinski, Wlodzimierz. "L'Acte gratuit ou l'expérience de l'authenticité chez Dostoïevski et Gide", Zagadnienia rodzajów literackich, 14, no. 26 (1971), 39-54.

Morrisette, Bruce. "De Stendhal à Robbe-Grillet: modulations du point de vue", Cahiers de l'association internationale des études françaises, no. 14 (juin 1962), 143-163.

Thibaudet, Albert. "André Gide", La Revue de Paris, juillet-août 1927, 743-775.

Young, Calvin Eugène. "A Critical Explication of Irony as a Thematic Structure", Dissertation Abstracts, no. 30:b (1969-70), 5007A/5008A.

5. Ouvrages de base sur la théorie romanesque

Livres

Albérès, R.-M. Le Roman d'aujourd'hui 1969-1970. Paris: Editions Albin Michel, 1970.

Boisdeffre, Pierre de. Où va le roman? Paris: Editions mondiales, 1962.

- Butor, Michel. Répertoire I. Collection critique.
Paris: Editions de minuit, 1960.
- Escarpit, Robert. Sociologie de la littérature.
Paris: Presses universitaires de France, 1958.
- Fowlie, Wallace. Climate of Violence, the French literary tradition from Baudelaire to the present. New York: Macmillan Co., 1967.
- Koestler, Arthur. The Act of Creation.
New York: Macmillan Co., 1964.
- Pollmann, Léo. Der französische Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1970.
- Ricardou, Jean et Rossum-Guyon, Françoise van. Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tomes 1 et 2.
Paris: série 10/18, Union Générale d'Editions, 1972.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman.
Paris: Editions de minuit, 1963.
- Rousset, Jean. Forme et signification.
Paris: Librairie José Corti, 1963

Périodiques

- Foucault, Michel. "Distance, aspect, origine",
Critique, no.19 (novembre 1963), 931-945.

6. Lectures supplémentaires

Livres

- Beckett, Samuel. Malone meurt. Paris: Editions de Minuit, 1951; New York: Grove Press, 1956.
- Gide, André. Les Caves du Vatican.
Paris: Editions Gallimard, 1950.
- Les Faux-monnayeurs.
Paris: Edition Gallimard, 1925.
- Kafka, Franz. Das Schloss. Berlin: Schocken Verlag, 1935.
- Le Château. Oeuvres complètes, tome 3,
Paris: Editions Gallimard, 1947.

Queneau, Raymond. Le Chiendent. Paris: Editions Gallimard, 1968.

Vian, Boris. L'Ecume des jours.
Paris: Jean-Jaques Pauvert, c1963.

Périodiques

Caillois, Roger. "Puissances du rêve".
Tel Quel, no.8 (1971), 14-25.

APPENDICE

Les jeux de mots, le thème de l'érotisme, et la structure cyclique non pas limitée à Projet pour une révolution à New York, mais très manifeste dans ce roman, permettent des rapprochements qui mènent à une interprétation intéressante du livre entier.

Un premier cycle exemplaire s'accomplit dans les cinq premières pages du livre. Le narrateur vient à peine de sortir de sa maison ("je suis en train de refermer la porte derrière moi"), que, la porte fermée, il pense avoir oublié sa clef et "je ne pourrai plus rentrer chez moi" (P, p. 12). Le fait qu'il pense à rentrer, aussitôt sorti, établit une association étroite entre les deux mouvements, sortir-rentre, l'un étant indispensable à l'autre.

Ces deux mouvements complémentaires au niveau de l'écriture caractérisent la recherche dans l'imagination labyrinthique du narrateur. Au début du roman, le rythme des digressions est lent, mesuré, chaque transition marquant une boucle accomplie; il change peu pendant que le narrateur, se croyant poursuivi, pénètre dans le métro, décrit la galerie marchande, et se présente à la salle de réunion. Lors de la représentation théâtrale du "crime parfait", pourtant, le rythme de l'écriture s'accélère avec chaque volet du "trptyque", accompagné du bruit frénétique de la danse des

spectateurs: "toujours au même rythme lourd qui s'accélère cependant peu à peu de façon imperceptible ... , le martèlement des pieds nus ... continue avec une cadence de plus en plus rapide " (P, p. 39-40) La récapitulation du "crime parfait" culmine dans une rapidité fiévreuse: Le narrateur lui-même en train d'accomplir le crime, échappe à l'incendie par les "échelles de fer extérieur, qui descendent en zigzag le long de la façade" (P, p. 42). Les expressions sont riches en évocation "romanesque", et créent une tension dramatique: "violent coup de pied", "dévaler les degrés de fer ... deux par deux, trois par trois ... " Mais, "il me semble que la foule, à mes pieds, est de plus en plus lointaine ... , il n'en reste bientôt qu'une tâche un peu plus noire, dans la nuit qui tombe ... " Au lieu d'arriver en bas, le narrateur s'éloigne, l'écriture évite l'aboutissement imminent, revient à son point de départ, semblable au premier, sans être pourtant le même: "Je referme la porte-fenêtre, dont la crémone a besoin d'être huilée. C'est désormais le complet silence." (P, p. 43)

A partir du mouvement général de ce passage: démarche régulière vers une accélération soudaine qui finit dans une quasi hallucination ("le jeu poussé à son paroxysme" (P, p. 39)), nous pouvons établir une correspondance entre les bruits, l'incendie et la fuite par l'escalier de fer qui, elle, "efface" en quelque sorte l'état chaotique de l'écriture, pour permettre un redépart du texte, le mouvement reprenant

un rythme presque aussi lent qu'au début.

De nouveau, pourtant, le texte nous devance dans nos observations, ayant déjà établi ce rapprochement dans le passage suivant:

-Ensuite c'est de nouveau le tunnel sans lumière ... , le bruit s'est modifié d'un seul coup: le fracas des roues sur les rails, le grincement des essieux, la vibration des tôles, ont perdu de leur proximité, de leur agressivité immédiate ... , le son a pris de l'ampleur: magnifié, chargé d'harmoniques graves et d'échos successifs qui en décuplent la puissance, ... il écrase tout cette fois de sa présence diffuse mais assourdissante, monstrueuse, qui investit la gigantesque cavité souterraine, l'intérieur du wagon, les oreilles, le crâne enfin, derrière caisse de résonance où viennent se concentrer les martèlements et grondements du métal. (P, p. 111-112)

Ce trajet, à toute allure, la nuit, accompagné de bruits confus, assourdissants, (le "martèlement" nous rappelant la danse africaine lors de la scène du "crime parfait") engendre une scène qui n'a d'autre liaison que les bruits intenses et confus et le rythme accéléré de l'écriture.

-Et moi, pendant ce temps, dans le vacarme, qui amplifie de plus en plus, de toute la carcasse métallique en train de vibrer sous mes pas précipités, je continue à descendre l'interminable et vertigineux escalier de fer. A chaque nouveau palier, j'interromps ma course une seconde pour me pencher par-dessus le garde-fou et je découvre au dessous de moi, encore un peu reculée, la foule anxieuse et muette, peut-être déjà à des centaines de mètres, si loin que les visages levés ne forment plus qu'une mer de points blancs.

Alors je referme le livre à la couverture déchirée, que je rends à sa lectrice ... (P, p. 112)

La fonction structurale de l'escalier de fer extérieur dans l'écriture réside dans sa forme: "squelette de lignes noires, entrecroisées qui dessine des Z superposés du haut en bas." (P, p. 14) Roland Barthes, dans son essai S/Z, explique la fonction de cette forme:

-Z est la lettre de la mutilation: phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érimyque; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre, il zèbre ... ¹

La troisième grande boucle (le passage en ayant fermé une deuxième, celle-ci est la dernière à cette échelle) est encore une amplification de celle qui la précède, comme celle-ci l'était de la première.² L'écriture maintient une tension assez régulière, quoique bien plus élevée que dans les mouvements précédents, à travers des aventures également plus téméraires. Le "paroxysme" se manifeste dans l'écriture qui, dès la page 203, s'accélère d'abord par les transitions fréquentes: "Coupure," "Reprise," ensuite, dans les six dernières pages, par l'absence totale de transitions, les phrases s'entraînant les unes les autres, dans une dernière tentative désespérée (semble-t-il) de

¹Roland Barthes, S/Z, p. 113.

²Une corrélation mathématique s'établit entre les trois mouvements: le premier mouvement s'étend sur 35 pages, le deuxième sur 69 pages, et le troisième sur 101; la relation est donc 1:2:3, ou bien $1/6 : 2/6 : 3/6$, dont le total égale à 1. Les trois mouvements achèvent le cycle, en constituent l'unité.

rendre de l'"ordre" au récit. Chaque tentative aboutit à un échec, ne faisant qu'introduire de nouvelles complications: "Et voilà qu'il vient d'apparaître un "chat" au détour d'une phrase, à propos de Sarah la métisse: un sourd et un chat. Le sourd, j'en suis sûr, c'est le trompettiste du "Vieux Joë". Mais le chat n'a joué encore aucun rôle ici à ma connaissance; il ne peut donc s'agir que d'une erreur... A propos des infirmières ... il aurait fallu rechercher ... Mais il est trop tard." (P, p. 208)

La structure de l'oeuvre élucidée ainsi en fonction de la forme du roman, il convient maintenant de faire l'inverse: considérer l'érotisme par rapport à la forme.

Cette nouvelle approche nous mène à accorder une importance inattendue au passage suivant:

- ... L'idée me traverse, aussitôt, qu'il s'agit d'un piège: ... Joan, la robe trop courte et trop décolletée ... une chair ... comme trop provisoirement voilée par ces algues vertes aux reflets mouvants ... le corps immobile, à demi-caché dans les ulves, prêt à se cambrer de torsions soudaines, violentes, prêt à s'ouvrir en une bouche molle et avide aux replis compliqués, précis, multifformes, remodelés sans cesse par de nouvelles excroissances ou invaginations, mais qui conservent en dépit de leurs sinuosités changeantes une constante symétrie bilatérale. (P, p. 67)

A rapprocher le mot "corps" avec une deuxième mention dans un tout autre contexte, la structure déjà nous apparaît sous une toute autre lumière. L'interlocuteur demande au narrateur: "vous avez employé une ou deux fois le mot

"coupure" dans le corps du texte: que signifie-t-il?"

Le narrateur répond machinalement: "Déchirure au rasoir pratiquée à vif en travers d'une surface satinée, généralement convexe mais parfois concave, de chair blanche ou rose" (P, p. 191). D'une façon qui rappelle le langage de Boris Vian, le narrateur entend les mots au sens littéral, isolé, comme si le texte, donc, était représenté en effet comme un corps humain, féminin sans doute, à juger sans doute, à juger des adjectifs "convexe" et "concave."

Si nous considérons l'isolement du mot comme un modèle à suivre dans notre étude, l'association que nous venons d'établir permet une nouvelle interprétation de la structure.

La "bouche" qui s'ouvre reprend l'expression désignant l'entrée du métro dans le passage suivant:

-le personnage suspect le narrateur se met à descendre l'invisible escalier d'une bouche de métro qui s'ouvre devant lui, au ras du sol, perdant ainsi successivement ses jambes, son torse, et ses bras, ses épaules, son cou, sa tête. (P, p. 23)[#]

Prise au sens propre, cette expression courante suggérerait le rapprochement du métro également avec le corps d'une femme dans lequel le narrateur entrerait, une naissance à l'inverse en quelque sorte. Les couloirs labyrinthiques du métro analogues à la recherche de l'écriture, sont représentés dans ce contexte par les "replis compliqués, précis, multiformes, remodelés sans cesse par de nouvelles excroissances ou invaginations", les modifications effectuées

par les mouvements de l'écriture à travers le texte.

Nous avons déjà traité du mouvement explorateur de l'écriture, comme une prolifération et une réduction, dont le rythme, d'abord régulier et calme, s'accélère subitement jusqu'à un "paroxysme", un orgasme final. Le parallèle devient alors évident entre ce mouvement de l'écriture et l'acte sexuel qui, repris trois fois, chacune plus longue et plus intense, constitue la forme et l'unité de l'oeuvre.

Le narrateur fait d'ailleurs ce rapprochement dans sa description de la curieuse poignée de bronze, de sa porte, "en forme de main refermée sur une sorte de navette, ou de stylographe, ou de fin poignard dans son fourreau" (P, p. 12). La "navette" qui sert à "tisser" la trame du roman, le "stylographe" à l'écriture, et le "poignard" qui rappelle le couteau en rapport avec les rituels religieux, ont en commun, d'abord que tous trois sont des symboles phalliques, ensuite, la dualité du mouvement qui suggère l'acte sexuel.

Le rythme de la danse des spectateurs lors de la scène du "crime parfait", et le "sourd ahan" de leur respiration s'associent inconsciemment à l'érotisme dans l'imagination du narrateur:

-Sans que je puisse en déceler la raison, je me mets à revoir la jeune femme sophistiquée ... ; elle me frôle de ses cheveux artificiellement dorés, de sa poitrine sans doute fausse qui gonfle la blouse blanche et de son parfum violent ... en ondulant des hanches ... (P, p. 39-40)

De même, "dans la voiture-express ... qui m'emporte dans un grand vacarme de grincements, de vibrations métalliques et de heurts aux rythmes saccadés, je repense à JR ... " (P, p. 63)

Le thème de l'érotisme présente encore d'autres implications. Laura raconte au Dr. Morgan qu'elle dépense son argent volé "pour acheter des bandes magnétiques".

-Vierges? lui demande le docteur
La fillette a un petit rire, aiguë et faux,
de pensionnaire, qui se calme aussitôt.
"Non, ça n'a aucun avantage qu'elles soient
vierges comme vous dites ... (P, p. 156)

La bande contient, au contraire, "des gémissements, des soupirs, des cris étouffés... Ou bien des pas qui montent un escalier, un vitre qui vole en éclats, une crémone de fer qui grince ... Et je sens le poids du corps qui s'abat sur moi ... " (P, p. 156-157) L'anti-thèse établie entre l'adjectif "vierge" et le viol qui constitue l'enregistrement de la bande suggère que celle-ci même est comme "violée", ayant perdu son état neuf.

Par extrapolation de cette idée, l'écriture "viole" la page blanche, et le livre encore "vierge" avant sa lecture, sera "violé" par le lecteur, lui, mené par l'écriture à participer à l'acte même du viol. "Tout l'intérêt des pages descriptives - c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages - n'est ... plus la chose décrite, mais

dans le mouvement même de la description."¹ Pour cette raison, peut-être, le Dr. Morgan tente de prolonger les spasmes sexuels de sa victime durant "plusieurs heures" (P, p. 202), le temps qu'il faut justement pour une lecture de Projet!

¹Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 161.