

11-30-2007

Souvenirs Du Temps : Le Jeu Du Pseudo-Récit Dans Souvenirs Du Triangle D'or

Lauren Eileen Upadhyay

Follow this and additional works at: http://digitalarchive.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation

Upadhyay, Lauren Eileen, "Souvenirs Du Temps : Le Jeu Du Pseudo-Récit Dans Souvenirs Du Triangle D'or" (2007). *Modern and Classical Languages Theses*. Paper 1.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Modern and Classical Languages at Digital Archive @ GSU. It has been accepted for inclusion in Modern and Classical Languages Theses by an authorized administrator of Digital Archive @ GSU. For more information, please contact digitalarchive@gsu.edu.

SOUVENIRS DU TEMPS : LE JEU DU PSEUDO-RÉCIT DANS *SOUVENIRS DU TRIANGLE*

D'OR

de

LAUREN E. UPADHYAY

Sous la Direction du professeur Éric Le Calvez

RÉSUMÉ

Les œuvres littéraires d'Alain Robbe-Grillet se caractérisent particulièrement par un rehaussement des problèmes touchant de l'identité et du rôle du narrateur, ainsi que de la relation du narrateur au narré. Au milieu du vingtième siècle, Gérard Genette a défini et détaillé l'analyse narratologique, pour aborder de tels problèmes présentés par le récit. Cette étude emploie les théories de Genette aussi bien que celles des narratologues contemporains pour examiner la narration dans le roman *Souvenirs du triangle d'or*. Cet ouvrage de Robbe-Grillet offre un exemple de récit riche en manipulation des limitations traditionnelles des personnages et du temps, et s'inspire de la culture populaire et des références inter- et auto- textuelles, tout en établissant un rapport entre le narrateur et le narrataire. Par conséquent, le lecteur se trouve entraîné dans une expérience interactive, dans laquelle l'identité du narrateur dépend de la capacité du lecteur à interpréter les signaux dans le récit.

MOTS D'INDEX: Alain Robbe-Grillet, Autotextualité, Intertextualité, Littérature, Moderne, Narrateur, Narration, Narratologie, Récit, *Souvenirs du triangle d'or*, Structuralisme, Structuraliste, XXème

SOUVENIRS DU TEMPS : LE JEU DU PSEUDO-RÉCIT DANS *SOUVENIRS DU TRIANGLE*

D'OR

by

LAUREN E. UPADHYAY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2007

Copyright by
Lauren Eileen Upadhyay
2007

SOUVENIRS DU TEMPS : LE JEU DU PSEUDO-RÉCIT DANS *SOUVENIRS DU TRIANGLE*

D'OR

by

LAUREN E. UPADHYAY

Committee Chair: Dr. Éric Le Calvez

Committee: Dr. Bruno Braunrot

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies
College of Arts and Sciences
Georgia State University
December 2007

DÉDICACE

À la tendre mémoire de ma tante, Vicky 'Victoria' Nyegaard, 11.6.1950 – 1.13.2007

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est le produit de quatre années (undergraduate et graduate) de formation en littérature française, et, aussi humble qu'il l'est, n'aurait jamais été possible sans l'aide des professeurs mentionnés ci-dessous, chacun d'une qualité rare et exceptionnelle, qui m'ont tenue la main pendant ces années :

Je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance au professeur Éric Le Calvez, qui par son exemple, sa patience et son excellence continues m'a inspirée à toujours viser cette même excellence dans mon travail.

Je tiens à remercier aussi le professeur Bruno Braunrot, deuxième lecteur de ce mémoire, pour sa connaissance, sa disponibilité et sa grande gentillesse, et les professeurs Kathleen Doig et Georges Perla, dont j'ai tant bénéficié, que ce soit de la qualité de leur enseignement tout comme de leur dévouement.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE		iv
REMERCIEMENTS		v
CHAPITRES		
1	INTRODUCTION : UNE NOUVELLE NARRATOLOGIE	1
2	L'ORGANISATION DU RÉCIT	5
	Les blancs typographiques	5
	Le fil unifiant : niveaux narratifs	7
	Juxtapositions et alternances temporelles	10
3	UN RÉCIT LUDIQUE	15
	Réflexions textuelles et méta-textuelles	15
	Les jeux intertextuels	20
	Autres aspects ludiques	26
4	LES NARRATEURS	30
	Les rapports entre le narrateur et le narrataire	30
	Le narrateur homodiégétique	33
	Les alternances de voix	35
	L'identité des narrateurs	37
5	CONCLUSION : LA NUIT DU RÉCIT	44
BIBLIOGRAPHIE		49

1. INTRODUCTION : UNE NOUVELLE NARRATOLOGIE

En 1958, avec la publication de son « Analyse du discours du récit », Gérard Genette introduit une nouvelle méthode d'analyse littéraire qui a pour but d'examiner les rapports du narrateur avec le texte qui se produit –et qui le produit. Pour élaborer et détailler son système d'étude, Genette choisit l'œuvre proustienne comme objet de son discours sur le récit. Bien que Proust soit considéré comme un des chefs de file de la littérature moderne, on peut néanmoins convenir que la littérature de nos jours présente des problèmes bien différents de ceux que Genette a rencontrés dans son analyse de Proust : citons comme exemple entre plusieurs la temporalité narrative, dans laquelle Genette fait remarquer les anachronismes divers qui abondent subtilement dans le récit proustien. Or, comment commenter ces anachronismes dans une œuvre où la chronologie même n'a pas de sens, du moins ainsi que nous la concevons par rapport à notre propre conception de celle-ci ? C'est cette question que doit se poser toute étude narratologique du Nouveau Roman ; car, si nous sommes de nos jours plus conscients des – et plus sensibles aux – liens du texte avec le méta-texte, nous n'arrivons cependant toujours pas à nous détacher des limites dimensionnelles de notre univers pour pouvoir comprendre la temporalité disjonctive du roman. Nous sommes arrivés à créer des mondes (fictionnels) qui ne sont pas gouvernés par nos lois, mais nous ne pouvons toujours pas analyser ces univers de la fiction : car les analyser, c'est les contraindre encore à nos lois ; c'est détruire même ce qu'ils viennent d'inventer. Alain Robbe-Grillet lui-même s'y réfère, quand il fait remarquer que tout roman, aussitôt qu'écrit, se détruit¹.

Et si le texte lui-même se détruisait ? C'est le problème abordé par François Migeot dans son essai sur *Souvenirs du triangle d'or* d'Alain Robbe-Grillet. Migeot a proclamé, à propos de cet ouvrage, que « [...] dans *Souvenirs du triangle d'or*, outre le fait qu'aucune histoire stable et cohérente ne se construit –fait dont toute l'œuvre de Robbe-Grillet est coutumière–, aucun ancrage ne permet à la narration de trouver

¹ « Le roman ne peut être que nouveau, car le roman fini est toujours déjà en ruine ». Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2005, p. 42.

un point d'équilibre autour d'une focalisation offrant quelques garanties de permanence. Il n'y a pas de narrateur dans ce roman, ou, au contraire, il y en a trop² ». L'observation de Migeot est juste : les narrateurs de ce roman disparaissent et reviennent comme des fantômes, à la fois omniprésents et absents. Mais l'ancrage qu'il cherchait ne pouvait se trouver dans l'histoire, là où il le cherchait ; le sujet même du Nouveau Roman est sa *substance* : « Si, pour l'écrivain, l'essentiel est situé dans le langage, si le sujet du livre est toujours en quelque manière sa propre composition, alors on ne saurait songer à aucun sujet préétabli³ ». De surcroît, le sujet de *Souvenirs*, si découpé qu'il soit, est dans un certain sens un peu plus radical que sa composition : c'est bien de sa *décomposition* qu'il s'agit.

Nous proposons de revenir sur ce terrain vague qu'est *Souvenirs du triangle d'or* pour découvrir dans cette œuvre, l'une des plus abandonnées par la critique et les universitaires de nos jours de toute l'œuvre de Robbe-Grillet, la richesse d'une narration hors règles et pourtant faisant mine de les suivre. L'acte de distinguer dans le plan du récit les niveaux de la narration, si syncopés qu'ils soient, et de souligner les éléments inattendus de ces récits fragmentés qui ont été comparés à des « trips » de drogués, nous fournira un plan possible du système narratif de ce roman ; cette acte nous sera essentielle sinon pour comprendre l'ensemble du récit, du moins pour comprendre l'effet de cette fragmentation.

Or un tel paradoxe au niveau du récit risque de tout verser dans le ridicule, instaurant comme système du texte un ludisme qui frise le saugrenu. Sans sujet cohérent, sans sujet ? Surtout, sans cohérence, y-a-t'il roman ? Ce récit s'inspire des arts (de nombreux tableaux ou pièces de théâtre réels ou imaginaires, par exemple) et déborde de jeux de mots, d'ellipses, de points de suspension qui ne s'arrêtent à rien, de scènes qui changent brusquement, etc. ; bref, des « expériences textuelles » que Migeot a bien appelé des « perversions » (mais que Ben Stoltzfus, plus optimiste, appelle plutôt des

² François Migeot, « *Souvenirs du triangle d'or* ou Les perversions textuelles du Docteur Morgan », Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1999, p. 260.

³ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 18.

« adventures of meaning⁴ »; dichotomie assez intéressante...). Accentués par une narration dont les détails n'apparaissent jamais comme fiables, et des narrateurs qui se trompent sans cesse, tous ces aspects comprenant ce récit perverti nous mènent à spéculer sur l'identité du narrateur qui nous les présente. Il adhère peu à son propre récit, dirait Todorov⁵, et l'effet de cette incertitude est une profonde inquiétude chez le destinataire.

L'ancienne distinction entre description et narration survit toujours. Mais il est vrai que le Nouveau Roman tend à brouiller les limites entre ces deux catégories auparavant considérées comme autonomes, car il accentue la présence du personnage qui *décrit*... et qui se trouve être aussi le personnage qui *raconte*. Robbe-Grillet évoque l'influence du film dans ses « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque » : « Sous l'influence [...] de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. [...] Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas *un œil d'homme* [qui voit]. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur⁶ ». Une telle importance mise sur le rôle du narrateur devrait nous inspirer à nous interroger sur celui-ci⁷ ; n'est-ce pas ce à quoi toute étude littéraire vise, et visait bien avant Genette? C'est cet aspect essentiel de l'analyse littéraire que Genette a mis en relief ; mais la recherche de l'identité du narrateur est ancienne, car le roman invite toujours à se poser la question, « qui raconte ?⁸ ». *Souvenirs* n'est aucunement une exception : la prolifération de voix et de

⁴ Ben Stoltzfus, « Robbe-Grillet's Labyrinths : Structure and Meaning », *Contemporary Literature*, Vol. 22, No. 3, Summer 1981, p. 303.

⁵ Cité dans Anna Whiteside, « Énonciation et je(ux) : L'exemple de *La Jalousie* de Robbe-Grillet », *French Forum*, vol. 7, 1982, p. 157.

⁶ Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *Cinéma et roman ; éléments d'appréciation*, Édition 36-38, été 1958, p. 130.

⁷ « [...] once we have determined that a particular narrative exhibits a certain kind of narrator, adopts a certain point of view or favors a certain order of presentation, we can begin to wonder why it does. [...] Above all, it is because I can distinguish the narrating from the narrated and because I can (re)constitute the latter with the help of the former that I can begin to talk about the world represented ». Gerald Prince, *Narratology : The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982, p. 60.

⁸ C'est la grande question de Gide à laquelle Robbe-Grillet fait référence dans *Préface à une vie d'écrivain* : « Qui dit ça, maman ? ». (*op. cit.*, p. 23).

narrateurs variés (et typiquement non identifiés) résulte le plus souvent en une sensation de schizophrénie chez le lecteur (et même, chez le(s) narrateur(s)) ; effet que les récits multiples des mêmes événements dans l'histoire accentuent.

Suivons en plus de détail la piste déjà moitié suivie par Migeot, pour saisir certains de ces aspects insolites qui contribuent à l'hybridation de ce roman, et pour les éclairer à la lumière des nouvelles avancées narratologiques. Cependant, comme toute étude de Robbe-Grillet doit tenir compte des transmutations narratives typiquement robbe-grilletiennes, nous entendons plutôt accentuer celles-ci : non pas comme un des défauts du récit, mais comme le matériau même de celui-ci, aussi « impossible » qu'il soit. Évidemment, à chaque moment de notre étude il nous sera nécessaire de souligner en quoi ce roman représente un des pôles extrêmes⁹ des exemples de la narration ; ceci a déjà été remarqué à propos de plusieurs œuvres de Robbe-Grillet, et *Souvenirs* commet une transgression ultime : contournant les lois de narration et repérant les failles¹⁰ pour aussitôt s'y glisser avant que le lecteur ne s'en rende compte.

⁹ « [...] il y a dans mes livres une progression de l'importance des trous dans le récit, des contradictions entre différents pôles narratifs ». Alain Nicolas, « Alain Robbe-Grillet. Parcours d'un écrivain d'exception inventeur de la nouvelle littérature française », entretien, *L'Humanité*, http://www.humanite.fr/2005-12-22_Cultures_Alain-Robbe-Grillet-Parcours-d-un-ecrivain-d-exception-inventeur, 22 déc. 2005. ; « Dans *La Maison de rendez-vous*, les luttes intervenant entre les différents pôles narratifs vont faire que le lecteur ne peut plus se reposer sur aucun centre, puisqu'il y a constamment un centre nouveau en train de devenir le lieu où le monde a lieu. Cette période littéraire va aller pour moi de *La Maison de rendez-vous* jusqu'à *Djinn*, ou en tout cas jusqu'à *Souvenirs du triangle d'or* ». Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰ « [...] les failles témoignent d'une impureté, d'une contamination temporelle d'une réalité statique, [...] elles entament l'ordre et le sens universel par l'effet d'un imprévu très humain, formant ainsi une zone floue où l'ambiguïté de l'homme se réfléchit dans l'incertitude du décor [...] ». Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève, Droz, 1966, p. 94.

2. L'ORGANISATION DU RÉCIT

L'organisation de ce roman mime l'ordre et la clarté : il n'y existe pas de chapitres, mais des blancs typographiques séparent les diverses parties du récit, et signalent de manière visuelle les changements d'épisodes et/ou de scènes. Au début du roman, une première partie préliminaire semble lancer le récit par une intrigue vague mais centrée sur une histoire d'espionnage ou d'investigation. Le narrateur ici reste impersonnel : « On ne peut pas deviner si le battant s'ouvre à droite ou à gauche », « On l'aura sans doute compris... » (p. 8), et semble pourtant être en train d'essayer de se souvenir des instructions qui lui ont été données : « Ne pas trop se poser de questions. Ne pas s'arrêter. Ne pas forcer l'allure... » (p. 7), « (Ne pas ratiociner, ne pas regretter, ne pas revenir en arrière) » (p. 8). Le narrateur finit-il par se décourager ? Après ces quelques paragraphes d'introduction, le récit s'arrête abruptement, et un blanc s'insère entre le dernier paragraphe de cette partie et la partie qui suivra ; ce dernier paragraphe désigne le phénomène en train de se passer : « Là commence le récit, après une probable interruption, assez marquée. [...] L'ensemble du système demeure, pour l'instant, rigoureusement immobile » (p. 9). Puis il y a un recommencement du récit, qui annonce tout un passage destiné aux descriptions de la ville. Bien qu'il y ait un dialogue entre les deux premières parties (la deuxième partie reprend ce thème du système statique que la première partie a introduit, « Immobile à nouveau... » (p. 9)), la deuxième partie abandonne cependant la description de la porte et se focalise plutôt sur le décor d'une plage. Ici, la voix du narrateur ne retient plus le mode impersonnel, mais adopte la première personne, « je ». Or, *qui* parle ici n'est toujours pas défini.

LES BLANCS TYPOGRAPHIQUES

Ce début, et ce qui le suit, établit que contrairement à leur fonction traditionnelle, les blancs typographiques dans *Souvenirs* n'indiquent jamais des séparations de chapitres, mais plutôt des recommencements du récit qui avait été commencé, et presque aussitôt abandonné. En fait, ce récit est

recommencé quatre fois (p. 7, 9, 26, 38), et chaque fois le narrateur reprend son récit à un autre moment dans l'histoire. À la troisième reprise, le narrateur ajoute même : « Voilà qui, cette fois, semble bien parti », à la fin d'un paragraphe se terminant par des points de suspension ambiguës ; mais il faut, en fait, recommencer encore une fois avant que la narration ne soit bien lancée.

Dès le début, donc, il est évident que le récit se construit par des fragments, et que la temporalité narrative ne suit pas l'ordre chronologique des événements racontés. Mais cette fonction des blancs typographiques ne se précise qu'à la fin de la deuxième section, où le narrateur décide une fois de plus : « Il faut donc recommencer le récit plus tôt qu'il n'avait été prévu à l'origine » (p. 25). L'ajout de la désignation temporelle « plus tôt » nous donne une indication que la temporalité est perturbée ; ce sont tout simplement des débuts d'histoire, comme des brouillons jetés au cours d'une rédaction frustrée et sans fruit.

Il existe aussi des blancs typographiques qui ne signalent pas des recommencements, mais des reprises. Dans ce cas, le blanc séparant deux sections désigne la continuation d'une scène précédente. C'est plus souvent le cas vers le milieu et la fin du roman, où les premières phrases d'une nouvelle partie suivant un blanc contiennent des mots ou des expressions qui se réfèrent à quelque chose qui précède : le début d'une nouvelle section à la page 184 commence par le mot « Donc », et un peu plus tard, dans la première phrase d'une autre section, le narrateur fait référence à ce qu'il a déjà raconté en disant : « ai-je dit ». Cependant, comme la chronologie dans ce roman est complètement désordonnée, il faut se méfier de ces références temporelles : bien qu'il y ait un « donc », on ne sait jamais par où le récit continue. Effectivement, dans l'exemple précédent, la continuation désigne une partie toute différente du récit, qui ne suit pas l'ordre des pages :

« C'est dans cet état que la trouvera le docteur Morgan, lorsqu'il pénétrera, quelques heures plus tard, dans la chambre d'expérimentation. »

[blanc typographique]

« Donc le docteur Morgan, avant de se rendre au laboratoire où il poursuit ses expériences sur les comportements oniriques tertiaires, est passé à l'Hôtel de G., où il a retrouvé le préfet Duchamp pour l'enquête routine concernant la mort dramatique du jeune lord. »

Alors que le passage précédent donne l'impression que le suivant racontera ce que le docteur Morgan fera dans la chambre d'expérimentation, ce qui suit n'est pas du tout une telle narration. Au contraire, le récit se déplace de la chambre d'expérimentation, sur laquelle il semblait se concentrer, pour raconter finalement ce qu'a fait le docteur entre-temps, pendant ces quelques heures mentionnées en passant. L'ellipse préfigurée par la fin du premier passage n'arrive jamais, car ces heures ne sont pas sautées : ce n'est qu'après la longue section racontant ce qui se passe à l'Hôtel de G. que le narrateur fait un retour à la chambre d'expérimentation pour reprendre, avec ce « ai-je dit », son récit sur les expérimentations du docteur Morgan sur sa victime.

LE FIL UNIFIANT : NIVEAUX NARRATIFS

Face à une telle disjonction scénique, il serait nécessaire d'introduire (de repérer ?) quelque fil unifiant entre les diverses sections de la narration. Souvent, le récit se rapproche des formules du roman traditionnel, en ceci que les décors eux-mêmes reviennent et lient ensemble ces différentes parties du récit (bien que les différentes scènes qui se déroulent autour d'un même décor ne comprennent souvent pas des personnages entre lesquels un lien a jamais été établi). Par exemple, tout au cours du roman, ce décor de plage sera revisité plusieurs fois. La porte reviendra aussi, à d'autres moments du récit et dans différents contextes ; et d'autres décors seront introduits, comme le grand hôtel thermal ou la cellule du narrateur, qui figureront largement dans le reste du récit.

Cependant, puisque le récit est si découpé, et les scènes si disjointes qu'elles n'ont que des rapports vagues et flottants les unes avec les autres, la récurrence des décors ne peut avoir une signification claire. Ce n'est donc pas le sujet du récit, mais le langage qui le compose qui joue le rôle d'élément unifiant dans *Souvenirs*. Comme l'a expliqué Dina Sherzer à propos de *La Maison de rendez-vous*,

œuvre dans laquelle Robbe-Grillet emploie cette même technique de répétition au niveau linguistique dont il se sert dans *Souvenirs*, « [...] a set of unmarked sentences creates representation, then when one [...] group of words reappear, they are simple repetitions. As they reappear, they become verbal events which structure the book¹¹ ». En effet, et quelque peu paradoxalement, le thème de l'immobilité (métaphore de la narration, sans doute, mais ce qu'il désigne est assez ambigu) resurgit plusieurs fois dans l'histoire. Nous avons déjà signalé que la première partie du récit se termine avec cette immobilité. La deuxième partie reprend ce même langage : « Immobile à nouveau, oui, sans doute, mais avec quelque chose de provisoire, de fragile, ou de tendu, comme si régnait sur tout ce calme encore invisible une menace, une peur, un arrêt de mort déjà prononcé, silencieux toujours, oui, sans doute, mais avec un presque imperceptible souffle, ou sifflement... » (p. 9). Cette immobilité sera reprise aussi quelques pages plus tard : « Pour l'instant, néanmoins, tout est silencieux » (p. 19) ; et puis, à la page 25, « Je me tiens rigoureusement immobile, selon ce qui a été prescrit. Les deux autres ne tentent pas non plus le moindre geste. C'est de nouveau l'impasse » (p. 25). Cette section se termine encore une fois sur l'immobilité, et au début de la troisième section, le récit commence encore avec, « Immobile, ai-je dit. » (p. 26). L'adjectif « immobile » est ensuite utilisé, à la page 46, pour désigner la mer (encore, paradoxalement). Dans tout ce premier tiers du roman, c'est le thème de l'immobilité qui unifie les scènes autrement distinctes (et disjointes). Vers la fin du roman nous revenons sur le thème de l'immobilité, avec ce qui semble être la même voix : « Immobile, ai-je dit, oui sans doute, c'est la sensation qui prédomine encore aujourd'hui lorsque l'on gravit à pas lents le trottoir... » (p. 221). Nous avons déjà vu comment les débuts multiples coupent le fil de la narration qui venait de se développer, et empêchent l'intrigue de se dérouler. Ce n'est donc pas l'apparition continue des mêmes personnages, ni la reprise des situations dans lesquelles ils se trouvent, qui forme le nœud unifiant de *Souvenirs*. C'est au

¹¹ Dina Sherzer, « Serial Constructs in the Nouveau Roman », *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction, Spring, 1980, p. 104.

contraire la thématique unifiante, plutôt que le récit unifié, qui déplace l'attention du lecteur de l'intrigue au langage qui la comprend.

Non seulement les nombreux « débuts » du roman freinent le déroulement de celui-ci à plusieurs reprises, mais il existe aussi des interruptions tout au milieu des épisodes qui coupent entièrement ce qui venait de se passer, lançant le récit abruptement sur un tout autre chemin. Sur cette tendance de la narration à s'interrompre, Ilona Leki a dit : « Many elements of these diverse narrational centerpoints overlap and have a different significance depending upon which story they appear in at any given moment. Since they overlap, the development of one plot may abruptly veer off into another through the intermediary of a common element¹² ». L'une de ces interruptions consiste en l'évocation d'une foule de gens (ces piétinements auxquels nous avons déjà fait allusion), qui survient tout d'un coup au milieu d'un épisode ; par exemple, aux pages 56-57. Au paragraphe qui précède celui où se trouve raconté cet épisode, le narrateur vient d'entrer dans sa voiture avec sa victime, une jeune fille qu'il a droguée avec une cigarette empoisonnée sur la terrasse du café Maximilien, au bord de la mer. Après que le narrateur fait des réflexions sur le livre noir qui appartient à la jeune fille, le paragraphe se termine. Mais dans le paragraphe qui suit, le narrateur commence avec : « Tout à coup, j'ai la sensation d'une foule de curieux massés contre les glaces bleuies de la voiture, accourus sans doute de la plage... ». Bien qu'au début il semble que la scène reprend celle qui précédait, à la plage, tout de suite après nous remarquons un retour des éléments des scènes de la cellule et des couloirs, déjà préfigurés par la présence de la foule :

« Devant moi, les lames du judas sont de nouveau closes. Mais, à l'extérieur, ça piétine, ça se bouscule. L'étroit couloir doit s'être soudain engorgé, à l'un de ses changements de direction imprévisibles, où la meute des uniformes sombres et des lourdes bottes se trouve aussitôt comprimée en une masse tumultueuse, dont la confusion ralentit encore l'écoulement. On distingue, en tendant l'oreille, des froissements de cuir, des chocs sourds contre les parois, des cliquetis métalliques, des exclamations isolées qui émergent çà et là d'une rumeur grondante et comme contenue, ressemblant au bruit de la mer ; son intensité s'enfle progressivement, par

¹² Ilona Leki, *Alain Robbe-Grillet*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 138.

vagues successives, jusqu'à devenir au bout de quelques secondes un vacarme assourdissant... » (p. 57).

La scène change abruptement de celle où le narrateur est dans sa voiture avec sa victime à ce décor plus abstrait, mais les éléments de la première scène existent toujours, et se combinent avec ces autres éléments nouveaux en une sorte de fusion des deux scènes : les « curieux massés » portent maintenant des « uniformes sombres » ; les lames de judas sont mentionnées, alors qu'elles font partie des descriptions de la cellule des autres sections du roman¹³ ; et les éléments sonores se combinent en « froissements de cuir », « chocs sourds contre les parois » (contre quelles parois ?), « cliquetis métalliques » ; mais avec de nouveau l'évocation de la mer, qui permet de glisser encore à la scène précédente, à la page 59, « [...] cet enchevêtrement boueux de chantiers et de ruines, troué de terrains vagues, où je viens d'arrêter ma grosse voiture noire [...] ». Ainsi se trouvent mélangés en un seul passage deux décors différents, comme si le narrateur est en train d'halluciner, ou comme s'il brouille deux moments éloignés temporellement.

JUXTAPOSITIONS ET ALTERNANCES TEMPORELLES

À ces épisodes juxtaposés et ce récit fragmenté s'ajoute aussi une chronologie étrangement perturbée, dans laquelle certains événements ne suivent pas l'ordre logique. La manipulation de la temporalité, typiquement robbe-grilletienne, témoigne d'une décision de rejeter une temporalité linéaire pour en adopter une qui fait preuve des nombreux renversements d'ordre temporel qu'effectue l'esprit humain : « Robbe-Grillet sets out deliberately to destroy clock time (which he calls « linear and without surprises ») in favor of human time, the time that each man « secretes about himself like a cocoon, full

¹³ À un certain moment, le narrateur raconte quelque chose qui se passe dans sa cellule, et décrit aussi les éléments de celle-ci ; ce décor est récurrent au cours du récit : « Le bras se retire aussitôt et le judas se referme, claquant cette fois avec un bruit sec. Ce sont ensuite les lames de jalousie qui, lentement, de nouveau, s'entrouvrent » (p. 49).

of flashbacks, repetitions, and interferences¹⁴ ». Prenons comme exemple cette scène à la page 181 où Angélica est menée enchaînée dans un couloir par des gardiens. En cours de route, l'entourage dépasse trois « messieurs en tenue de soirée ». L'un d'eux pose une question au gardien sur la captive :

« « N'est-ce pas sa photo que reproduisaient les journaux d'hier ? » demande alors un des attachés qui accompagnent le préfet de police. « Oui, répond le second gardien, c'est même ça qui nous a mis la puce à l'oreille, si j'ose dire. » -- « Noyée, dit-on, par un maniaque sexuel ? » -- « Nous pensons plutôt, à présent, qu'elle a été sacrifiée au cours d'une cérémonie religieuse. » -- « Ah ! très bien, approuve le préfet, elle en vaut certainement la peine. »

Aucune explication ne peut justifier cette chronologie bizarre. Nous apprenons que les journaux d'*hier* ont déjà rapporté l'histoire de la mort d'Angélica, qui *aujourd'hui* reste vivante dans les mains de ses geôliers ; transgression de la temporalité qui est d'autant plus troublée par le déictique temporel, « à présent ».

Contribuant à la temporalité perturbée, de multiples prolepses font allusion aux événements qui se dérouleront plus tard dans le texte. Si le récit (et donc, l'acte de narration) s'est toujours désigné soi-même de manière explicite dans ce roman, les prolepses signalent par-dessus tout le fait que tout ce qui se passe, bien que raconté au présent, soit néanmoins *raconté* ; et, puisque cela est raconté, le narrateur peut faire des sauts dans la chronologie (sans que le lecteur le sache), ou bien laisser tomber certaines périodes de temps pour en commenter d'autres à venir :

« [...] la jeune fille tarde à se détourner, peu impressionnée selon toute apparence par mon diagnostic de praticien, qui la contemple écartelée déjà sur la table d'opération en acier poli où l'immobilisent des liens étroits en cuir noir [...] » (p. 49)

« [...] un arrêt de mort déjà prononcé [...] » (p. 9)

Effectivement, à plusieurs endroits du récit on trouve cette scène de la fille « les jambes écartelées » (p. 201), et la scène du docteur Morgan qui fait des expériences dans « la cellule où il poursuit ses travaux » (p. 201) permet de glisser au récit d'Angélica, qui a lieu à l'Opéra (contenant les mêmes morphèmes, et phonétiquement proche, du mot *opération*). Quant à l'arrêt de mort, il représente un élément d'ellipse,

¹⁴ Bruce Morrissette, « The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet », *Novel. A Forum on Fiction*, vol. 1, n° 1, autumn 1967, p. 25.

car le récit continue à y faire allusion, mais ne finit jamais par l'effectuer. Or, pendant la scène de l'interrogatoire d'Angélica, le juge lit dans son rapport la façon dont elle a été tuée : « Votre corps a été retrouvé, rejeté par la marée haute, vers le milieu de la longue plage [...] Vous aviez les mains liées ensemble dans le dos [...] » (p. 178). Mais vers la fin du roman, dans le résumé « chronologique », nous lisons : « La belle Angélique, condamnée à périr par écartèlement, doit être exécutée le lendemain » (p. 230). Le récit escamote la narration de son exécution.

Tout de suite après ce passage, le récit retombe dans le temps présent, mais reprend le futur de temps à autre pour effectuer de nouveau de subtiles prolepses :

« « Monsieur était inquiet », diront-ils plus tard aux enquêteurs. » (p. 120)

« [...] non par la fin tragique qu'ils ne connaissent pas encore, mais par l'attention particulière dont ils seront l'objet [...] » (p. 120)

« Mais il repensera, à plusieurs reprises, au morceau de pomme abandonné et à l'improbable vert étincelant de sa peau [...] » (p. 121)

« Lord G. renonce bientôt à tenter de suivre les péripéties de l'intrigue. » (p. 121)

Ce dernier exemple exprime une fusion du présent, avec le verbe « renonce » au présent de l'indicatif, et du futur, avec l'adverbe temporel « bientôt » qui relate la décision de Lord G., laquelle est immédiatement postérieure à l'énonciation de cette décision par le narrateur. Quelle matière curieuse qu'est cette temporalité romanesque, qui se prête à une telle manipulation transgressive : « [...] on joue non seulement dans le temps, [...] mais surtout *avec* le temps¹⁵ ».

Dans un autre passage à temporalité ambiguë, une prolepse se termine en un point de suspension. Un glissement de scène s'effectue, par lequel et le récit saute de celui de Lord G. à la scène sur la plage ; et, du futur au présent :

« Et c'est de nouveau l'image têtue de la pomme rognée aux couleurs vénéneuses qui se présente à son esprit nerveux, comme ce sera encore, dérisoire, la dernière chose à laquelle il pensera quand, tombé à terre et perdant son sang de façon effrayante... Des cris maintenant s'élèvent de toute part, pour atteindre en quelques secondes un assourdissant paroxysme, suivi aussitôt par

¹⁵ Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 98.

un brusque silence, qui s'est instauré comme par enchantement d'un bout à l'autre de la plage. » (p. 123)

Cette prolepse fait allusion à l'assassinat de Lord G., qui, comme l'exécution d'Angélica, ne sera jamais raconté (ellipse assez grande dans le récit), mais qui, une soixantaine de pages plus tard, aura été effectué, car nous apprenons au cours de l'interrogatoire de Lady Carolina par l'inspecteur Francis que le jeune lord « a été assassiné publiquement [...] tandis que vous faisiez semblant de dormir et que nous préparions votre dossier » (p. 179). Encore plus déroutant, quelques pages après cela nous lisons que, pendant la scène à l'Opéra, « Il y a eu un assassinat » (p. 208).

Voici comment les glissements de scène et la perturbation chronologique collaborent et coopèrent ensemble à la fragmentation du récit. « On pense, naturellement peut-être, à cause de l'esprit moderne, que l'on ne va pas rajouter du plus, mais mettre du moins, et que cette action fera émerger, en somme, un monde nouveau¹⁶ ». Il ne s'agit pas de construire une illusion du monde réel, suivant les lois chronologiques et spatiales qui ordonnent notre univers ; au contraire, cette destruction de l'illusion nous révèle la fragilité de la chimère, le caractère faux que tout roman traditionnel tâche de dissimuler. C'est le même problème que Ricardou commente à propos de *La Route des Flandres* de Claude Simon : « ...cet ordre spatial [...] se dépoliarise » « L'ordre temporel de la chronologie se défait parallèlement » « Vivant telles syncopes spatiales et temporelles, les soldats perdent la notion de l'espace et du temps¹⁷ ». Il serait possible de prétendre que les protagonistes robbe-grilletiens n'ont même pas de notion de l'espace ni du temps – n'est-ce pas le cas quand le narrateur ajoute, au milieu de son récit, « [...] comme il a été dit, ou comme il sera dit plus tard, je ne sais plus » (p. 20) ? Selon Allemand, les personnages « [...] vivent en effet dans un autre temps, cyclique et individuel [...] »¹⁸. Mais ce ne sont pas seulement les personnages qui agissent comme dans un rêve : la lecture, elle aussi, a pour effet de gommer les

¹⁶ Alain Robbe-Grillet, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », *Texte[s] et Intertexte[s]* (éd. Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. Faux Titre, 1997, p. 267-268.

¹⁷ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 45-46.

¹⁸ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. Les Contemporains, 1997, p. 144.

notions temporelles du lecteur. Todorov souligne cette confusion de la temporalité qui résulte de cet enchevêtrement temporel : « [...] le temps de l'univers imaginaire (le temps de l'histoire) est ordonné chronologiquement ; or les phrases du texte n'obéissent pas, et ne peuvent pas obéir, à cet ordre ; le lecteur procède donc, inconsciemment, à un travail de remise en ordre¹⁹ ». Dans *Souvenirs*, tout effort de reconstituer la chronologie de l'histoire, et ainsi de contourner la fragmentation temporelle du récit, se montre en vain.

On est tenté de s'interroger : quel est le sens de cette disjonction de scènes, pourquoi cette fragmentation de la temporalité ? L'effet sur le narrateur, et aussi sur le lecteur, est fantasmatique, ayant sans doute un rapport avec les nombreuses piqûres (« l'effet des drogues que l'on m'injecte périodiquement dans les veines » (p. 135)) mentionnées dans l'histoire, et les hallucinations qui semblent accompagner les glissements de certaines scènes à d'autres, ou les points de suspension multiples qui ne s'arrêtent à rien. Mais de cette temporalité bizarre, le récit même se moque ! Car tout ce curieux passage cité ci-dessus, le seul entre plusieurs dans ce roman atypique, est introduit par la jeune « héroïne à la grâce *surannée* » (118). Elle est « immobilisée dans un geste ambigu, suspendu par *l'attente*, ou la surprise, ou *l'hésitation* ». Et cette silhouette presque inhumaine, tant elle est dans sa représentation figée en l'air, est désignée par un adjectif substantivé trop insolite pour ne pas se distinguer : « *l'anachronique* élégante ». Clin d'œil du narrateur à la manipulation de la langue que le récit effectue, et aux capacités linguistiques de contourner les lois temporelles rigides de l'univers représenté.

¹⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1978 [orig. 1971], p. 178.

3. UN RÉCIT LUDIQUE

Le langage est un jeu, a dit Hjelmslev²⁰. Jouant sur les niveaux syntaxiques et sémantiques, la nature du langage est telle que ses nombreuses combinaisons peuvent produire des degrés variés d'écart du langage familier. Nous l'avons vu, Robbe-Grillet se sert de cette propension du langage comme jeu dans ses romans, surtout dans ceux de sa deuxième période (dont *Souvenirs*), qui bourgeonnent d'éléments « formaludiques²¹ ». La manipulation de ce langage, et du matériau romanesque, aboutit à des possibilités de jeux infinis, au niveau textuel aussi bien que structurel. C'est une des caractéristiques les plus marquées du Nouveau Roman, à laquelle Dugast-Portes fait allusion : « [...] les « nouveaux romanciers » [...] ont manié cette métatextualité avec une grande ironie [...]»²² ». La quatrième de couverture révèle déjà la grande métaphore du texte : le narrateur fait des expériences sur « le corps de son propre récit ». Mais de telles expériences ont pour effet de sensibiliser le lecteur aussi à ces « modifications structurelles ». Ainsi, l'expérience de la lecture ne dépend plus seulement du contenu du livre, mais aussi de la réception et de la bonne compréhension, ou déchiffrement, de ces aspects ludiques, de ces clins d'œil subtils (ou non), par le lecteur lui-même. Pour jouer le jeu, pour pouvoir s'y amuser, il faut surtout bien le comprendre.

RÉFLEXIONS TEXTUELLES ET MÉTA TEXTUELLES

Dans le récit traditionnel, le narrateur est méticuleusement dissimulé, caché derrière l'illusion réaliste que présentent les mots sur la page, tissés en des scènes et fabricant des personnages qui agissent sans exister en dehors de cet univers du récit. Ce sont en fait des communications transportées du stylo de l'auteur aux mots de la page, et puis à la conscience du lecteur ; mais celui-ci oublie au cours de sa lecture que tout cela, ce ne sont que des mots, car aucune référence à l'acte d'écrire, ou à l'acte de raconter, ne se fait d'habitude pour porter à son attention d'où viennent ces communications. La

²⁰ Cité dans Bruce Morrissette, « Games and Game Structures in Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, n° 41, 1968, p. 160.

²¹ Roger-Michel Allemand, *op. cit.*, p. 19.

²² Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une Césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 119.

narration dans *Souvenirs*, au contraire, est transparente : les narrateurs réfléchissent sur l'acte de narrer, et interrompent souvent leur récit pour considérer cette acte. Ces interruptions s'exécutent sans introduction, souvent au milieu d'un épisode, et frappent d'autant plus le lecteur pour cette raison. Le récit, parsemé de ces considérations textuelles, ne permet jamais d'oublier que tout est en train d'être raconté. Le narrateur offre souvent à ses auditeurs des indications sur ce qu'il fait, comme à la page 72, où il indique : « Mais je reprends », avant de recommencer son récit ; ou bien il fait des commentaires sur la qualité de sa narration : « Voila qui, cette fois, semble bien parti. » (p. 27). Parfois, ces interruptions représentent les pensées du narrateur en train de choisir la prochaine direction que prendra sa narration :

« Puis, à la réflexion, l'ayant depuis longtemps dépassée tandis que son pied dressé à la verticale reste présent dans ma mémoire rétinienne, je me dis que c'est peut-être ce détail troublant qui vient d'arrêter mon poignard... Quel poignard ? Ne me faites pas rire ! Je n'ai jamais eu d'arme sur moi. Ou bien est-ce la crainte qui a retenu mes mains de se refermer pour toujours sur cette mince gorge ? Mais la crainte de quoi ?

Etrangler ! Qu'est-ce que je raconte ? Pourquoi pas empaler sur ma canne à pointe de fer ? » (p. 198)

Ce genre de réflexion révèle la myriade de possibilités entre lesquelles le narrateur doit choisir pour fabriquer son récit, et reflète l'ambiguïté qui caractérise souvent ce choix : bien que le lecteur s'attende à ce que chaque élément de l'histoire soit spécifiquement sélectionné et composé pour créer l'effet parfait, ou pour raconter « véritablement » ou « vraisemblablement » les événements qui se passent, le roman robbe-grilletien expose tout le processus de la rédaction. N'oublions pas que ces événements ne se sont jamais vraiment passés ; ceci n'est que de la fiction. Puisqu'il ne s'agit pas de « dire la vérité », car il n'y en a pas, tout est alors arbitraire, et le narrateur peut choisir ses mots comme il veut²³. Ce processus exige que le narrateur (que l'auteur) considère, avec l'énonciation de chaque phrase, les multiples choix qui lui sont disponibles, et l'effet que chacun aura sur la totalité de son récit. Ceci est aussi évident dans

²³ Pas tout à fait arbitraire, cependant, comme l'a montré Claude Bremond : « L'enchaînement des fonctions dans la séquence élémentaire, puis des séquences élémentaires dans la séquence complexe est à la fois libre (car le narrateur doit à chaque instant *choisir* la suite de son récit) et contrôlé (car le narrateur n'a le choix, après chaque option, qu'entre les deux termes, discontinus et contradictoires, d'une alternative ». (« La logique des possibles narratifs », *Communications* 8, 1966, p. 82). Or, nous verrons bientôt comment le récit robbe-grilletien transgresse ces règles du récit typique, et le résultat de cette transgression.

les nombreux passages où le narrateur semble être en train de choisir ses mots : « [...] ce dernier adjectif, surtout, ne conviendrait guère au comportement impénétrable signalé à son sujet » (p. 70). Pour le lecteur, le roman n'est plus seulement le lieu du déroulement d'actions ; il porte aussi l'évidence de la composition des phrases qui communiquent ces actions. Effectivement, « [...] la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature²⁴ ».

Les réflexions textuelles servent aussi à divulguer les fautes (de logique, par exemple) dans le récit à travers le narrateur qui y réfléchit de temps à autre pour mesurer la valeur de ce qu'il a raconté. De telles réflexions mettent en lumière la nature apparemment ambiguë des faits ou des détails qui ont été relatés, et augmentent les suspicions du lecteur : sont-ce des détails importants ? Est-ce qu'ils sont « vrais », ou s'agit-il d'une erreur de la part du narrateur ? Aussitôt après que l'on lui fait confiance, le narrateur met en doute ce qu'il vient de dire. Tel est le cas à la page 157, où le narrateur repense à ce qu'il a dit précédemment dans l'histoire, et se corrige : « Il n'est donc pas étonnant que, dans un précédent passage (si mes souvenirs sont bons), cette chose fragile ait été confondue avec une ampoule électrique, et moi-même au début je craignais qu'elle ne se brise en atteignant le plancher ». Chez Robbe-Grillet, « son objectif est moins d'établir un relais de narration-representation que de fausser celui-ci. [...] le « je » n'est pas *reliable* ; l'activité qui lui est attribuée demeure flottante. Ce caractère de « non-fiabilité » du substitut s'aperçoit sitôt qu'on l'interroge sur son identité [...]»²⁵ ». Ajoutons au problème de mauvaise perception le fait que la mémoire du narrateur ne semble pas très forte (comme on le constate aussi à la page 60 : « Comme je l'ai déjà signalé, *si mes souvenirs sont exacts*, la fille a été placée la tête vers l'avant » (nous soulignons)), et toute confiance que l'on pouvait avoir dans ce narrateur diminue radicalement.

²⁴ Roland Barthes, « Littérature et méta-langage », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 110.

²⁵ Lucien Dällenbach, « Faux portraits de personne », dans Jean Ricardou (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-8 juillet 1975, 2 vol., Paris, U.G.É., coll. 10/18, 1976, p. 121.

L'examen de ces inconsistances se fait et par le narrateur, comme dans les passages précédents, et aussi par les interrogateurs, qui apparaissent pendant les scènes d'interrogatoire dispersées çà et là au cours du récit. Ces scènes existent sur un niveau supérieur à celui sur lequel l'action se déroule, ce qui est évident d'après certaines mentions de faits et de détails qui ne figurent jamais dans le récit (comme par exemple la jumelle Vanessa qui dévore l'oiseau de feu, p. 78 ; l'interrogateur pose une question là-dessus : « Lorsque vous avez raconté que la jumelle Vanessa dévore l'oiseau de feu, à la fin du spectacle, qu'entendiez-vous par là ? » ; mais cet événement n'arrive jamais dans l'histoire²⁶), et aussi par le fait que certains détails du récit qui n'ont pas encore été racontés au moment de l'interrogatoire dans l'ordre du récit, se trouvent mentionnés dans les scènes d'interrogatoire comme s'ils étaient déjà arrivés. Le narrateur donne et défend son récit devant ses juges, les interrogateurs, qui lui font répéter certains éléments, ou changer des détails.

Les interrogatoires représentent donc des occasions de jugement sur la validité du récit, et sur les éléments qu'il comprend. Un des thèmes récurrents pendant ces interrogations est la mise à l'épreuve des faits inclus dans l'histoire. Les interrogateurs demandent constamment des précisions, ou si tout ce qui est raconté est nécessaire, ou bien si certains faits ne devraient pas être omis :

« Il n'apparaît pas clairement dans votre récit –pourtant surchargé de précisions en bien des points de moindre importance –si le serveur en veste blanche a posé votre consommation sur la table de l'étudiante, ou bien sur celle que vous occupiez vous-même. » (p. 67)

« Vous avez parlé, il y a quelques instants, d'algues et de coquillage. A quoi exactement faites-vous allusion ? » (p. 74)

« Pourquoi les couloirs sont-ils toujours déserts, alors que la plage serait, elle, tantôt « déserte » et tantôt « grouillante de monde » ? » (p. 77)

²⁶ Nous commenterons bientôt le rôle joué par les arts dans le récit, mais il faut néanmoins ajouter ici que, bien que cet épisode ne se déroule jamais dans le texte, il est cependant dépeint dans un tableau de Magritte intitulé « Le Plaisir ». Voir sur ce fait Bruce Morrisette, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet : From Topology to the Golden Triangle*, Fredericton, York Press, 1979, p. 61.

Ainsi ils jouent des rôles semblables à ceux des éditeurs, car ils doivent juger de la qualité du récit, et remarquer les incohérences pour les porter à l'attention du narrateur. Parfois, le narrateur répond en se défendant :

« — Pourquoi n'avez-vous pas parlé plus tôt de ce trafic ? »
 « — Il n'a rien à voir avec l'affaire qui vous occupe. » (p. 130)

« Vous souvenez-vous de ce passage ? »
 « Naturellement ! Le détail est exact et je m'en souviens très bien [...] »

Mais il est aussi souvent le cas qu'il capitule, comme il le fait à la page 66 :

« Si ce passage vous paraît inutile, vous n'avez qu'à le supprimer [...] »

Quelle que soit la réponse du narrateur à ces interrogations, leur effet sur le jugement porté sur le récit par le lecteur est évident : celui-ci finit par douter de tout ce qu'il lit dans le roman. La fragmentation des scènes et de la temporalité a déjà détruit son attente d'un récit uniforme et chronologique ; dans les scènes d'interrogatoire, tous les détails se trouvent mélangés, commentés précipitamment et au hasard. Le lecteur n'est qu'un écouteur aux portes, et personne ne se trouve obligé de s'expliquer auprès de lui, ni de le renseigner sur le sens de cette fragmentation du récit. L'interrogateur possède un texte – ceci est signalé à la page 76, « Cette question se trouve traitée en détail à un autre endroit du texte » – mais puisque, comme nous l'avons déjà souligné, certains épisodes que l'interrogateur commente ne se trouvent jamais traités dans le roman, ce texte qu'il possède ne peut pas être le roman lui-même.

Donc le récit, que le narrateur est en train d'énoncer mais que l'interrogateur est en même temps en train de lire, existe sur deux niveaux aussi. Comme deux miroirs posés l'un en face de l'autre, ou comme des cercles concentriques, nous lisons le récit que le narrateur raconte, et l'interrogateur lit aussi un récit que le narrateur raconte (pas nécessairement les mêmes, cependant, mais assez similaires)... Nous reviendrons plus tard sur cette idée de multiples récits, mais il serait à propos de considérer ici un moment ce phénomène à la lumière des théories de Jean Ricardou, qui commente ce « double aspect » du récit. « D'une part, dit-il, le récit est un discours ou un texte ; d'autre part, il concerne des

événements ou un univers²⁷ ». Pour le lecteur, d'habitude, c'est ce deuxième aspect du récit qui compte, car ce sont les événements, l'univers artificiel, qui l'intéressent. Mais le thème de jugement du récit par l'interrogateur porte sur le récit comme *texte*, et sur sa validité structurelle. Les questions d'ordre, de voix, et de cohérence que l'interrogateur doit considérer reflètent le jugement du récit que le lecteur, lui aussi, doit effectuer sur ce qu'il est en train de lire, même s'il n'en est pas conscient.

Il est bien possible de lire un roman de Robbe-Grillet et se perdre dans le fil de l'histoire, et s'attendre à ce que tout devienne clair, uniforme, et surtout, logique. Et pourtant, à la fin d'une telle lecture, l'on est toujours égaré ; un peu fâché, même (d'où l'opinion négative des critiques sur Robbe-Grillet depuis la publication de son premier roman²⁸, et qui continue toujours), car on ne peut jamais reconstituer l'histoire, dire « ce qui s'est passé ». En fin de compte, ce n'est pas l'objectif. Dans *Souvenirs*, c'est parce que l'interrogateur met en question la validité des faits, au niveau méta-diégétique, que le lecteur, lui aussi, sera amené à se demander s'il peut faire confiance à ce qu'il lit. L'interrogatoire le mène à y réfléchir.

LES JEUX INTERTEXTUELS

L'une des techniques qui distingue le plus le roman robbe-grilletien est l'emploi fréquent de l'intertextualité et de l'autotextualité. Ce ne sont pas seulement quelques références cachées çà et là ; au contraire, le texte en est plein, et on pourrait même soutenir que dans *Souvenirs*, la majeure partie du texte est faite de ces références. Qui plus est, les références intertextuelles ne sont pas dissimulées subtilement dans le récit, mais organisent certaines parties de celui-ci, et dominent, pour ne pas dire dirigent, dans une certaine mesure l'intrigue de l'histoire. Les jeux intertextuels fonctionnent comme des

²⁷ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

²⁸ « À la parution de mes premiers livres aux Éditions de Minuit, j'ai reçu un flot de reproches. Pas immédiatement. J'ai récolté d'abord un silence assez réprobateur de la critique au pouvoir, mais pour *Le Voyeur*, qui a eu un certain succès, j'ai reçu une avalanche de réprobation ». Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 11.

signaux d'autres univers²⁹, qui constellent le texte et, si le lecteur est aussi habile et attentif à les constater, élargissent le sens du contenu en y insufflant de doubles références. Ils effectuent encore, qui plus est, des clins d'œil, cette fois-ci de l'auteur au lecteur. Leur effet sur la réception des paroles du narrateur par ce dernier n'est pas négligeable non plus : ils laissent entendre que celui-ci est peut-être cultivé, et qu'il s'entoure d'ouvrages littéraires, dont il tire son inspiration pour son récit.

L'ouvrage de Bruce Morrissette³⁰ résume de façon succincte les éléments dans le texte de *Souvenirs* qui renvoient aux autres ouvrages, de Robbe-Grillet ou non. L'influence de Freud est bien évidente partout dans le récit : la thématique de la psychanalyse, les séquences de rêve, l'un des personnages (narrateurs) principaux qui est aussi docteur (le docteur Morgan), et les motifs récurrents (comme, par exemple, le talon bleu, la pomme verte, la boîte de bière, l'ampoule électrique, les cercles concentriques, etc.) qui apparaissent et disparaissent comme dans un rêve, portant avec chaque resurgissement un sens encore plus amplifié, contribuent tous à évoquer l'influence du psychanalyste et de la psychanalyse sur la littérature moderne. Morrissette montre aussi que la position de la mendicante à la plage correspond aux descriptions de Gradiva, déesse pompéienne du roman éponyme de Jensen : à la page 14 elle est décrite « le pied nu demeuré en arrière ne reposant plus que par son extrême point et montrant, dressée à la verticale, sa plante menue délavée par l'océan ; puis, très lentement, elle fait pivoter vers moi son buste de statue et sa figure à la pâleur de nacre rose³¹ ». La prolifération de références aux chaussures et aux pieds dans le roman (qui portent sans doute une connotation sexuelle, comme par exemple « sans faire de bruit sur leurs pieds nus » (p. 57), ou encore « Elle rajuste ensuite ses bas noirs et enfile les fines chaussures à talon haut » (p. 109)), les hallucinations multiples, et les glissements de scènes ou de voix font allusion à l'ouvrage de Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de*

²⁹ De nombreux théoriciens ont fait la comparaison de la diégèse du récit avec l'univers. Voir à ce sujet Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

³⁰ *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet : From Topology to the Golden Triangle*, *op. cit.*, 1979.

³¹ Le nom de Gradiva reviendra aussi dans d'autres oeuvres de Robbe-Grillet; notamment, *C'est Gradiva qui nous appelle* (Paris, Minuit, 2002), dont un film a été réalisé en 2004, *C'est Gradiva qui vous appelle*.

W. Jensen, premier ouvrage critique de psychanalyse littéraire, dans lequel le psychanalyste a soutenu que l'un des thèmes majeurs de ce roman était celui du fétiche du pied. L'intertextualité freudienne s'élargit avec la double déclaration par des personnages féminins, une fois à la page 190, « Ne vois-tu pas que je brûle ? », par lady Caroline, et encore, légèrement altérée, dans la séquence de rêves de celle-ci, dans laquelle « Elle s'appelle Christine », à la page 215, « Ne vois-tu pas, père, que je brûle ?³² », référence au rêve rapporté par Freud dans *La Science des rêves*.

D'autres références intertextuelles sont éparpillées partout dans le texte : le Grand Hôtel Thermal est « [...] connu jadis pour ses mille et une chambres luxueuses [...] » (p. 35), le chiffre évoquant les *Mille et une nuits* ; et vers la fin du roman, Temple révèle des preuves à la police « juste avant que n'éclate la machine infernale dans le grand foyer de l'Opéra » (p. 218), référence à Cocteau, mais aussi indirectement à *Les Gommès* par son thème du mythe d'Œdipe. Il y a de plus de multiples allusions dans le récit aux œuvres de Michelet, qui y jouent un rôle important ; pour commencer, le décor du « cirque Michelet ». Ce décor revient plusieurs fois au cours de l'histoire. Aux références à Michelet s'ajoute aussi, comme Morrissette l'a montré, le moment où le narrateur dit : « J'entends alors derrière moi, portée par le vent sans doute, cette phrase nettement articulée : « Le grand auroch est mort » » (p. 14-15). Cette phrase fait allusion à « an obvious *décalque* of the classical cry, heard in the wind at the end of the pagan era, « The great Pan is dead », quoted by Michelet himself³³ ». « L'ensorceleuse mendicante », qui d'après le narrateur est censée avoir prononcé cette phrase, est aussi une référence à Michelet³⁴. Des références à Faulkner abondent en outre, particulièrement dans le personnage de Temple, la jeune fille aux roses qui partage son prénom avec l'héroïne du *Sanctuaire* de Faulkner. Un sanctuaire est aussi évoqué dans *Souvenirs* : « [...] ouvrant automatiquement la porte noire et donnant

³² Ben Stoltzfus a aussi suggéré que cette phrase constitue une référence aux paroles de Salammbô : « Moloch, tu me brûles ! » (Gustave Flaubert, *Salammbô*, Ch. 2) « *Souvenirs du Triangle d'Or*: Robbe-Grillet's Generative Alchemy », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 29, No. 4, 1982, p. 336.

³³ Morrissette, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet : From Topology to the Golden Triangle*, *op. cit.*, p. 55.

³⁴ « Michelet a d'ailleurs fait remarquer qu'on a brûlé beaucoup plus de sorcières que de sorciers, parce que les femmes pactisaient avec le diable. Je me suis moi-même servi de ces stéréotypes [...] ». Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 85.

accès au sanctuaire » (p. 97). De plus, à un certain moment du récit, Temple pénètre à travers des miroirs pour entrer dans de différentes scènes, rappelant *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva*, de Lewis Carroll.

Bien que l'intertextualité soit un aspect caractéristique de *Souvenirs*, c'est vraiment dans l'autotextualité que se trouve la grande originalité robbe-grilletienne. Tout lecteur de Robbe-Grillet, même s'il le lit pour la première fois, remarquera néanmoins les divers motifs récurrents à travers le roman. L'autotextualité produit un effet similaire, mais à ampleur magnifiée, car pour reconnaître les éléments autotextuels il faut avoir lu ou du moins connaître plusieurs œuvres de l'auteur. Quoique d'autres écrivains aient employé la technique de l'autotextualité, aucun sans doute ne l'a portée aussi loin que Robbe-Grillet : celui-ci se distingue par le chevauchement fréquent, et très étendu, de ses ouvrages. Assurant un rapport direct avec le lecteur, les références autotextuelles « exhibent la fiction et tendent à la présenter comme une sorte de jeu de société, avec données initiales et combinaisons de virtualités, tout en apparentant le texte au pastiche³⁵ ». Ce n'est pas sans humour que le lecteur reconnaît, à la page 92, « la coupe de champagne que je viens de prendre au bar [...] » (*La Maison de rendez-vous*) ; et à la page 75, « le cigare du faux voyeur » (*Le Voyeur*) ; ou, à la page 95, « ce dernier acte (qui, sur le programme, porte comme sous-titre « Un Régicide ») », ce qui renvoie au premier roman que Robbe-Grillet a écrit, qui était (enfin) publié la même année que *Souvenirs*, en 1978. Nous reconnaissons en plus les « multiples gommages » (p.94) (*Les Gommages*). Il y a de surcroît « le moutonnement des innombrables pas de la veille » (p. 10), qui fait allusion à cette phrase de *Topologie d'une cité fantôme* : « [...] où passent interminablement des troupeaux de moutons ». N'oublions pas non plus « le système de jalousies dont se trouve pourvu le châssis mobile : cinq épaisses lames de fer [...] » (p. 48), qui évoquent les lames de jalousie dans le roman du même nom, *La Jalousie*.

³⁵ Francine Dugast-Portes, *op. cit.*, p. 106.

L'un des aspects les plus originaux de cette autotextualité, pourtant, se voit dans l'entrelacement de ce roman avec trois ouvrages composés par Robbe-Grillet en collaboration avec – ou à l'inspiration des – artistes, qui permettent de comprendre plus profondément l'imagerie évoquée dans le roman. En 1975, Robbe-Grillet a publié le roman *La Belle Captive*, dont le texte est écrit sous l'inspiration des tableaux de Magritte. Robbe-Grillet a choisi certains des tableaux de l'artiste et les a arrangés avec du texte qu'il a écrit pour produire un ouvrage riche en symbolisme surréaliste et humour noir. Trois années après, *Souvenirs du triangle d'or* est sorti, avec une section hypertextuelle (de la page 38 à la page 89) qui reprend mot pour mot une partie de l'hypotexte³⁶, *La Belle Captive*, mais sans les tableaux de Magritte qui accompagnaient le roman original. L'auteur a de cette façon créé un monde autotextuel personnalisé, dans lequel les éléments des deux livres se combinent pour offrir une compréhension plus complète du récit. Nous avons déjà commenté le fait que la composition de *Souvenirs* contourne les règles traditionnelles du modèle romanesque, mais outre cette caractéristique, le roman est rendu encore plus difficile à déchiffrer par cette autotextualité qui dépend tant de cet ouvrage. Effectivement, Morrissette en a dit, « Since the Magritte pictures, so essential to a full reading and understanding of the text, are now omitted, any reader unaware of them, or who has no access to them, could have only an extremely limited and even myopic view of this rich intertextual work³⁷ ». Il est vrai que les tableaux de Magritte éclairent énormément le contenu du récit, car on y retrouve, par exemple, l'épisode de « la pierre qui tombe³⁸ » mentionnée au début de *La Belle Captive*, auquel correspond le tableau « Le Château des Pyrénées », et qui se fait écho partout dans *Souvenirs*, surtout à la fin, où la dernière phrase de l'avant-dernière section du roman est : « De nouveau la pierre qui tombe » (p. 237). Voici comment l'intertextualité peut enrichir, mais peut aussi compliquer, l'œuvre littéraire. Chez Robbe-Grillet les

³⁶ « J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 13.

³⁷ Bruce Morrissette, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet : From Topology to the Golden Triangle*, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ Alain Robbe-Grillet, *La Belle Captive*, avec des peintures de René Magritte, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, et Bruxelles, Cosmos Textes, 1975, p. 9.

références intertextuelles sont souvent si nombreuses, et quelques-unes sont tellement obscures, que même si ses lecteurs sont très cultivés et en reconnaissent certaines, peu sont les lecteurs qui peuvent repérer la plupart des intertextes et autotextes.

Ce travail à partir de Magritte a manifestement eu une influence extraordinaire sur l'œuvre, mais ce n'est pas le seul projet artistique sur lequel Robbe-Grillet a travaillé, et qui apparaît dans *Souvenirs*. L'un des autres ouvrages qui a contribué à cette autotextualité spécialisée est le *Temple aux miroirs* que Robbe-Grillet a préparé avec la photographe Irina Ionesco. Reprenant le fil intertextuel du personnage/mot/endroit « temple », ce « picto-roman » se compose d'une collection de photographies qui illustrent les scènes et les épisodes qui y sont détaillés. Morrissette en a dit : « [...] it is obvious that Robbe-Grillet in writing these pages worked in close attunement with the subject matter and photographic style of Irina Ionesco and that the photographer closely followed the visual elements of the text³⁹ ». Le texte du *Temple* se trouve reproduit aux pages 97-115 dans *Souvenirs*, et déborde d'éléments sado-érotiques, comme le roman lui-même.

Il est aussi essentiel de mentionner le travail de l'auteur avec le peintre américain Jasper Johns, qui en 1978 a fait une exposition au Centre Pompidou à Paris, qui comprenait plusieurs représentations de cibles, parmi de nombreux autres sujets, y compris des ampoules électriques, des boîtes de bière, etc. Un catalogue innovateur intitulé « La Cible »⁴⁰ accompagnait l'exposition, dans laquelle, au lieu des remarques critiques qui se trouvent d'habitude dans les catalogues artistiques traditionnels, on trouve des passages de texte de Robbe-Grillet. L'auteur a inclus ces mêmes passages dans toute une partie de *Souvenirs*, p. 130-150, et il y fait allusion aux objets et aux situations qu'évoquent pour lui les œuvres de Johns. Stoltzfus compare les approches artistiques des deux artistes : « [...] Johns' art functions as a

³⁹ *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet : From Topology to the Golden Triangle*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ Morrissette a mentionné la difficulté avec laquelle il s'est trouvé confronté en cherchant une copie de ce catalogue. Bref, comme *La Belle Captive*, l'original est très rare, et c'est pour cette raison que pendant longtemps l'ouvrage a été presque oublié. Mais en 2006, Ben Stoltzfus a republié ce catalogue en anglais, ayant reconstitué les différentes peintures à sa propre façon, suivant le contenu du texte (car, comme il le remarque dans l'introduction à *The Target*, contrairement à la composition de *La Belle Captive*, la disposition du texte de *La Cible* avec les peintures n'avait jamais été arrangé de façon spécifique). Voir Ben Stoltzfus, *The Target*, Danvers, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2006.

ready-made, and Robbe-Grillet uses it as a point of departure for his writing. For example, a coat hanger, a light bulb, and a flashlight all become functional objects in the fictional narrative⁴¹ ». Donc pour Robbe-Grillet c'est l'art, comme produit de la société, qui engendre le récit, ce qu'il a soutenu au colloque de Cerisy en 1971 : « [...] je ne prendrai pas comme générateur le mot « rouge », mais *la couleur rouge*, choisie au sein de quelques objets mythologiques contemporains : le sang répandu, les lueurs de l'incendie [...]. Si vous voulez, pour reprendre la célèbre opposition de Saussure, je ne travaille pas sur la *langue* (ce français du XX^e siècle que j'utilise tel que je l'ai reçu) mais sur la *parole* d'une société (ce discours que me tient le monde où je vis)⁴² ».

AUTRES ASPECTS LUDIQUES

L'accent mis sur cette parole est le résultat d'une volte-face dans le style robbe-grilletien, généralement marquée par la sortie du roman *Dans le labyrinthe* en 1959. Cette deuxième période de son écriture est caractérisée par une modification significative dans le regard du narrateur. Avant, la perception de celui-ci avait été nommée « objective » par les critiques et par Robbe-Grillet lui-même, non pas parce que ses propres jugements n'y figuraient pas (au contraire, comme en témoigne *La Jalousie*, le choix de sujets sur lesquels le regard se place est tout à fait subjectif ; et aussi, subtil), mais parce que c'est par « l'objet » que son regard est souvent attiré⁴³. Pourtant, dans la deuxième période robbe-grilletienne⁴⁴ (celle du « nouveau Nouveau roman », ont dit plusieurs) nous constatons qu'une attention est beaucoup plus concentrée sur « l'homme », et spécifiquement sur les traces de l'homme dans l'univers. Et dans *Souvenirs*, l'accent est plus souvent sur ces traces, qui définissent une société.

⁴¹ Ben Stoltzfus, *The Target*, *op. cit.*, p. 13.

⁴² Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui*. Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1972, p. 160.

⁴³ Pour la fameuse distinction entre l'objectivisme courant et l'objectivisme robbe-grilletien, voir Roland Barthes, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 32-43.

⁴⁴ « From the mid-sixties on there is a change, in that Robbe-Grillet abandons linear plots and becomes much more interested in *générateurs* or textual triggers, in fictions-within-fictions, and in sudden shifts in the narrative which result from different textual associations ». John Fletcher, *Alain Robbe-Grillet*, London, Methuen, coll. Contemporary Writers, 1983, p. 76.

« Generative themes [...] are the new ordering elements : objects, events, words, colors, numbers, images, formal movements engender internal rhythms and patterns, giving cohesion to the apparent dispersion of the anecdotal material⁴⁵ ». Ainsi les arts figurent largement dans le récit, non seulement d'une façon inter- ou intra- textuelle, mais aussi comme la toile de fond du roman.

Les arts construisent l'arrière-plan de l'action, et sont les points de départ pour des bifurcations ou des virages dans le déroulement du récit. Considérons un moment les nombreuses scènes à l'Opéra, qui de plus est mentionné plusieurs fois au cours du récit. La source de l'histoire de Nathalie, racontée au milieu du roman, est citée comme un livre pour enfants nommé « Belles et Bêtes » (p. 162-163). Le corps de cette fille « encore tout palpitant, après avoir été lavé avec soin par les servantes » se fond, de manière tout à fait surréaliste, en « un somptueux tableau de chasse décorant le sol en marbre du grand hall » où les « invités des deux sexes admirent à loisir l'œuvre d'art [...] non sans remarquer au passage qu'un peu de sang frais s'écoule encore entre les cuisses disjointes de l'adolescente [...] » (p. 163-164). L'opéra de Tristan et Isolde est la toile de fond pour (et le parallèle métaphorique de) une scène d'inceste entre la jeune Carolina et son père (p. 204-208). L'étudiante au café au bord de la mer possède, selon le narrateur, un « visage pour magazine érotique en papier glacé » (p. 50). L'affiche du cirque Michelet provoque une réflexion descriptive sur son contenu : « célèbre chromo représentant une ravissante essuyée en tutu de gaze blanche et collant rose, combattant à la lance un taureau furieux » (p. 14), et une reconsidération de cette interprétation quelques pages plus loin : « Je m'étais mépris quant à l'affiche déchirée [...] : ce n'est pas un taureau que combat l'écuyère, mais un gigantesque caïman gris fer qui ouvre vers elle une gueule rouge démesurée [...] » (p. 24). La scène du défilé des mariées est introduite par : « Le tableau qui suit, connu sous le nom de « La fiancée vendue », débute par la présentation des costumes de noces [...] » (p. 110). Les arts parsèment le récit, y effectuant des métaphores de la narration, et de riches imageries visuelles ; le récit pour les nouveaux romanciers est

⁴⁵ Ben Stoltzfus, « *Souvenirs du Triangle d'Or* : Robbe-Grillet's Generative Alchemy », *op. cit.*, p. 331.

avant tout esthétique : c'est une concurrence d'éléments visuels, linguistiques et sonores qui éclatent en une symphonie multi-sensorielle.

Reprenant le fil des jeux sur les différents éléments du récit, examinons maintenant un exemple de jeu linguistique. Il n'y a aucun élément de la structure du roman qui ne soit pas tordu ou manipulé par le romancier pour créer des effets ludiques, et les mots et les phrases elles-mêmes permettent des expériences textuelles qui démontrent à quel point le langage est bel et bien un jeu. Au café au bord de la mer, le narrateur offre une cigarette à la belle étudiante, qui la prend et se met à fumer. Mais le narrateur laisse entendre au lecteur que cette cigarette est truquée, car elle contient un poison pour faire perdre conscience à son consommateur. Ce moment arrivé, un serveur vient aider le narrateur qui fait semblant d'essayer de ranimer l'étudiante. Le narrateur, racontant l'épisode au présent, dit : « La fille, troublée dans son rêve par cette agitation autour d'elle, réussit à articuler le mot « fumée » » (p. 53). Or, directement après, le serveur annonce, « Elle a dit : fumer », et le narrateur ajoute que ce « noir » le dit « en anglais très incertain » (p. 54). Donc le narrateur effectue un jeu de mots en soulignant l'homonymie de l'infinitif et du nom ; mais ensuite, il met en question ce qu'il vient de dire, car si effectivement le serveur a dit cela en anglais, « to smoke », et le narrateur l'a traduit, d'où alors viendrait la confusion ?

Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet affirme le pouvoir de l'art formel du récit : « Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. [...] L'art ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens⁴⁶ ». Nier ainsi l'existence d'une vérité préétablie ouvre le champ des possibilités textuelles, et invite à une exploitation intensive des éléments qui construisent le récit. Celui-ci, libéré de la tâche de former un tout cohérent et solide, peut subir des transmutations extrêmes qui pervertissent – pour

⁴⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 42.

emprunter le mot à Migeot – la forme du récit. Dans *Souvenirs*, Robbe-Grillet explore les limites extrêmes des dimensions du récit, et effectue une manipulation des éléments pour souligner ces périmètres et les transgressions qu'il commet.

À quoi servent les mots, sinon pour opérer de telles transgressions ? Ils fonctionnent dans un système dichotomique : « Structuralement, l'existence de deux systèmes réputés différents, la dénotation et la connotation, permet au texte de fonctionner comme un jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins d'une certaine *illusion*⁴⁷ ». Même notre parole quotidienne se sert de ce double aspect du langage, car elle déborde de jeux, de sauts temporels ou de fautes de logique, d'« intertextes » accomplis à travers des références multiples, etc. Le Nouveau Roman, par sa mission révolutionnaire, cherche des occasions pour exposer les lacunes dans le système linguistique qui organise l'univers du récit. Ainsi les aspects « formaludiques » du récit de *Souvenirs* jouent en fait le rôle principal, en relevant la fausseté, ou l'anomalie, que représentent ces éléments ludiques. La recherche essentielle aux nouveaux romanciers, dont Robbe-Grillet est l'exemple parfait, est celle de l'esthétique, que les nombreux jeux visent à construire : une esthétique de l'absurde, peut-être, ou du « surréel » ; mais Genette ne s'y référerait-il pas quand il a dit, « Ce que nous prenons pour réalité n'est peut-être qu'illusion, mais qui sait si ce que nous prenons pour illusion n'est pas aussi souvent réalité ?⁴⁸ ».

⁴⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970, p. 14.

⁴⁸ Gerard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1966, p. 18.

4. LES NARRATEURS

Dans la section précédente, nous avons souligné les références textuelles et méta-textuelles, et avons aussi considéré les techniques d'intertextualité et d'autotextualité. Ces références constituent des rapports entre l'auteur et le lecteur, des signaux de l'univers extradiégétique qui infiltrent le récit et s'y immiscent. « Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence⁴⁹ ». Mais le sens reste caché pour le narrateur ; celui-ci relate les références inter- et auto-textuelles, mais sans indication de leurs sources. C'est parce qu'il ne connaît pas les sources de ces références qu'il ne peut pas les indiquer, car leur sens reste associé à cet univers auquel il n'appartient pas.

LES RAPPORTS ENTRE LE NARRATEUR ET LE NARRATAIRE

Il en va de même pour les rapports entre le narrateur et le narrataire : les références qui s'effectuent entre eux restent intradiégétiques, et leur sens demeure en quelque sorte un mystère pour le lecteur. Tout narrateur « a son narrataire à lui, plus ou moins clairement défini, qu'il détermine lui-même dans une certaine mesure par tout un dispositif sélectif (sujet choisi, références culturelles, vocabulaire, style, etc.), et qui construit le discours selon ses intérêts⁵⁰ ». De telles références, mutuellement comprises et par le narrateur et par le narrataire, doivent être expliquées par celui-ci pour que leur sens soit compris par le lecteur. Or, expliqués ou non, ces éléments définissent le rapport entre le narrateur et le narrataire pour le lecteur, et contribuent à construire et à enrichir la diégèse.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 12.

⁵⁰ Gaétan Brulotte, « Petite narratologie du récit dit érotique », *Poétique*, n° 85, février 1991, p. 10.

Effectivement, l'arrière-fond diégétique de *Souvenirs* est plein d'éléments énigmatiques ou mystérieux, mentionnés mais jamais élaborés. Les références intratextuelles qui informent le rapport entre le narrateur et le narrataire désignent souvent des lieux communs des personnages de la diégèse. À la page 117, le narrateur compare une femme qui vient de sortir d'une cabine de bain à la plage à « [...] ce célèbre tableau représentant lady G. au sacre de Christian-Charles, robe si légère que le vent pourtant sans violence soulève l'ourlet à volants [...] » (p. 117). Le lecteur n'a aucune conception de l'aspect de cette robe que celle à laquelle le narrateur fait allusion dans sa comparaison : phénomène inverse de la comparaison typique, car ce n'est que par l'intermédiaire de la comparaison que le lecteur connaîtra l'apparence des deux robes (celle qui se trouve dans le tableau, et celle que porte la femme à la plage). À quoi sert cette comparaison, si sa compréhension reste diégétique, et si elle n'établit aucun rapport entre l'univers « réel » du lecteur permettant à celui-ci de la comprendre? Elle indique en effet qu'il existe un autre auditeur du récit, qui est en fait le destinataire. Le narrateur fabrique son récit pour les oreilles du narrataire, et ce dernier est censé reconnaître (et avoir vu) ce « célèbre » tableau. Le tableau est « célèbre » parce que les personnages faisant partie de la diégèse du récit le reconnaissent.

D'autres références similaires nous donnent des informations supplémentaires sur ce rapport entre le narrateur et son narrataire. Aux pages 45-46, il est fait mention de « cette limonade rouge aux excitants nerveux dont les universités font une grande consommation en période d'examens ». Quelle limonade rouge ? C'est une référence dont le sens est exclusivement réservé à ceux qui font partie de cet univers où existent aussi ces universités qui la consomment. Le déictique « cette » doit nécessairement désigner quelque objet que le destinataire est censé reconnaître, et le présent gnominique signale qu'il est coutume de boire ce breuvage dans le pays où se déroule l'action du récit. Nous trouvons encore un exemple à la page 46, dans la description de la jeune fille, dont « l'ensemble correspond d'assez près au type de la nomenclature intitulé « belle adolescente

pulpeuse » ». Et le narrateur fait allusion aux modes de son « pays » à la page 51 ; l'étudiante à la plage porte « une robe de soie légère, mordorée, dont la partie inférieure est réduite au minimum selon la mode de cette année-là ». Une autre référence se trouve aussi à la page 127 : les « trois cafés du front de mer [...] datent de l'époque des trois empereurs assassinés dont ils portent les noms : Maximilien, Rodolphe, Christian-Charles ». Ces références sont des « discours programmeurs qui peuvent être considérés comme des manifestations discursives de l'une des composantes de la compétence modale du sujet [...], manifestations déviantes du fait qu'elles interrompent le parcours narratif du sujet antérieurement à son passage à l'acte performateur et scindent ainsi le sujet en deux actants : un destinataire-programmeur et un destinataire-réalisateur, en instituant le premier dans le rôle du narrateur⁵¹ ».

Évidemment, ces désignations nous informent aussi, mais de manière secondaire, comme « du monde à côté⁵² » ; elles sont destinées au narrataire, et nous nous trouvons par hasard les auditeurs sans jamais être identifiés comme tels par le narrateur. Nous ne savons pas tout ; nous recevons des fragments d'information. Il doit y avoir pourtant « quelqu'un » qui comprend ces références ; à qui elles sont adressées ; qui, lui, sait de quelle époque le narrateur parle, ou de quelle année, ou de quelle limonade, etc. « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus à priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur⁵³ ». Ce qui veut dire aussi que « [le] narrataire intradiégétique introduit alors un niveau d'écoute supplémentaire entre le narrateur et nous⁵⁴ ». Ainsi, la présence du narrataire crée une distance entre nous et le narrateur, car le récit est manifestement destiné pour celui-ci, et non pas pour nous. Cependant, il ne faut pas négliger le fait que « [e]ntre le récit et le

⁵¹ A.J. Greimas, « La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur », *Du sens II*, Paris, Seuil, 1966, p. 168.

⁵² Référence à Proust citée dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 266.

⁵³ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁴ Gaétan Brulotte, *op. cit.*, p. 10.

monde du récit s'interpose une opération, qui est l'opération de lecture, par quoi le lecteur parviendra à construire et à habiter un univers que lui propose le texte⁵⁵ ». Si, comme l'affirme Genette, le narrataire fait partie du récit, le lecteur selon Margeurat en fait aussi partie, car c'est lui qui construit le sens de cet univers dont il est en train de lire. Sa conception de la robe de lady Caroline, par exemple, va dépendre de sa propre imagination, et ainsi chaque lecteur influe directement sur l'univers du roman.

LE NARRATEUR HOMODIÉGÉTIQUE

On l'aura sans doute déjà deviné, le narrateur dans *Souvenirs* n'en est pas *un*, mais *des*. Ce qu'ils ont tous en commun, c'est le fait qu'ils vivent dans l'univers de ce récit, ils en font partie, ils y agissent ; bref, ce sont des narrateurs homodiégétiques, essentiellement des personnages. Pierre Van den Heuvel remarque que dans les œuvres de Robbe-Grillet « un *je* [...] y relate ses expériences et fait part de ses rêves. Au cours de sa lecture, cependant, le lecteur est vite dérouté par l'incertitude quant à l'identité du locuteur⁵⁶ ». Puisqu'il y a plusieurs narrateurs, ce double rôle de narrateur/personnage est encore plus accentué, car le narrateur d'un récit précédent devient souvent le personnage agissant dans le récit d'un nouveau narrateur. Nous pouvons cependant identifier deux narrateurs principaux auxquels le récit est tour à tour livré : ce sont le docteur Morgan et l'inspecteur Franck V. Francis.

Les récits de ces deux narrateurs-personnages se chevauchent souvent, car il semble qu'ils racontent, sinon les mêmes événements, du moins des événements parallèles. L'un des meilleurs

⁵⁵ Daniel Margeurat, « Entrer dans le monde du récit. Une présentation de l'analyse narrative », *Transversalités*, Revue de l'Institut catholique de Paris, 59, Paris, juillet-septembre 1996, p. 1.

⁵⁶ Pierre Van den Heuvel, « L'Aide du lecteur en péril : Les "Romanesques" d'Alain Robbe-Grillet », *Narratology and Narrative*, éd. A. Maynor et Freeman G. Henry, French Literature Series, vol. 17, Columbia, The University of South Carolina Press, 1990, p. 26.

exemples se trouve aux pages 83-84, où Franck V. Francis, comme narrateur, croise le médecin dans

« l'établissement thermal » :

« Après l'avoir croisé en échangeant avec lui un bref salut anonyme, j'ai jeté sans y penser un coup d'œil en arrière, dans sa direction, pour constater avec surprise que lui aussi s'était retourné, ayant même interrompu sa marche pour me considérer plus à loisir. [...] Puis il m'a demandé, d'une voix dont la douceur m'a paru forcée, si je désirais quelque chose. J'ai répondu que je cherchais une sortie. Il n'a pas eu l'air de comprendre le sens de ma phrase, pourtant simple, et il a continué son observation silencieuse, derrière ses étroites lunettes d'acier, avec ce qui m'a semblé être de l'étonnement, ou même de la sollicitude [...] »

Comparons cet épisode avec l'épisode raconté quelques pages plus tard, où c'est cette fois-ci le docteur qui donne son rapport de la rencontre :

« [...] j'arrive vers huit heures moins dix à l'établissement thermal [...] Dans le long couloir menant aux loges des artistes, où le public en principe n'a pas accès, je croise Franck V. Francis (de son vrai nom, Francis Lever) qui me tient au passage des propos incohérents ; je n'essaie même pas d'y saisir quelque bribe de sens, puisque leur seul but est – de toute évidence – d'égarer mes soupçons.

Chaque narrateur devient le personnage dans le récit de l'autre, et nous recevons le rapport de l'épisode sous deux angles différents. Nous pénétrons ainsi dans les pensées immédiates de chaque narrateur à son tour, car chacun donne sa propre interprétation de ce qui s'est passé dans la rencontre : Francis y voit « de la sollicitude », alors que Morgan interprète les paroles de Francis comme ayant pour but « d'égarer [s]es soupçons ».

L'immédiateté de ces pensées révèle aussi un autre aspect essentiel du narrateur : entre le « je narrant » et le « je narré » il n'existe aucune séparation. Malgré tout changement de narrateur, il reste invariable que celui qui raconte son histoire est aussi en train de la vivre. Nous recevons ses impressions sur-le-champ, au moment même où elles frappent la conscience du narrateur, et en conjonction avec les événements ou les circonstances qui les provoquent. Dans l'exemple cité ci-dessus, cependant, ces pensées sont plus immédiates chez le docteur Morgan qu'elles le sont chez Francis, car le récit de ce premier est au présent, alors que celui de Francis est au passé composé.

Néanmoins, l'effet du narrateur homodiégétique sur la lecture en est que celle-ci n'a pas l'air d'être trop éloignée de l'instance narrative, mais semble au contraire y coïncider.

Or, bien que nous ayons l'impression que ces pensées soient produites en même temps que nous les recevons, ce n'est en fait pas le cas. Le narrateur existe en réalité sur un niveau supérieur à celui où se déroule l'action, à cause de la distance temporelle entre le déroulement de l'histoire et l'acte narratif, et à cause de la distance entre ces deux et la lecture. Ainsi, les scènes d'interrogatoire, puisqu'elles ont pour sujet l'examen du récit que le narrateur raconte (et a écrit), soulignent d'autant plus l'aspect homo-/intra-diégétique du narrateur, qui désigne que celui-ci est le sujet de son propre récit.

LES ALTERNANCES DE VOIX

L'une des caractéristiques les plus inattendues du roman robbe-grilletien, les changements de voix cachent le narrateur homodiégétique derrière ce qui semble être un autre personnage dont le narrateur est en train de parler. Le « je » du roman endosse, de manière très surréelle⁵⁷, le point de vue de l'observateur de lui-même, et ainsi se donne pour quelqu'un d'autre. Tel est le cas dans ce passage à la page 41, où tout est d'abord raconté à la troisième personne, et puis un changement de pronom sujet nous met immédiatement dans les pensées du personnage observé :

« L'homme est seul, dans le silence, au milieu de la cellule. Et peu à peu, comme avec prudence, je constate que c'est moi, probablement [...] J'éprouve de la difficulté à me reconnaître dans l'image qui s'y encadre. »

Ce changement de pronom sujet est précédé par un assez long passage qui décrit « l'homme » et ce qu'il est en train de faire. Ainsi le changement de voix frappe d'autant plus, car nous sommes déjà habitués à le voir comme un personnage que le narrateur est en train de regarder.

⁵⁷ Plusieurs critiques ont fait allusion à la thématique du rêve dans *Souvenirs*, et à son association avec la psychanalyse et l'art surréaliste. Voir à ce sujet Roger-Michel Allemand, François Migeot, et, comme nous l'avons déjà signalé, Bruce Morrissette.

Dans une autre partie du récit, quelques pages avant le passage que nous venons de citer, nous remarquons un autre changement de voix insolite :

« Contrairement à ce qu’attendait Franck [...] il s’agissait à nouveau d’un soulier gauche, dont le talon s’était à demi détaché dans quelque course folle, ou chute, ou combat... ou quoi d’autre ? N’y tenant plus, et au risque de trahir sans nécessité véritable une identité tenue jusqu’ici habilement dissimulée, je cours jusque chez moi et j’ouvre le tiroir à double fond » (p. 36)

Encore une fois, la voix du narrateur glisse subtilement de la troisième à la première personne. Dans le même passage et au cours du même épisode, les voix continuent à glisser. Suivant la découverte du talon, Francis dit :

« Je téléphone au bureau. C’est Morgan qui me répond. Non, la fille ne s’est pas noyée, elle était déjà morte au moment de son immersion, qui n’a pas duré plusieurs jours mais à peine deux ou trois heures. Vous pourrez toujours, ajoute le praticien, prétendre qu’il s’agit d’une overdose, car elle avait pas mal de trucs bizarres dans le sang. (Cet imbécile se douterait-il de quelque chose ?) Pas d’autres détails ? demande l’inspecteur Francis, avec tout le détachement dont il est encore capable » (p. 36-37)

Ici le glissement de voix s’effectue au cours d’une communication téléphonique, qui permet à la voix de Morgan de prendre la place de celle de Francis, le narrateur. D’abord, c’est Francis qui parle, mais ensuite le récit signale que Morgan lui répond, et la voix de Morgan semble prendre la parole, mais c’est en fait seulement au style indirect libre, et alors Francis est toujours le narrateur. C’est donc toujours Francis qui narre, ce qui est évident d’après le style direct, « ajoute le praticien ». Or, juste après cela, il se peut que la parole passe encore à Morgan, avec la question entre parenthèses ; ce n’est cependant tout à fait clair, car le narrateur à ce moment pourrait aussi être Francis. À partir de ce moment, les voix narratives deviennent de plus en plus ambiguës : la voix de Morgan paraît s’effacer, mais c’est peut-être lui, ou sinon, quelque autre narrateur inconnu, qui continue la narration, car cette fois-ci c’est la réponse de Francis qui est racontée au style direct, « Pas d’autres détails ? demande l’inspecteur Francis ». La communication téléphonique représente donc la

charnière des deux séquences⁵⁸ ; c'est par la réponse de Morgan que la greffe s'accomplit, et le récit est ainsi livré à un autre narrateur. Cependant, « la narration est [...] clivée : aucune instance supérieure n'est là qui puisse unifier les points de vue ou du moins les articuler, et tout se passe dans cet exemple comme si les deux points de vue de « Francis » et de « Morgan » s'ignoraient l'un l'autre, bien qu'ils aient en charge, tour à tour, le même moment du récit⁵⁹ ».

Ces alternances de voix sont d'autant plus déroutantes qu'elles s'accomplissent à travers une multitude de différentes voix narratrices. D'après ce qui est signalé par le récit, aux deux personnages-narrateurs prédominants Francis et Morgan s'ajoutent aussi des narrateurs secondaires (Angélica (p. 203), lady Caroline (p. 158)) et même tertiaires (la jeune fille aux roses (p. 123), Vanessa (p. 92)) qui de temps en temps prennent la parole. Cette distinction des niveaux des narrateurs nous permet aussi d'apercevoir les niveaux narratifs sur lesquels le récit se déroule (d'où la possibilité de repérer les instances métadiégétiques, dont nous avons rendu compte dans le chapitre précédent). Mais il existe sans doute d'autres voix narratrices, qui ne se nomment ni ne s'identifient jamais. Par exemple, la voix narratrice des scènes d'interrogatoire (à part celle du jugement d'Angélica) n'est jamais identifiée que comme « le narrateur », et on fait allusion au « narrateur » souvent dans le récit, bien que son identité soit généralement un mystère⁶⁰.

L'IDENTITÉ DES NARRATEURS

Il est enfin temps d'entamer la grande question que nous nous sommes posée tout au début : « Qui dit ça ? ». Mieke Bal la pose d'une façon différente, qui en rehausse l'aspect littéraire : « [...] on ne saurait déterminer « qui voit », sans tenir compte de ce par quoi on perçoit la vision : la

⁵⁸ Nous employons ici le même langage dont Jean Ricardou se sert pour décrire le phénomène qui permet à Borges de passer entre plusieurs niveaux diégétiques dans *Le Sorcier ajourné*. Voir Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁹ François Migeot, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁰ Les scènes dans la cellule et les scènes d'interrogatoire contiennent des personnages-narrateurs qui ne seront jamais identifiés, ni jamais liés d'aucune façon aux autres narrateurs dans le récit.

narration. Il faut savoir « qui parle ». C'est l'instance narrative, mise en mouvement, déléguée par l'auteur : « qui écrit ?⁶¹ ».

Nous avons déjà identifié les noms des narrateurs et exposé brièvement çà et là les récits qu'ils racontent, mais selon Migeot le caractère « polymorphe » de ce narrateur, « qui endosse successivement et sans crier gare une foule d'identités », finit le plus souvent en un mélange confus de noms et de descriptions, sans que nous sachions (à moins que nous ne prêtions au texte une attention méticuleuse) à qui correspondent les descriptions ; bref, il est difficile de discerner l'identité de tel narrateur ou de telle narratrice. Comme le dit Migeot, « s'il est déjà difficile de dire *ce qui est raconté*, il l'est tout autant de dire *qui raconte*⁶² ». Au lieu d'essayer (en vain, de toute apparence) de déchiffrer qui parle en prétendant suivre quelques fils descriptifs qui nous signaleraient l'identité de tel ou tel narrateur, il vaudrait peut-être mieux étudier les caractéristiques de tous les narrateurs à la fois – car, s'il y en a plusieurs, il est néanmoins évident qu'ils partagent des manies ou des « tics » en commun.

Ce qui est le plus apparent, c'est que l'une des caractéristiques des narrateurs (mais non pas, cependant, des narratrices) la plus frappante est le fait qu'ils sont obsédés par la sexualité et le sadisme, car ils projettent leurs interprétations érotiques sur les épisodes et les scènes qu'ils sont chargés de raconter. Ces marques d'une imagination qui exagère (ou invente) toujours l'aspect sexuel d'une scène se trouvent partout dans le récit ; citons-en ici quelques exemples. Le narrateur de la page 44, en regardant la photographie prise d'un corps d'une victime d'un meurtre, avoue qu'il « ressent[t] une légère excitation à la lecture d'une particularité de la mise en scène prêtée à tort au meurtrier [...] ». Le médecin-narrateur, en regardant la jeune fille, fait allusion à son « diagnostic de praticien, qui la contemple déjà sur la table d'opération en acier poli où l'immobilisent des liens étroits en cuir noir » (p. 49). Ce langage de médecin revient à un autre moment du récit aussi (où il

⁶¹ *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 32.

⁶² François Migeot, *op. cit.*, p. 260.

emploie le mot « patiente » dans un contexte non-médical), et sert d'indice sur l'identité du narrateur à cet endroit du texte, tout en continuant à témoigner d'une imagination érotique : « [...] la posture de la patiente maintient ses cuisses dans une ouverture excessive » (p. 105). Dans les diverses scènes à la plage, le narrateur fait preuve de cette imagination hyper-érotique en évoquant les traits, les mouvements, où les gestes des personnages féminins qu'il regarde ou avec lesquelles il parle : « La moue charmeuse se fige, à peine amorcée, sur les lèvres de la provocatrice » (p. 168) ; « Et voici maintenant la petite prostituée mendiante dans ses voiles blancs en lambeaux, qui pourraient avoir été autrefois quelque virginale robe de mariée, ou de communiant » (p. 196) ; « la jeune vierge » (p. 73). L'interprétation érotique s'étend aussi jusqu'à la photographie du journal, qui montre le supplice d'une belle jeune femme, car le narrateur imagine, à partir de l'expression sur le visage de la femme, tout un scénario de sexualité sadique : « je suis fasciné par son teint de porcelaine pâle, par ses grands yeux cernés, par ses prunelles vert d'eau qui me fixent sans un tremblement des paupières, jouant à la perfection l'esclavage et l'imploration extasiée, par ses lèvres entrouvertes comme pour demander grâce, ou pardon, n'osant pourtant pas prononcer une parole ni ébaucher le moindre mouvement, crainte de mettre fin à l'instable équilibre des hauts tabourets [...] » (p. 20). Dans cet exemple, le narrateur imagine la position et la disposition du corps de la femme comme si elle le regardait au cours du supplice, quoiqu'en fait elle soit déjà morte. La jouissance du narrateur à l'évocation de la souffrance et de la subordination de la femme est évidente d'après son imagination de leurs circonstances, « l'esclavage et l'imploration extasiée », la comparaison « comme pour demander grâce, ou pardon », et le verbe « n'osant pourtant pas ». Ces idées, déclenchées dans la conscience du narrateur par la photographie, et l'invention du scénario qu'il imagine, font preuve d'une obsession sado-masochiste chez lui. On peut aussi remarquer dans ce passage un thème

religieux (« l'extasiée », « comme pour demander grâce, ou pardon ») rappelant plusieurs ouvrages érotiques ou sadiques⁶³, qui se servent fréquemment de ce fétiche tabou.

L'influence de cette imagination à tendance érotique et souvent sado-masochiste provient d'une autre caractéristique (plus générale) de la narration, qui est en fait la subjectivité du récit. Le récit ne vise plus le réalisme auquel il aspirait autrefois : ceci n'est plus le roman traditionnel, qui prend tout comme donné, et qui ne tient pas compte du fait que le monde, et ceux qui y vivent, ne sont pas cohérents et ordonnés comme les romans le prétendaient avant. « *Le vrai, le faux, et le faire croire* sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne ; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger [...]»⁶⁴. Mensonger, oui, dans le sens que les joueurs dans cet univers diégétique, comme nous, *ne savent pas*. Les narrateurs de *Souvenirs* ne font aucun effort à dissimuler leur manque de connaissance : ils le dévoilent sans hésitation, mais avec incertitude (nous soulignons) : « il est impossible de voir ce que « Cette pierre mise à part, tombée on ne sait d'où » (p. 88) ; « Combien sont-ils ? Le corps à corps et les gesticulations trop vives empêchent de le dire avec une quelconque approximation : cinq ou six peut-être, une quinzaine, ou plus encore, ou beaucoup moins » (p. 39) ; « elle doit imaginer un stratagème inconfortable pour bloquer tant bien que mal la lourde porte à judas... ou plutôt sans judas... » (p. 204).

Ce dernier exemple nous mène à un autre aspect de cette subjectivité du narrateur : c'est la subjectivité de son récit. Le narrateur, puisqu'il met en doute ce qu'il est en train de raconter, et puisqu'il se méfie lui-même de ce qu'il dit, a du mal à choisir les mots qu'il veut employer pour énoncer ses phrases. Il en résulte une prolifération de mots, parfois même de sens opposé, pour désigner un phénomène ou un objet. L'étudiante à la plage « examine l'inquiétante et rassurante

⁶³ Pour en citer un exemple entre plusieurs, *Histoire de l'oeil* de Bataille.

⁶⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 129.

voiture » (p. 51), mais ces deux adjectifs mis ensemble représentent un oxymore et la description s'en trouve anéantie. La joueuse au ballon est posée « selon les nécessités supposées – ou prétendues, ou même simulées » (p. 72-73) ; la difficulté de choisir l'adjectif ouvre le champ des possibilités, et invite à imaginer. Un exemple notable se trouve aussi à la page 222, où les deux derniers choix d'infinitif sont phonétiquement proches l'un de l'autre : ici, deux hommes sont « tout occupés [...] à soutenir, ou à entraîner, ou à contraindre une jeune fille qu'ils encadrent » (p. 222). Enfin, la femme qui se réveille à la page 191 « porte seulement une chemisette de jeune mariée – ou de catin » ; dans cet exemple, chaque description de la chemisette renvoie à un autre élément du récit : la jeune mariée, nous l'apprenons, est en fait Caroline, fiancée de lord G., et la référence au mot « catin » rappelle les références au magasin/prison aux poupées mortes à la page 115, « Si elle n'est pas sage, on l'enfermera dans le magasin aux poupées mortes [...] ».

La double description des vêtements de la femme évoque le thème des doubles qu'on retrouve partout dans le roman. Ce thème est repris à tous les niveaux : duplicité des épisodes (comme nous l'avons vu, un même événement peut être raconté par les deux narrateurs principaux nommés, Francis et Morgan) ; évocation de doubles et de deux dans le récit lui-même (p. 13, « une troublante duplication » ; p. 52, « Elle saisit une cigarette entre deux doigts » ; p. 58, « Les bissectrices » ; p. 65, « Les enquêteurs sont en général au nombre de deux » ; p. 95, « les deux chiens policiers ex-milices hurlent à la mort » ; p. 222, « les deux hommes en gabardine » ; etc.) ; mais aussi, au niveau des personnages, il y a de multiples « doubles » d'un seul personnage. Ces sosies sont d'autant plus importants à l'ambiguïté du récit en ce qu'ils existent d'une manière paronymique. C'est un phénomène que Ricardou appelle « s'en prendre au personnage, à l'unité d'une identité. [...] L'opération comporte deux phases : dissocier l'individu en fragments incomparables ; distribuer les éclats selon l'ordre d'unités inédites⁶⁵ ». En effet, le nom de chaque personnage (les narrateurs y

⁶⁵ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971, p. 236.

compris, bien entendu) fait preuve de mutations (multiples, d'habitude) au cours du récit. Ce qui nous laisse avec plusieurs désignations d'un (même ?) personnage. Résumons rapidement les multiples avatars de quelques-uns des narrateurs :

Un inspecteur principal du nom de Franck V. Francis (p. 27) ; Franck V. Francis (de son vrai nom, Francis Lever) (p. 91) ; Le narrateur, Franck V. Francis (p. 101) ; « Commissaire Divisionnaire F.V. Francis. Brigade de Mœurs. » (p. 171) ; l'inspecteur Victor Francis (p. 223) ; le faux inspecteur Francis (p. 223) ; Francisco Franco (c'est le véritable nom de l'inspecteur) (p. 224)

Docteur Morgan (p. 35) ; W.M. (William Morgan) (p. 90) ; le docteur William Morgan (p. 237)

Angélica (p. 36) ; Salomé (p. 111) ; la jeune ouvrière Angélica (p. 133) ; la belle Angélica (p. 137) ; la trop jolie Angélica (p. 152) ; Angélique (p. 152) ; Angélica von Salomon (Salmon) (p. 176) ; Marie-Ange Salomé (p. 224) ; Marie-Ange, sœur jumelle d'Angélica von Salomon (p. 226)

Lady G. (p. 117) ; Lady Caroline (p. 119) ; Caroline de Saxe (p. 154) ; lady Caroline, née de Saxe (p. 162) ; Carolina (p. 194) ; Caroline, (p. 205) ; Lady Gainsboro (p. 235)

Une Vanessa rare (p. 50) ; La jumelle Vanessa (p. 78) ; la jeune Vanessa, une étudiante en seconde année en classe d'anesthésie (p. 91) ; Vanessa, l'étudiante piégée (p. 227)

De plus, les noms d'Angélica von Salomon et de Marie-Ange Salomé se font écho dans la métaphore qui fait référence à Salomé, maîtresse d'Hérode, à la page 111 ; et la métaphore du chasseur de papillons, qui « craint d'effaroucher une Vanessa rare » (p. 50), évoque le nom du personnage Vanessa qui sera introduit plus tard dans le récit. Donc non seulement les personnages sont-ils désignés par de multiples noms, mais ces noms resurgissent dans d'autres contextes où ils ne sont pas attachés aux personnages du récit. Le système des noms se complique encore plus du fait qu'il n'est souvent pas clair s'il s'agit d'un seul personnage à plusieurs désignations, ou de deux (ou plusieurs) personnages aux noms similaires. Ces sosies des narrateurs-personnages multiplient les rôles de ces derniers, car ainsi, comme des acteurs, ils jouent de différents rôles dans le récit.

Si les plusieurs noms des personnages dispersent une seule identité en plusieurs, les nombreux rôles parallèles joués par les narrateurs (et par les autres personnages) ont de plus pour

effet de faire accroître le nombre possible d'identités repérables et rattachables à un seul personnage. Le docteur Morgan est tantôt « légiste » (p. 35) ; tantôt « chirurgien » (p. 47) ; tantôt « docteur en gynécologie ou psycho-somaticien » (p. 51). Il est indiqué vers la fin du récit qu'Angélica a une sœur jumelle qui s'appelle « Marie-Ange » (p. 226). Et dans plusieurs passages, ce qui semble être le même personnage est désigné par le nom « Caroline » à la page 205, et, directement après, à la page 206, par le nom « Carolina » ; ou bien, par le nom « Carolina » (p. 232) et, à la même page, par le nom « lady Caroline ». Nous ne pouvons que convenir, avec Migeot, que « [...] la suspicion devient la règle dans un univers où l'identité des personnages ne cesse de vaciller [...]»⁶⁶.

Il y a un faux réconfort qui est produit par l'œuvre à narrateur homodiégétique. La distance réduite entre le narré et le narrant, un mythe s'établit que le récit est plus fiable (et moins faible) grâce à l'instantanéité de l'énonciation par rapport aux événements racontés. Mais le mythe est vite dévoilé dans le Nouveau Roman, « flot grossissant [...] d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant⁶⁷ ». Robbe-Grillet élargit cette formule dans *Souvenirs*, où il y a plusieurs « je » tout-puissants qui au cours du récit se métamorphosent et effectuent des transgressions, devenant les personnages-visions du récit d'un autre « je ». En l'occurrence, une multiplicité de voix éparpillent et redoublent les épisodes narrés en une confusion à laquelle s'ajoute aussi l'ambiguïté d'identité de l'énonciateur à tel ou tel moment. « [...] le langage, ici désarticulé, libère les mots de leur servage à l'égard d'un sens institué. Les mots deviennent des

⁶⁶ François Migeot, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁷ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 58.

centres d'irradiation sémantique⁶⁸ ». Avec la prolifération de narrateurs-personnages, le récit est d'emblée jonché de déformations et d'incohérences, résultant en une vision floue qui peut ressembler plus au cauchemar qu'au rêve.

CONCLUSION : LA NUIT DU RÉCIT

« Un livre ouvert c'est aussi la nuit⁶⁹ ». Le livre invite au rêve, à entrer dans la diégèse comme l'on entre dans le sommeil, emporté par des vagues d'illusions littéraires. Lire permet au lecteur de se perdre dans l'hallucination que lui fournit le texte : « Quelque chose – je ne sais pas quoi – va et vient, porté par l'écume. Quelque chose à nouveau me pousse, hors de moi, à la rencontre du plaisir » (p. 89). Selon Barthes, l'acte de lecture produit un « extraordinaire renforcement du moi (par le fantasme) ; inconscient ouaté⁷⁰ » par l'oubli de cette lecture même. Le texte provoque le plaisir : « pour certains pervers, la phrase [est] un corps⁷¹ ». Sur ce corps qu'est le texte Robbe-Grillet exécute, par l'intermédiaire du sinistre docteur Morgan, des « expériences textuelles », dont la connotation sadique de dislocation et d'écartèlement des membres représente « de nouveau une métaphore sexuelle, comme tout le reste » (p. 78). Au niveau homodiégétique, métaphore sexuelle ; au niveau métadiégétique, métaphore *textuelle*.

Ces expériences déforment l'aspect du récit, provoquant la suspicion de Sarraute, selon laquelle les Nouveaux Romans « prétendent [...] être des romans⁷² ». Or, les expériences textuelles « n'altèr[e]nt pas de façon permanente l'aspect extérieur du corps » (p. 231). Ainsi, en surface, *Souvenirs* joue la comédie, imitant une organisation traditionnelle mais n'adhérant pas aux significations que représentent d'habitude les séparations de paragraphes ou de chapitres que

⁶⁸ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 52.

⁶⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 29.

⁷⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1973, p. 70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

⁷² Nathalie Sarraute, citée plus haut.

comprend cette organisation. Les blancs typographiques signalent plutôt des reprises ou de nouveaux débuts du récit, qui est ainsi saccadé par des arrêts périodiques qui coupent aussi le déroulement temporel de l'histoire. Une profusion de renversements chronologiques se fait remarquer peu à peu, et « ce monde de l'écriture échappe naturellement aux lois, un peu brèves, du monde euclidien. Sa continuité, par exemple, assure le déplacement instantané dans l'espace et le temps dont les catégories sont à la fois reconnues et abolies⁷³ ».

L'abolissement de ces lois, une sorte de jeu sur la temporalité et la spatialité, permet d'introduire aussi un certain ludisme au récit. Le narrateur raconte « des scènes rituelles se déroulant dans le palais nocturne » (p. 78), référence à ces rêves dont le texte est la source, et dont le lecteur jouit. Le thème du rêve ajoute au récit un humour (parfois noir), et ce ludisme influe sur celui-ci à tous les niveaux : textuel aussi bien que méta-textuel, linguistique, thématique, esthétique, etc. Nous n'avons pu citer que quelques exemples du vaste nombre d'aspects ludiques qui remplissent le récit, dont les réflexions textuelles et méta-textuelles, qui en permettant au récit de se recueillir soulignent son propre système. De plus, l'intertextualité fait de l'esthétique du roman un aspect à double face, en y ajoutant des sens supplémentaires : « ne vois-tu pas que je brûle ? » n'est pas seulement une question ; elle comporte une connotation sexuelle, aussi, quand on la comprend dans son sens (voulu) psychanalytique et freudien. De plus, la métamorphose des tableaux et des spectacles artistiques en des scènes « réelles » du roman établit un dialogue entre les arts et le récit, et la grammaire et la sémantique des mots et des phrases, aussi bien que les jeux sur la polysémie, ajoutent un aspect ludique aux composantes formelles du récit.

Or ces perversions du récit ne sont pas le travail d'un seul responsable, le narrateur. Il y a un collaborateur, qui participe lui aussi à la manipulation du récit : « S'il se pose généralement en complice, [le narrataire] se donne parfois aussi comme juge et figure de censure. À ce titre, il influe

⁷³ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 66.

directement sur le style en contrôlant la formulation, en réclamant une certaine qualité de l'expression ou un peu d'ingéniosité dans la construction narrative⁷⁴ ». La narration dépend de cet « autre », le narrataire, qui par son rapport avec le narrateur permet des références spécifiques aux aspects non commentés de la diégèse, univers exclusif, dans un certain sens, pour le lecteur parce que fragmenté en des morceaux que le narrateur homodiégétique décide de commenter, et ainsi d'éclaircir. Mais le reste demeure la nuit, « quasi-obscurité bleuâtre [...], épaisseur cotonneuse⁷⁵ » (d'où cette évocation de « l'inconscient ouaté » cité plus haut). De multiples voix se combinent en chœur, sans souvent s'identifier, et bien que certaines de ces voix soient aussi des narrateurs, il n'est d'habitude même pas possible d'établir l'identité de ceux qui racontent le récit. « Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours⁷⁶ ». Surtout que les voix changent sans signal, et ainsi celui qui parle se cache tantôt partiellement, tantôt totalement, dans l'obscurité.

Effectivement, alors qu'elle est le lieu de la production rêveuse, la nuit du livre est aussi obscure : elle peut faire peur, surprendre, ou même choquer. On peut se perdre dans le texte robbe-grilletien : c'est toute l'originalité du Nouveau Roman, qui est fait *pour que* l'on s'y perde. Mais se perdre, c'est se perdre dans les phrases, dans le langage qui le compose, car le contenu ne peut offrir aucun sens⁷⁷ : « Il se peut donc que nous cherchions des significations inutiles à une œuvre qui ne doit se lire que pour son pouvoir d'évocation, pour sa puissance poétique en quelque sorte⁷⁸ ».

Oublier la notion de logique de la « réalité » que le lecteur est conditionné depuis le XIX^e siècle à

⁷⁴ Gaétan Brulotte, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970, p. 172.

⁷⁶ Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ « One may use other means of access, besides form, to the sometimes difficult works of Robbe-Grillet, but it is to form that one must return in the end ». Bruce Morrissette, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, coll. Essays on Modern Writers, 1965, p. 5.

⁷⁸ Yvonne Guers, « La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 35, n° 6, May, 1962, p. 577.

chercher dans le roman, c'est s'ouvrir à une énormité de possibilités artistiques : « An object of art is artistic only insofar as it is not real⁷⁹ ».

Or, le manque d'une temporalité cohésive dans *Souvenirs*, l'éparpillement des voix, la confusion des personnages, et les renversements, répétitions et reprises de scènes, créent un objet d'art qui appartient à un cadre littéraire à part. Gérard Genette définit le récit comme : « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage ». Mais aucune suite des événements racontés dans *Souvenirs* ne peut être établie, car tout est obscurci par les fragmentations et interruptions ressemblant au rêve. C'est pour cette raison que ce roman peut se ranger dans la catégorie du pseudo-récit. À ce propos, Emma Kafalenos fait une synthèse des idées de Bremond et de Prince : « In defining narrative to exclude works that do not reveal a chronological *fabula*, Prince is subscribing to the usual definition of the term [...] Claude Bremond states succinctly: « Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit ». Prince, however, continues: « *La Jalousie* is a novel, of course, but a pseudo-narrative one »⁸⁰ ». Les raisons que Prince donne pour cette classification permettent aussi de considérer *Souvenirs* comme un roman « pseudo-narratifs », car « should contradictions be very numerous in a text, it becomes impossible to establish any kind of chronology and we are then no longer in the presence of a narrative. [...] Though it may, to a certain extent, function as a narrative because it adopts many of the trappings associated with narrative art, it is not a narrative since no satisfactory chronology of its events can be established⁸¹ ». *Souvenirs du triangle d'or* représente en fait une œuvre hybride : « Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence ; là où le texte domine, le sens tend au problématique⁸² ». Cherchons donc, plutôt que le sens, le plaisir, dans lequel nous ne retrouvons rien d'autre dans le texte robbe-

⁷⁹ Ortega y Gasset, cité dans Pauline Cécile-Marie Courchesne, *Character Perception and Possibility in the Novels of Robbe-Grillet*, Dissertation, University of Kansas, 1964, p. 124.

⁸⁰ Emma Kafalenos, « Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative », *Comparative Literature*, Vol. 44, No. 4, Autumn 1992, p. 381.

⁸¹ Gerald Prince, *op. cit.*, p. 65.

⁸² Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 43.

grilletien que nous-mêmes. Le lecteur de Robbe-Grillet ne se perdra pas dans le récit, si fragmenté qu'il soit, mais s'y repérera, car il offre un chemin pour tout lecteur, « un parcours dont il [est] difficile de chiffrer l'étendue, dans l'espace comme dans le temps » (p. 143), « [...] dans ce paysage hors saison » (p. 15), « en haut de la p[ar]age » (p. 151), ...à l'infini. C'est précisément dans l'inconnu du parcours que réside le plaisir de la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES DE RÉFÉRENCE

DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

-- *Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978.

-- *La Belle Captive*, avec des peintures de René Magritte, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, et Bruxelles, Cosmos Textes, 1975.

STOLTZFUS Ben, *The Target*, Danvers, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2006.

OUVRAGES CRITIQUES

ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. Les Contemporains, 1997.

ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève, Droz, 1966.

BAL Mieke, « *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* », Paris, Klincksieck, 1977.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970.

-- *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1964.

-- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1972.

-- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1973.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications* 8, coll. Points, 1966, p. 66-82.

BRULOTTE Gaétan, « Petite narratologie du récit dit érotique », *Poétique*, n° 85, février 1991, p. 3-16.

COURCHESNE Pauline Cécile-Marie, *Character Perception and Possibility in the Novels of Robbe-Grillet*, Dissertation, University of Kansas, 1964.

- DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman : Une Césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- FLETCHER John, *Alain Robbe-Grillet*, London, Methuen, coll. Contemporary Writers, 1983.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1976 [orig. 1966].
- *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1979 [orig. 1969].
- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1972.
- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- GREIMAS A.J., « La soupe au pistou ou La construction d'un objet de valeur », *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 157-169.
- GUERS Yvonne, « La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet », *The French Review*, Vol. 35, n° 6, May, 1962, p. 570-577.
- KAFALENOS Emma, « Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative », *Comparative Literature*, Vol. 44, No. 4, Autumn 1992, p. 380-408.
- LEKI Iлона, *Alain Robbe-Grillet*, Boston, Twayne Publishers, 1983.
- MARGEURAT Daniel, « Entrer dans le monde du récit : Une présentation de l'analyse narrative », *Transversalités*, 59, Paris, juillet-septembre 1996, p. 1-17.
- MIGEOT François, « *Souvenirs du triangle d'or* ou Les perversions textuelles du Docteur Morgan » (éd. André Chauvin et François Migeot), *Vers une sémiotique différentielle. Texte, lecture, interprétation*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1999, p. 259-283.
- MORRISSETTE Bruce, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, coll. Essays on Modern Writers, 1965.
- « Games and Game Structures in Robbe-Grillet », *Yale French Studies*, n° 41, 1968, p. 159-167.
- « The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet », *Novel. A Forum on Fiction*, vol. 1, n° 1, autumn 1967, p. 24-33.
- *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangle*. Fredericton, York Press, 1979.
- NICOLAS Alain, « Alain Robbe-Grillet. Parcours d'un écrivain d'exception inventeur de la nouvelle littérature française », entretien, *L'Humanité*, http://www.humanite.fr/2005-12-22_Cultures_Alain-Robbe-Grillet-Parcours-d-un-ecrivain-d-exception-inventeur, 22 déc. 2005.
- PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

- PRINCE Gerald, *Narratology : The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982.
- RICARDOU Jean (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-8 juillet 1975, 2 vol., Paris, U.G.É., coll. 10/18, 1976.
- *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.
- *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.
- *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971.
- ROBBE-GRILLET Alain, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *Cinéma et roman ; éléments d'appréciation*. Issue 36-38, summer 1958, p. 128-130.
- « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », *Texte[s] et Intertexte[s]* (éd. Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. Faux Titre, 1997, p. 263-273.
- *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1972.
- *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1961.
- *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2005.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- SHERZER Dina, « Serial Constructs in the Nouveau Roman », *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction, Spring, 1980, p. 87-106.
- STOLTZFUS Ben, « *Souvenirs du Triangle d'Or* : Robbe-Grillet's Generative Alchemy », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 29, No. 4, 1982, p. 331-346.
- « Robbe-Grillet's Labyrinths : Structure and Meaning », *Contemporary Literature*, Vol. 22, No. 3, Summer 1981, p. 292-307.
- *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1978 [orig. 1971].
- VAN DEN HEUVEL Pierre, « L'aide au lecteur en péril : les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », *Narratology and Narrative* (éd. A. Maynor Hardee et Freeman G. Henry), French Literature Series, vol. 17, Columbia, The University of South Carolina Press, 1990, p. 26-34.
- WHITESIDE Anna, « Énonciation et je(ux) : L'exemple de *La Jalousie* de Robbe-Grillet », *French Forum*, vol. 7, 1982, p. 136-172.