2883 M

UNIVERSITE DE LIEGE
FACULTE DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

NOUVEAU ROMAN ET RECIT POLICIER
l'exemple de
ROBBE - GRILLET

Mémoire présenté par
Christiane PERRIER d'HAUTERIVE
en vue de l'obtention du grade de
licenciée en Philologie Romane

Année académique 1985 - 1986

Ce travail a bénéficié des suggestions de Monsieur Jacques DUBOIS sur les encouragements, le regard attentif et le sourire duquel j'ai toujours pu compter. Qu'il me soit permis de lui exprimer ici toute ma reconnaissance.

Je tiens aussi à remercier, pour leur patience et pour leur présence, parents et amis.

L'AFFAIRE

> *"S'en tenir sans fin aux labels, c'est se permettre l'avantage périlleux de manipuler d'étranges syncrétismes; c'est, un Valéry l'a maintes fois noté, la très commune manière d'éluder les textes singuliers. Inversément, se laisser séduire par l'individualité des oeuvres, c'est s'exposer aux mirages de l'original; c'est risquer d'omettre les précis rapports liant les textes."*
>
> Ricardou (1).

Le roman policier est au centre des rapports de la paralittérature et de la littérature dite "cultivée" ("d'élite", "légitime", "consacrée", etc.) et l'un des lieux fascinants de leur dialogue. De Chesterton à Borges, de Bernanos à Sciascia, voire de Joyce à Nabokov, nombre de romanciers, pour des raisons souvent diverses, ont trouvé ou cru trouver dans le récit

---

(1) Jean RICARDOU, "Nouveau Roman", Tel Quel", *Poétique*, 4, 1970, p. 433.

d'énigme une forme fondamentale (1).

Les Nouveaux Romanciers emploient, à des degrés variés, les thèmes et techniques du récit policier. Citons parmi d'autres romans : Les Gommes, Le Voyeur, La Jalousie (Robbe-Grillet); L'Emploi du temps (Butor); L'Inquisitoire (Pinget); Le Vent (Simon); ou Portrait d'un inconnu (Sarraute) qui reprennent le schéma policier (énigme-enquête) ou au moins l'atmosphère d'anxiété qui y règne. D'où vient cela, d'un pur hasard?... S'il n'est certes pas question de se croire, comme le fameux juge Denizet de La Bête humaine, trop perspicace pour admettre les faits simples, on reconnaîtra tout de même sans peine, et Michel Butor le dit bien, que : "*Les coïncidences pour les coïncidences, c'est quelque chose qu'on utilise dans le roman policier justement, mais qu'on ne peut utiliser dans l'histoire de la littérature*" (2). Dès lors, ces similitudes frappantes avec le "detective novel", qui dépassent le caprice d'une inspiration particulière, il faudra nous demander leurs raisons d'être, et ce qu'elles impliquent. Est-ce la nature même du Nouveau Roman qui

---

(1) On pourrait encore citer Greene, Kafka, Faulkner,... Cf. Colette ASTIER, "La Tentation du roman policier dans deux romans : Un crime de Georges Bernanos, Le rocher de Brighton, de Graham Greene", *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1970, p. 224-243; Suzanne FERGUSON, "A Sherlock at Dubliners: Structural and Thematic Analogues in Detective Stories and the Modern Short Story", *James Joyce Quarterly*, XVI, 1/2, fall 1978 - Winter 1979, p. 111-121; Mark GIDLEY, "Elements of detective Story in William Faulkner's fiction", *The Journal of Popular Culture*, VII, 1, été 1973, p. 97-123; Robert GILLESPIE, "Detections : Borges and Father Brown", *Novel*, VIII, 3, spring 1974, p. 220-230; Hinrich HUDDE, "Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia", *Romanistisches Jahrbuch*, XXIX, 1978, p. 322-342; Cécile Aurore LAFONTAINE, "Variations on the detective story : a study of Borges, Nabokov, Robbe-Grillet", *Diss. Abstr.*, vol. 42, 12, june 1982, (5113-A).

(2) Laura RICE-SAYRE, "Le roman policier et le Nouveau Roman : Entretien avec Michel Butor", *The French-American Review*, 2, spring 1977, p. 102.

l'amène à s'intéresser au polar? En d'autres termes, ce choix correspond-il à quelque affinité fondamentale? La première partie de ce travail tentera de répondre à cette question. La comparaison Nouveau Roman - Récit policier (portant sur le personnage, l'histoire, le temps, le lieu, le point de vue de la narration, et les objets (1)) permettra de mettre en évidence les similitudes mais aussi les différences d'un genre à l'autre.

Une telle comparaison, même synthétique, s'avère nécessaire si l'on veut éviter de "s'exposer aux mirages de l'original". D'ailleurs, c'est souvent en s'appuyant sur les points communs qu'il devient possible de penser les divergences. Une étude particulière de chaque auteur n'en reste pas moins nécessaire si l'on veut éviter aussi une généralisation abusive.

C'est pourquoi la seconde partie du présent travail soumettra à la question "*l'affreux, le chef du gang*" (2) : Robbe-Grillet alias le pape du Nouveau Roman, bien connu dans le milieu pour avoir joliment trempé dans "l'affaire policière". On se contentera d'en donner pour preuve trois romans : Les Gommes, Le Voyeur et La Jalousie, commis respectivement en 1953, 1955 et 1957. L'auteur les présente comme "*une espèce de trilogie appartenant encore à cette première moitié du XXe siècle*"(3).

---

(1) N.B. Seul le souci de clarté justifie un tel cloisonnement, car il est évident qu'avec le Nouveau Roman, l'analyse des personnages et l'examen du point de vue sont liés.

(2) Ce sont ses propres termes, cf. *Magazine littéraire*, 196, juin 1983, p. 17.

(3) *Nouveau Roman, : hier, aujourd'hui*, Paris, U. G. E., coll. 10/18, 1972, I, p. 124. Notons en passant que Molloy, Malone meurt et L'Innomable de Beckett forment, à plus forte raison sans doute, une trilogie. M.J. Friedman en a souligné le rapport avec le polar : "*On pourrait presque définir la trilogie de Beckett comme un immense pastiche de roman policier. [...]. Après un début <<à la Simenon>> le roman s'achemine vers une fin kafkaïenne au fur et à mesure que s'intériorise le thème policier*", *Revue des Lettres modernes*, 94/99, 1964, p. 45.

Il s'agit d'une série cohérente, dans la mesure aussi où elle participe le plus, même si c'est pour le parodier ou en détourner les règles, du récit d'enquête à l'anglaise (type Agatha Christie et Conan Doyle), forme classique du genre, et qui réserve une place de choix à l'énigme. Cela ne nous empêchera toutefois pas de faire allusion, à l'occasion, aux autres romans de l'auteur, même si ceux-ci se réfèrent en outre, et d'une manière de plus en plus perverse, au récit fantastique, au roman érotique et à la science-fiction (1).

Nous partirons des deux composantes essentielles et bien connues du récit policier : l'énigme et l'enquête. Ces deux éléments sont, on le sait, dans une étroite interdépendance, mais ne peuvent nullement être confondus. Chacun d'eux nous permettra de traverser les trois textes.

"L'énigme exerce, depuis toujours, un certain charme. Elle nous nargue, cette porte qui reste fermée et dont nous cherchons en vain la clef. Il nous attire, le labyrinthe où nous ne sommes pas sûrs de trouver le fil d'Ariane. L'aventure nous tente, nous nous mettons allègrement en route, quitte à

---

(1) Peut-être que les romans de Robbe-Grillet ne peuvent être de "vrais" polars, ou ne sont jamais classés comme tels parce qu'ils sont toujours aussi "autre chose"... En fait, et selon Narcejac : "*Le roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier! Car, dès qu'on veut égarer le lecteur, dans un genre qui repose entièrement sur l'explication, on a tendance à embrouiller l'explication, à la rendre inextricable, et à introduire dans le récit quelque chose qui la dépasse*", Thomas NARCEJAC, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1975, p. 121. Cela doit être vrai, au point que certains romans (rares) comme La Chambre ardente de John Dickson Carr, par exemple, fournissent deux explications à leur énigme : l'une réaliste, l'autre fantastique. Sur les rapports entre fantastique et roman policier, voir Jacques FINNE, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Ed. Université de Bruxelles, 1980, p. 61-76.

trouver sur notre chemin un sphinx et sachant que de la réponse à l'énigme posée dépendra sinon notre vie, du moins notre bonheur. Aussi, dans la littérature se sert-on abondamment du procédé énigmatique. Il s'agit de tenir le lecteur en haleine, tout est affaire de suspense, depuis le roman chevaleresque jusqu'au roman policier" (1). Qui a tué? Comment? Pourquoi? sont les questions qui hantent ce dernier. Et le défaut de savoir se lit bien, dans le champ de l'énigme, comme suspense. L'énigme robbe-grilletienne joue-t-elle comme force structurante du récit? Sous quelle forme se présente-t-elle? Comment est-elle posée? Il nous faudra répondre à ces questions...

Toute énigme suscite la mise en jeu d'une enquête, cette conquête de clarté, cette activité de l'esprit qui se heurte au mystère. L'essence du récit policier tient à cette volonté d'élucider l'énigme, à l'effort mis en oeuvre pour transformer la question en réponse. Mais l'enquête et l'énigme s'équilibrent puisque la première est fondée sur les données mêmes de la seconde qu'elle alimente par le seul effort d'élucidation. L'investigation policière (fictive), d'une certaine manière paradoxale, crée l'énigme qu'elle doit résoudre, en retarde l'éclaircissement par des indices qui ont pour rôle de l'apporter. Le récit d'enquête répond donc à une double exigence, il dissimule la réalité en la démasquant, ou en donnant l'illusion de la démasquer. L'enquête est double : l'investigation empirique est conduite de pair avec l'investigation logique. L'une s'appuie sur les données matérielles, l'autre sur la raison. A partir des éléments qu'il a observés, et à l'aide de l'intuition, de l'induction et de la déduction, le détective élabore des hypothèses grâce auxquelles il analyse les informations recueillies. Par la confrontation des preuves, il établit

---

(1) Elisabeth BOSCH, "L'énigme comme force structurante du récit. Blanchot et Bataille", *Rapports. Het Franse Boek*, 4, 1980, p. 150.

leur valeur ou leur mensonge, infirme ou confirme ses conjectures, jusqu'au moment où, enfin, tout s'éclaircit et rentre dans l'ordre (1).

Les trois romans envisagés (Les Gommes le plus manifestement) jouent (drôlement) le jeu de l'enquête policière. Comment l'enquêteur robbe-grilletien s'y prend-il? Parvient-il à résoudre l'énigme aussi brillamment que son collègue du récit policier? Telles sont les questions... Ce thème de l'enquête nous permettra, du moins on l'espère, de nous dégager plus de l'ordre des "événements" et d'approcher le fonctionnement de l'écriture robbe-grilletienne.

Enfin, le thème du regard, auquel il sera fait souvent allusion assez naturellement (on a parlé à propos du Nouveau Roman d'"école du regard") dans son rapport avec celui de l'enquête, nous fournira l'occasion d'une rencontre quelque peu inattendue entre Robbe-Grillet et Zola.

Telle est, en gros, la procédure proposée en vue de venir à bout de l'énigme que nous posent les "vrais" rapports entre le Nouveau Roman (Robbe-Grillet en particulier) et le récit policier (2). Nous ne prétendrons pas pourtant faire de cette énigme (Qui? Comment? Pourquoi?) un récit plein, sans faille. Il serait prétentieux en effet de vouloir classer

---

(1) Sur la méthode holmésienne, voir Thomas SEBEOK et Jean UMIKER-SEBEOK, "<<You Know My Method>> - A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes", *Semiotica*, 26, 1979, p. 203-250.

(2) Avant de commencer notre enquête, nous avons bénéficié du travail de deux spécialistes des genres en question : Danielle BAJOMEE, *Vingt ans et après... Essai de situation du Nouveau Roman*, Thèse dactyl., Univ. de Liège, 1973, et Jacques DUBOIS, qui mijote un essai sur le récit policier (une étude historique doublée d'une réflexion sur le genre).

une affaire aussi vaste. Le dossier d'ailleurs restera ouvert, ne serait-ce que pour interroger, à la suite de Robbe-Grillet, ses complices, à tour de rôle...

Nous nous sommes parfois demandé si ne nous manquait pas, comme le Wallas des Gommes, un cm^2 de surface frontale pour mener à bien cette "mission"... On sait gré en tout cas à ce "*compagnon de route , d'invention, ou d'aléatoire recherche*" (1) qu'a été pour nous Robbe-Grillet, de reconnaître que "*percevoir dans sa complexité le texte d'un écrivain est une chose bien difficile, sitôt qu'il est un peu <<retors>> (...)*"(2).

*

* *

(1) *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 13.
(2) *ibid.*, p. 38.

PREMIERE PARTIE

NOUVEAU ROMAN
ET
RECIT POLICIER

NOUVEAU ROMAN

ET

RECIT POLICIER

Le Nouveau Roman, c'est avant tout "*un autre roman*" (1). Il s'est défini d'emblée en creux, par opposition négative, comme roman du refus. L'attaque visait en gros le roman balzacien. "*Le point de vue balzacien*, note le groupe μ , *englobe toutes les consciences, toutes les intentions et tous les mobiles, à tout moment et en tout lieu*" (2). Pour le Nouveau Romancier, un tel point de vue ne peut plus se concevoir de nos jours. Conscient d'être de plus en plus aux prises avec une réalité qui lui échappe, avec un monde instable, mystérieux, incompréhensible, l'écrivain refuse de se présenter en Dieu qui voit tout, qui sait tout, d'imposer des solutions toutes faites, de fournir une et une seule explication à ce qui, dans la réalité, pourrait en recevoir plusieurs ... ou aucune! Les limites de la perception humaine, fortement ressenties, impliquent celles de la connaissance qui ne peut être que fragmentaire, discontinue, lacunaire. Ben Stoltzfus fait résulter du Principe d'Incertitude d'Heisenberg, (et de la science en général), cette perte de croyance dans le pouvoir de transmettre une vérité (3). Ludovic Janvier en rappelle le corollaire : "*Les lois de la connaissance*

---

(1) Ludovic JANVIER, *Une parole exigeante*, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 12.
(2) Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1982, p. 189.
(3) Ben STOLTZFUS, "The Aesthetics of Nouveau Roman and Innovative Fiction", *The International Fiction Review*, tome X, n°2, 1983, p. 109.

ne valent que pour la connaissance, ne sont donc qu'une convention, et ne sauraient en aucune manière atteindre l'objet" (1). Reprenant la reformulation lacanienne du principe, Shoshana Felman écrit : *"Les éléments ne répondent pas là où on les interroge"* (2). Voilà bien pourquoi tout savoir certain semble suspect, illusoire et dérisoire pour le Nouveau Roman.

Le but poursuivi apparaît manifestement violent puisqu'il s'agit de porter un coup fatal au roman traditionnel. Bien entendu, cette attaque ne prend pas naissance avec le Nouveau Roman. Il s'agit plutôt de l'aboutissement d'un mouvement amorcé par certains écrivains du début de ce siècle. Et déjà Flaubert mettait en doute la légitimité de la narration traditionnelle. Comme Robbe-Grillet lui-même le reconnaît : *"Flaubert écrivait le nouveau roman de 1860, Proust le nouveau roman de 1910"* (3). Et l'on trouvait hors de France, chez des écrivains comme Joyce, Virginia Woolf et Kafka, la même volonté de déstructurer les schémas et les visions préfabriqués, de centrer l'oeuvre sur la recherche de nouvelles formes romanesques.

Cela dit, il est amusant de constater, mais faut-il vraiment s'en étonner, que certains critiques ont parlé du Nouveau Roman en usant d'un vocabulaire sorti tout droit du roman policier. Et cela, peut-être avant même d'y percevoir réellement l'impact de ce dernier. On pense ici au Sartre de la fameuse préface au roman de Nathalie Sarraute Portrait d'un inconnu : *"il s'agit [...] de créer une fiction qui soit aux grandes oeuvres composées de Dostoïevsky et de Meredith ce*

---

(1) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 177.
(2) Shoshana FELMAN, "De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier", *Littérature*, 49, février 1983, p. 41.
(3) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 10-11.

qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens, cette toile de Miro intitulée ASSASSINAT DE LA PEINTURE" (1). On pense aussi à Barthes, selon qui Robbe-Grillet se propose *"d'assassiner l'objet classique"* (2). Il s'agit bien, en tout cas, de "gommer" tous les vestiges de la fiction traditionnelle, un peu comme le criminel "liquide" sa victime. A cet égard, Les Gommes, premier roman publié de Robbe-Grillet, *"roman de liquidation"* comme le définit Olga Bernal, fournit une image satisfaisante (3).

On peut établir d'emblée un lien entre cette nécessité d'en finir avec certaines notions dites "périmées" - le personnage et l'histoire - et l'incorporation des techniques policières.

LE PERSONNAGE

C'est sur le personnage que se porteront en premier lieu les soupçons de Nathalie Sarraute et de ses complices. S'attaquant à la notion humaniste, ils refusent l'analyse psychologique et remettent en cause *"les attributs traditionnels du massif personnage balzacien : le patronyme, le rôle social,*

---

(1) Jean-Paul SARTRE, *Préface au Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.
(2) Roland BARTHES, "Littérature objective", *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1981, p. 32.
(3) Olga BERNAL, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1964.

la nationalité, la parenté et parfois jusqu'à l'âge et l'apparence" (1). Si l'on suit Lucien Goldmann dans son analyse sociologique du Nouveau Roman, il devient de plus en plus difficile de décrire l'histoire et la psychologie du personnage parce que, de nos jours, avec le passage du capitalisme libéral à l'impérialisme, *"l'individu comme tel, et implicitement sa biographie et sa psychologie ont perdu toute importance vraiment primordiale et sont passés au niveau de l'anecdote et du fait divers"* (2). Toujours est-il que nous assistons, en effet, à une véritable dissolution du personnage romanesque, déjà à l'oeuvre, il faut le dire, chez Proust et chez Joyce. D'une autre manière, si l'Etranger de Camus a séduit Robbe-Grillet et les tenants du Nouveau Roman, c'est en partie parce qu'il remet en question la notion de personnalité telle que l'entend l'humanisme classique. Le comportement de Meursault déconcerte le lecteur habitué à la cohérence et à la clarté des personnages du type balzacien. Il en va de même dans le Nouveau Roman. Rien de solide et de rassurant ne subsiste du personnage. Tantôt il sombre dans l'anonymat, tantôt il se voit attribuer une multiplicité de noms et de rôles. Ben Stoltzfus l'explique ainsi : *"in today's reflexive novels all events are suspect, and the names of people, like reality, are in a state of constant flux"* (3). Une telle dissolution ne peut qu'aboutir à fissurer l'identité du personnage et surtout à contester sa crédibilité. Voilà bien, à notre sens, l'un des buts visés par le Nouveau Romancier :

---

(1) Jean RICARDOU, "Nouveau Roman, Tel Quel", *Poétique*, 4, 1970, p. 434.
Il enquête sur "la mort du personnage fictif", dans *La Maison de Rendez-vous* de Robbe-Grillet (1965) et dans *Le Libera* de Pinget (1968). Voir aussi Bernard Pingaud, "Le personnage dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. Où le roman essaie de tuer le personnage", *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983, p. 214-223.

(2) Lucien GOLDMANN, "Nouveau Roman et réalité", *Revue de l'Institut de Sociologie*, Univ. de Brux., n°2, 1963, p. 451.

(3) Ben STOLTZFUS, *op. cit.*, p. 110.

obtenir de la part du lecteur un certain détachement en lui refusant toute possibilité d'identification avec une totalité cohérente, stable et rassurante (1).

Nous allons voir en quoi le roman policier a pu servir de modèle à nos compères. Mais prenons les choses par le bon bout, voire par le commencement. Qui n'en n'a pas lu , ou très peu, sait pourtant bien ce qu'est, en gros, le policier classique. Un crime plus ou moins parfait (pas de crime sans faille, semble proclamer une des lois du genre) suscite la mise en jeu d'une énigme plus ou moins complexe (Qui a tué? Comment? Pourquoi?) qui appelle une enquête plus ou moins longue, et dont l'aboutissement sera la clé de l'énigme, cette "explosion de la vérité" tuant le mystère. Pour bien faire, il faut donc une victime (certains romans aiment le cadavre dans le placard), un détective (lecteur type d'indices), des suspects (sur lesquels vont peser les regards de l'enquêteur et du lecteur (le même et l'autre), enfin, mais c'est bien sûr, un coupable.

Il importe de noter d'emblée que dans le roman policier, d'une part la crise du personnage commence avec l'incertitude sur l'identité du coupable et que d'autre part, cette identité figure le secret du récit. "*Toute chose cachée*, note Paolo Fabbri, *ne peut devenir secret que si l'autre* (le lecteur) *a envie de la connaître*" (2). Dans son étude en cours sur le genre, Jacques Dubois a montré pourquoi le roman policier et son lecteur portent plus d'intérêt à l'identité du criminel qu'à l'histoire du crime, les deux branches de toute énigme policière. Il faut bien dire que la traditionnelle reconstruction narrative

---

(1) Pour une comparaison avec le romancier du XIXe siècle, qui "a opté pour la lisibilité constante de la personne humaine", voir Léo BERSANI, "Le réalisme et la peur du désir", *Littérature et réalité*, Ed. du Seuil, coll. Points, 1982.

(2) Paolo FABBRI, "Du Secret", *Traverses*, 18, fév. 1980, p. 81.

par le détective à la fin du roman apparaît toujours fastidieuse. "*Le dévoilement du stratagème criminel y apparaît comme fabrication laborieuse et matière morte*" (1). Que reste-t-il, en effet, de cette partie de l'énigme sinon un aboli bibelot décevant par sa chinoiserie même? L'effet de surprise vient plutôt, on le sait, du nom de l'assassin. Et c'est l'envie de le connaître qui lui confère sa qualité de secret. On comprend pourquoi Jacques Dubois a privilégié à ce point cette idée de secret si, comme il l'écrit : "*tout le texte policier tourne autour d'une unique question : celle de l'identité, de la réalité du sujet, de son véritable visage*" (2). On comprend aussi que c'est en renouvelant le traitement du secret que l'auteur policier répond à une des grandes lois du genre qui veut que la solution de l'énigme surprenne. Loi qui permet et nécessite des écarts consistant en des déplacements de rôles. On en trouve un exemple dans le cas où la distinction entre le détective et l'assassin se voit subvertie dans une fusion en un seul et même personnage; (Ex. : Oedipe, Larsan, Wallas, ...). Que le détective,représentant éthique de la société, puisse être un criminel crée une ambiguïté qui ruine la notion traditionnelle d'un personnage cohérent, entièrement perméable au sens. D'une manière différente, il y a ce cas où le détective, mais seulement le temps de l'enquête, se met dans la peau du criminel, fond son identité avec lui, devient l'autre. (On pense bien sûr à Maigret). Et ce cas, exceptionnel il faut le dire, où le narrateur est l'assassin (comme dans Le Meurtre de Roger Ackroyd d'Agatha Christie, mais on aura l'occasion d'y revenir). Toutes ces variations, et d'autres encore, brouillent les limites entre la culpabilité et l'innocence. "*Coupable ou innocent? La frontière, à mesure*

---

(1) Jacques DUBOIS, "Le Secret", p. 11. Il ne nous est pas possible de donner une indication bibliographique précise, cette étude n'ayant encore circulé que sous forme de syllabus.
(2) *Ibid.*, p. 22.

que progresse l'enquête, est de moins en moins étanche. La victime se révèle plus odieuse que son assassin; tel personnage innocent apparaît plus coupable que le meurtrier lui-même" (1). Cette ambiguïté contribue certainement à l'érosion du personnage traditionnel. Ainsi, elle se retrouve dans le Nouveau Roman où la confusion des identités et des rôles joue en permanence, révèle la crise du sujet, l'ambiguïté qui travaille sa réalité, et empêche tout sentiment de complicité pour tel ou tel personnage. Mais contrairement au roman policier, le Nouveau Roman ne réaffirme pas nécessairement les possibilités d'identification du sujet.

D'autre part, il va de soi que la découverte du coupable ne peut surprendre que si l'auteur, par le truchement du détective, généralise la suspicion. Le policier se caractérise en effet, et selon l'expression de Ludovic Janvier, par *"le soupçon généralisé"* (2). Son postulat de base est que tout le monde a quelque chose à cacher. L'innocence absolue n'existe pas. Comme l'observe Michel Butor : *"dans beaucoup de romans policiers des plus intéressants, il y a des gens qui sont plus ou moins coupables, mais qui sont tous coupables de quelque chose"* (3). Dans telle situation, le rapport de personne à personne est celui d'une constante méfiance et incertitude. On le retrouve décrit avec une intensité particulière dans tous les romans de Nathalie Sarraute. *"Le personnage sarrautien, quand il n'est pas policier lui-même est en butte au policier"* (4). Le Nouveau Roman y trouve encore son compte pour défaire l'unité, la stabilité et le caractère rassurant du personnage traditionnel.

---

(1) Josée DUPUY, *Le Roman policier*, Paris, Larousse, coll. Textes pour aujourd'hui, 1974, p. 66.
(2) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 65.
(3) Laura RICE-SAYRE, *op. cit.*, p. 103.
(4) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 47.

Et cela, à partir aussi d'une certaine fonction du langage. Dans cette fiction par excellence où tout le monde ment (le coupable est toujours celui qui a le mieux menti), où plusieurs versions de vérité sont en concurrence, le langage est énigmatique par principe. Il cherche à cacher plutôt qu'à révéler. Il perd sa fonction de communication. L'interrogatoire mené par le détective semble plus souvent tenir du dialogue de sourds. On pense ici à L'Inquisitoire de Robert Pinget, où un narrateur anonyme mène l'enquête. Il interroge un vieux serviteur particulièrement dur de la feuille. Cet interrogatoire interminable dévie constamment, prêt à suivre toutes les fausses pistes. Radotage illimité, "*le monologue du domestique n'est rien d'autre qu'une fuite éperdue devant ce qu'on veut l'obliger à dire*" (1). Dans le roman policier comme dans le Nouveau Roman quand on parle, la plupart du temps, c'est pour mentir, pour cacher ce que l'on pense, ou ce que l'on sait. Chaque personnage entend garder son secret. Ainsi, le détective se trouve le plus souvent confronté à un silence hostile ou à un faux témoignage. Il doit lutter contre le mutisme et le mensonge. Le "dialogue" devient une sorte de marivaudage où communiquer revient à dissimuler.

Si les suspects n'existent que pour être éliminés, il reste que, même après l'identification du coupable, aucun ne se voit tout à fait lavé de toute culpabilité. L'enquête, le soupçon qui a pesé sur eux, les ont transformés. L'idée reste que chacun aurait pu être l'assassin. "*En somme*, note Jacques Dubois, *c'est sur fond de crise d'identité que s'arrache la reconnaissance finale*", "*le coupable lui-même n'est désigné qu'au prix d'un coup de force qui ressemble dans plus d'un cas à une mutation d'identité. Sujet fortement marqué certes, mais qui*

(1) Gerda ZELTNER, "Robert Pinget et le roman policier" *Marche Romane*, tome XXX, 1-2, 1971, p. 98.

émerge si soudainement et pour si peu de temps sous son vrai visage qu'on pourrait se dire que ce Je est un Autre" (1).

Le Nouveau Roman, nous l'avons dit, répétons-le, vise à obtenir du lecteur un certain détachement, en lui ôtant toute possibilité d'identification avec un personnage stable, cohérent et rassurant. Le roman policier n'enseigne donc pas autre chose à son lecteur. François Rivière l'a très bien dit : "*la répartition des masques est sans cesse modifiée, jusqu'aux limites du possible. Détective-assassin (Oedipe - Larsan - Wallas), assassin-détective confondent la sagacité légendaire du lecteur. Celui-ci, en de tels cas-limites, ne peut plus s'identifier au représentant de l'Ordre : précisément, le retour à l'ordre n'est plus permis, la fiction brouille les pistes. Dès lors, est souhaitable un véritable détachement de la part du lecteur, puisque la leçon qu'il reçoit est d'exercer sa méfiance à l'encontre de tous les éléments du récit, puisque également tous les habituels points d'appui et de repère du roman sont devenus autant de pièges au milieu d'une scène où toutes les trahisons sont autorisées"* (2).

Les inversions de rôles et le masque de la culpabilité (de l'innoncence) qu'on se passe comme par jeu et qui est jusqu'à la dernière minute de la partie parfaitement interchangeable, font aisément comprendre la nécessité d'absence de psychologie chez les personnages du roman policier. Elle est remplacée par

---

(1) Jacques DUBOIS, "Le Secret", p. 22-23.
(2) François RIVIERE, "Fascination de la réalité travestie", *Europe*, nov. - déc. 1976, p. 114.

un masque qui empêche toute coïncidence entre l'être et le paraître (1).

Toutes ces observations nous conduisent à penser avec Jacques Dubois que : "*En somme, sous le couvert de se demander <<qui a tué?>>, le roman policier s'interroge en fin de compte sur le point de savoir <<qui est qui?>>*". Ailleurs, il notera que "*La crise des apparences et des identités conduit à celle d'un genre et de sa crédibilité*" (2). On entre dans la parodie. Aspect que le Nouveau Roman (Robbe-Grillet surtout) va exploiter dans son adaptation des techniques policières. Il est vrai que le roman policier se prête bien à la parodie : des règles de jeu très strictes en font peut-être le genre le plus structuré. Mais à dire que le Nouveau Roman se présente comme une parodie du roman policier, on laisse de côté le fait que la parodie est une tradition déjà établie à l'intérieur du genre : le policier aime à se jouer de lui-même en perturbant son propre code. Il se présente aussi comme parodie du "grand roman". Hanna Charney a relevé que : "*Si, par exemple, la mort d'un personnage paraît comme un point final ou une crise centrale dans un "grand" roman traditionnel, le roman policier remonte parodiquement le cours dramatique qui peut mener à la mort, car c'est toujours de là qu'il part : l'événement irrémédiable*

---

(1) Sur le jeu des masques chez Nathalie SARRAUTE, voir Françoise CALIN, *La vie retrouvée - étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 37-88. Pour Claude SIMON, voir Françoise van ROSSUM-GUYON, "La mise en spectacle chez Claude Simon", *Simon*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générales d'Editions, coll. 10/18, 1975, surtout p. 98-100.

(2) Jacques DUBOIS, "Le Secret", *ibid.*, p. 22; et "Lecture", Stanislas-André Steeman, *La Maison des Veilles*, Brux., Ed. Labor, coll. Espace Nord, 1985, p. 208.

s'est déjà produit, l'essentiel est déjà arrivé. Et l'on sait que l'on ne saura des personnages que ce qu'il faut pour comprendre le problème et en savourer la solution. Dans la mesure où cette distanciation va à l'encontre des buts du "grand" roman, où le lecteur partage le sort des personnages, se transforme en eux, suit l'auteur dans les complexités de son évocation, on peut dire que le roman policier semble parodique du roman" (1). Parodique du "grand" roman, le roman policier? Sans doute, et il a permis au Nouveau Roman la distanciation recherchée par rapport au personnage fictif traditionnel.

*

* *

(1) Hanna CHARNEY, "Pourquoi le "Nouveau Roman" Policier?" *The French Review*, vol. XLVI, n°1, october 1972, p. 22.

LE RECIT

"Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente."

Alain Robbe-Grillet (1).

"Dans le récit policier, c'est par définition que la narration ne va pas de soi."

Uri Eisenzweig (2).

Raconter ne va plus de soi mais pose problème dans le Nouveau Roman parce que "l'intelligibilité du monde" est "mise en question". On va voir que, par le truchement des techniques policières, le Nouveau Roman va pouvoir mettre en cause la dimension narrative romanesque.

L'auteur policier construit son roman en supprimant certaines données. La situation initiale de tout roman policier est <u>un manque</u>. Le crime ne doit en aucun cas être raconté (remarque à la Watson) sans quoi il n'y aurait pas d'énigme, pas d'enquête, pas de récit d'enquête (élémentaire! dirait l'autre).Pourtant, si elle va de soi, cette remarque permet de pointer en quoi le policier se présente comme "roman de l'absence", une absence capitale et productive. En effet, sur le

---

(1) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman* , op. cit., p.37.
(2) Uri EISENZWEIG,"Présentation du genre", *Littérature*, 49, février 1983, p. 10.

plan narratif, et comme l'observe très justement Uri Eisenzweig : "*C'est l'absence du récit du crime (cest-à-dire au fond le mystère) qui appelle et permet à la fois le déroulement du récit de l'enquête. Or, cette absence implique que le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une impossibilité de raconter. Cette impossibilité ne concerne que le récit du crime, bien entendu, et elle n'est que relative, dans la mesure où le mystère lui-même est relatif. Mais aussi, c'est précisément dans la mesure où le mystère s'épaissit que grandit l'impossibilité de raconter*" (1). C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation quelque peu surprenante d'Alain Robbe-Grillet : "*Raconter est devenu proprement impossible*" (2) quand on sait que chez lui, le mystère, loin d'être relatif, apparaît comme une composante permanente de la situation de l'homme par rapport au monde... Mais retenons déjà, toujours, qu'en effet, le roman policier ne raconte pas vraiment une histoire mais, comme le souligne aussi Roger Caillois, "*le travail qui la construit*" (3), autrement dit, les voies par lesquelles elle pourrait être racontée.

L'enquête.

Dans le roman policier, comme dans le Nouveau Roman, l'enquête comme processus narratif va donc s'attacher à reconstruire progressivement l'histoire absente, celle du passé et du crime. Comme l'écrit Todorov : "*à partir d'un certain effet*

---

(1) Uri EISENZWEIG, *loc. cit.*
(2) Alain ROBBE-GRILLET, *loc. cit.*
(3) Roger CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marseille,Ed.Sagittaire, 1942, p. 78. Voir aussi Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966, p. 29.

(un cadavre et certains indices)", elle remonte à "*sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime)*" (1). Dans L'Emploi du temps, parsemé de réflexions des plus intéressantes sur le roman policier, Butor explique que le récit "*superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui ...*" (2). Ce trou séparant ces deux temps, c'est le trou séparant l'événement de sa signification. C'est dire que dans le policier, le récit ne suit pas l'ordre chronologique des événements mais "*l'ordre de la découverte*" (3). Alors que dans un roman d'action progressive, l'événement et son explication sont simultanés (l'ordre chronologique signifie que B suit A et que B arrive à cause de A), la présentation à rebours du récit du crime, caractéristique du policier, détruit provisoirement le principe de causalité. "*Quant au crime mystérieux*, observe Roland Barthes, *on sait sa fortune dans le roman populaire, sa relation fondamentale est constituée par une causalité différée; le travail policier consiste à combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause*" (4).

Cette séparation temporelle, essentielle puisqu'elle justifie le récit d'enquête, permet au roman policier de défier tout au long du récit l'enchaînement des faits, de rendre méfiant envers les mises en relations causales trop faciles. Bien entendu, l'auteur, pour retarder le dévoilement de l'énigme, s'arrange pour faire durer "*ce temps fascinant et insupportable*" dont parle Barthes. A cet égard, le parcours narratif effectué de la position de l'énigme à la résolution présente un aspect

---

(1) Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1971, p. 60, (chap. Typologie du roman policier).
(2) Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1956, p. 171.
(3) Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 77.
(4) Roland BARTHES, "Structure du fait divers", *Essais critiques*, Ed. du Seuil, coll. Points, 1981, p. 192.

ludique certain. Il est semé d'indices déroutants, là pour compliquer le problème en donnant l'illusion de le clarifier. Aussi, les faits mis au jour progressivement par l'enquête semblent isolés, coupés de leur signification, et ne permettent pas une intégration immédiate dans une ligne causale claire (1). En plus, le détective, généralement peu bavard, ne livre pas en cours de route tous les enchaînements de sa réflexion. Cette situation d'incertitude se retrouve dans le Nouveau Roman. Et sur ce point important, Suzanne Ferguson a rapproché pour nous les "*modern stories*" et le "*detective novel*". "*Although one frequent accusation made against modern stories is that they are "plotless", in the sense that they often lack a chain of cause and effect as armature for their happenings, in this respect they resemble the detective novel, which also presents what appear at first to be unrelated "facts", the signifiance of which the detective keeps to himself until the dramatic moment of discovery. His actions in the detection phase, indeed, are often regarded as senseless by onlookers within the story as well as by the reader. No one is inclined to call the detective story plotless, however, partly because the quest theme is explicit from the outset, and the reader accepts the convention that any apparently meaningless incidents will be explained in the last phase of the story*" (2).

Ce rapprochement intéressant donne aussi l'occasion de mettre en évidence ici et maintenant certaines différences essentielles entre le Nouveau Roman et le roman policier.

---

(1) Sur la problématique des indices, voir l'article de Jacques DUBOIS, "Indicialité du récit policier", *Narration et Interprétation*, Brux., Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 115-128.

(2) Suzanne FERGUSON, "A Sherlock at Dubliners : Structural and Thematic Analogues in Detective Stories and the Modern Short Story", *James JoyceQuarterly*, 16 , n° 1|2, Fall 1978/Winter 1979 , p. 114-115.

Si le Nouveau Roman met sans cesse en cause l'intelligibilité des choses, il ne faut pas s'étonner de le voir expérimenter jusqu'à ses limites, ce défi lancé par le roman policier au déterminisme causal qu'il soupçonne d'être faux ou trompeur. L'enquête, dans l'un et l'autre cas, se présente comme un mode d'acquisition du savoir, une tentative de connaissance - (Que s'est-il passé? Quand? Où? Qui?). Il s'agit de résoudre une énigme, de percer un secret, bref de tirer au clair une ténébreuse affaire ... Mais si, dans le roman policier, cette entreprise se voit toujours couronnée de succès (la causalité n'est toujours que différée, mais promise), dans le Nouveau Roman, elle se voit toujours vouée à l'échec. Tentons d'expliquer cette différence fondamentale, et de voir ce qu'elle implique.

Le roman policier.

D'abord, point n'est besoin de s'appeler Algirdas Julien Greimas pour écrire que "*le récit policier peut se définir comme la transformation d'un |non-savoir| en un |savoir|*" (1). Voilà bien pourquoi le roman policier présente un récit rassurant. S'il trouble, égare, ou déroute, (avec ce "*morphème dilatoire*" qu'est le leurre, le faux indice, "*cette sorte de dévoiement délibéré de la vérité*" caractéristique du code herméneutique dont parle Barthes [2]), c'est pour mieux rassurer, tranquilliser, voire endormir. Le lecteur, une fois les lacunes comblées, les indices intégrés dans un système cohérent par le travail déductif du détective, connaît toute la vérité, rien que la vérité, et dès lors ne se pose plus de questions. L'affaire est

---

(1) Algirdas Julien GREIMAS, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 179.
(2) Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1976, p. 82.

éclaircie, on tient le coupable. Tout rentre dans l'ordre. Le "détective novel" de facture classique postule, notons-le, une réalité accessible à la raison, tributaire qu'il est sans doute du rationalisme (1). Il reflète ainsi la croyance et la confiance dans un ordre auquel il appartient à l'auteur, toujours, de nous ramener. Avec le policier tout peut donc finir par signifier, tout peut donc finir par s'expliquer. "*Il est certain*, note Philippe Hamon, *qu'il y a une tendance générale de nombreux textes à faire coïncider terminaison et signification, fin et explication, et que le schéma question ——> réponse, ou : position d'un problème ——> solution, sous-tend de nombreux genres (le roman policier à solution finale, l'épigramme - in cauda venenum -, le strip-tease, la devinette, la charade), et types (une structure logique comme le syllogisme, une structure narrative), énoncés tous fortement orientés, qui organisent en général la lecture selon le mode contraignant d'un sens unique et d'une successivité d'unités non pertubables*" (2). Relevons ce dernier point. La linéarité du récit d'enquête (rappel : on suit l'ordre des événements) porte en effet le lecteur irrésistiblement vers l'avant, vers la fin, et anéantit chez lui tout besoin ou tout désir de retourner en arrière et de relire (d'ailleurs, le détective "relira" pour lui), impatient qu'il est de toucher la prime de plaisir : connaître la clé de l'énigme, être enfin dans le secret des dieux.

On mettra en relation la clôture du procès narratif, qui produit un effet de complétude et fait partie (répétons-le quitte à produire de la redondance, mais pas innocente) des règles

---

(1) Voir à cet égard : Régis MESSAC, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Champion, 1929. Il y définit le policier comme "un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux", p. 9).

(2) Philippe HAMON, "Clausules", *Poétique*, 24 1975, p. 505.

du genre et du jeu, avec le mode de consommation particulier mais bien connu du "polarophile". Alors, écoutons, pour le plaisir seulement, comment Butor nous en parle simplement, sur le ton de la conversation ... *"Le roman policier est fait pour que nous le lisions en une soirée. Et une fois que nous l'avons lu, les choses se referment. Il y a cet aspect final qui explique tout. Le coupable est puni. Nous pouvons dormir tranquille. Et le fait que l'on oublie ainsi, que le roman policier soit effacé en quelque sorte par sa dernière page, est quelque chose de très important dans le commerce. C'est pour ça qu'on peut vendre des quantités de romans policiers qui se ressemblent énormément. C'est qu'on a oublié le roman qu'on a lu. Et dans certains cas, on peut relire le même roman après un certain temps, quand on l'a vraiment oublié. Le roman policier est presque quelque chose qu'on jette une fois qu'on l'a lu. On le consomme comme une banane, ou comme on consomme un bonbon - on jette la pelure"* (1).

L'enjeu de l'auteur consiste bel et bien à faire de l'usager du texte policier un consommateur gourmand. Ecrire dans ce cas, c'est produire à chaque fois une ration de sens, une lisibilité différée, mais toujours assurée. *"Hâte de comprendre, transparence de la lecture ont pour revers obligé*, note Pierre Macherey, *l'opacité et le retard qui en sont les conditions"* (2). Le lecteur, par une sorte de contrat de confiance, s'attend toujours à voir la "vérité", le vrai sens, triompher au bout de

---

(1) Laura RICE-SAYRE, *ibid.*, p. 110.
Dans leur article "L'Aiguille creuse : l'enjeu idéologique d'un roman policier", Jean-François HALTE, Raymond MICHEL et André PETITJEAN observent, non sans une certaine jubilation, semble-t-il, que : *"Ses titres de gloire se confondent avec ses chiffres de tirage, à faire pâlir ceux du nouveau roman"*, *Pratiques*, n°11-12, 1976, p. 29.

(2) Pierre MACHEREY, *op. cit.*, p. 49.

la lecture. Lire dans ce cas, c'est donc bien consommer avidement, voire dévorer...

Le Nouveau Roman.

L'indispensable succès de l'enquête et du savoir rend aux yeux du Nouveau Romancier la démarche du polar suspecte. Derrière l'effort appréciable du détective d'expliquer l'inexplicable, se cache un auteur-mystificateur. Par les ruses d'un récit herméneutique dont l'aspect ludique a souvent été souligné, il camoufle délibérément l'explication d'un fait pour mieux mettre en évidence le mot de la fin, la clé tant attendue de l'énigme.

Le Nouveau Romancier, lui, n'est pas un tricheur, un mystificateur délibéré. Son souci de "réalisme" explique son refus d'installer le roman dans une signification définitive. Nathalie Sarraute donne de "l'auteur réaliste" (qui n'est pas celui du XIXe. siècle!) la définition suivante et qui se présente aussi comme une profession de foi : il s'agit d'"*un auteur qui s'attache avant tout [...] à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable aussi loin que lui permet l'acuité de son regard, ce qui apparaît comme étant la réalité*" (1). Rendre compte de la réalité telle qu'il la perçoit, voilà bien, en effet, la tâche que s'assigne le Nouveau Romancier. Or, les défaillances et le caractère fragmenté de toute perception ne permettent qu'une connaissance incertaine et lacunaire de la réalité. Celle-ci apparaît donc définitivement confuse, indéchiffrable, énigmatique.

---

(1) Nathalie SARRAUTE, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1956, p. 140-141.

Le roman policier (c'est pas sérieux mais c'est du jeu) préserve l'illusion d'une réalité stable, perméable au sens. Il ne met en doute que temporairement l'intelligibilité des choses. Ainsi, il permet toujours à l'enquête, en dotant le détective d'une remarquable faculté de raisonnement déductif, de "venir à bout" de toutes "les contradictions" et de toutes les "complexités", de reconstruire l'histoire mystérieuse et passée en un tout cohérent et sans faille. Le Nouveau Roman ne préserve pas une telle illusion. L'homme ne peut pas toujours tout résoudre. Le monde est chaotique, la raison ne peut venir à bout d'un tel désordre. Comme l'observe bien Michael Holquist : "*The most common expectation, based on reading classical detective stories, which Post-Modernism defeats is that of syllogistic order. Like Poe, Robbe-Grillet and Borges have a deep sense of the chaos of the world, but unlinke Poe, they cannot assuage that sense by turning to the mechanical certainty, the hyper-logic of the classical detective story. Post-Modernists use as a foil assumption of detective fiction that the mind can solve all : by twisting the details just the opposite becomes the case*" (1).

Claude Simon, lui aussi, semble très préoccupé par la tension entre ordre et désordre (2). La technique qui l'intéresse, particulièrement évidente dans Le Vent sous-titré :

---

(1) Michael Holquist, "Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History, III*, Autumn' 71, p. 155.

(2) L'épigraphe du Vent révèle bien cette préoccupation : "Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre" (Paul VALERY).

"Tentative de restitution d'un retable baroque", est celle, bien policière, de la reconstruction des événements (1). Le narrateur-enquêteur du Vent tente de reconstituer l'histoire d'un certain Montès, un moment suspect d'avoir trempé dans un crime, en recueillant ses récits et les témoignages d'autres personnages. Mais dès le départ de l'enquête, il se heurte à la vision fragmentaire et incohérente de ses sources, aux défaillances de leur perception. Prenons un petit extrait:

> *"Et tandis que le notaire me parlait, se relançait encore - peut-être pour la dixième fois - sur cette histoire (ou du moins ce qu'il en savait, lui, ou du moins ce qu'il en imaginait, n'ayant eu des événements qui s'étaient déroulés depuis sept mois, comme chacun, comme leurs propres héros, leurs propres acteurs que cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies, de sensations, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions ... et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer*

(1) Claude SIMON partage avec ses complices cet intérêt pour la reconstruction. Un critique a noté, non sans humour, qu'avec Nathalie SARRAUTE : *"on a parfois un peu l'impression d'être en présence d'un urologue qui, pour avoir étudié le grain de sable qui était dans la vessie de Cromwell, prétendrait reconstituer toute l'histoire de l'Angleterre jusqu'au dernier cours de la livre"*, "La Critique de Robert KANTERS : L'ère de la suspicion", *Le Figaro littéraire*, 6-7 novembre 1976. On retrouve chez elle, en tout cas, cette *"causalité détraquée"* dont parle BARTHES dans "La Structure du fait divers", *op. cit.*, p. 193.

> *ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot ...*" (1).

Nous avons là une sorte de définition du roman dans le roman. Elle annonce déjà l'échec de l'enquête. Le narrateur risque en effet de ne pas pouvoir rendre compte de la réalité passée parce que chaque témoin, chaque participant à l'histoire n'en n'a qu'une "connaissance fragmentaire". La vision totale d'un narrateur omniscient fait place ici aux visions partielles, aux vérités incomplètes, aux versions multiples. Conscient de l'impossibilité de savoir avec certitude, le narrateur persiste néanmoins à poursuivre l'enquête. "L'imagination et une approximative logique aidant", il procède par hypothèses qui ne peuvent qu'inventer un simulacre de réalité mais où il convie le lecteur à voir la recherche d'une cohérence et d'une vérité impossibles (2).

---

(1) Claude SIMON, *Le Vent*, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 9-10. Dans le Nouveau Roman, écrit Robbe-Grillet, le récit "*c'est l'impossible mise en ordre de fragments dépareillés, dont les bords incertains ne s'adaptent pas les uns aux autres*". Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 29.
Ceci nous rappelle l'image du puzzle traditionnellement associée au récit policier, à cette différence fondamentale que les pièces du puzzle policier finissent toujours par s'adapter les unes aux autres.

(2) L'écriture simonienne ne manque jamais, on le voit bien dans l'extrait, de signaler clairement dans ses affirmations qu'elle procède par hypothèses. Tel est bien le rôle des "peut-être"; "ou du moins"; "sans doute" ... (retrouvés chez Robbe-Grillet). Formules scrupuleuses, qui témoignent de la perpétuelle inadéquation du récit. Autre caractéristique, l'emploi insistant du participe présent, dans lequel Ludovic Janvier voit "*le mode de la tentative, c'est-à-dire de l'impuissance*", Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 109. Voir aussi l'article d'Anne FABRE-LUCE-KARPLUS, "L'imaginaire dans le nouveau roman ou l'abolition des privilèges", *Revue des Sciences Humaines*, 119, juillet-sept. 1965, p. 445.

> "*Et au fur et à mesure qu'il me racontait la scène, il me semblait la vivre mieux que lui-même, ou du moins pouvoir en reconstituer un schéma sinon conforme à ce qui avait réellement été, en tout cas, à notre incorrigible besoin de raison*" (1).

On le voit ici, mais on peut le remarquer ailleurs, le Nouveau Roman ne cherche absolument pas à déguiser le faux, "*l'inauthentique*", pour reprendre le terme de Sartre (2). Au contraire, il l'affirme et l'affiche comme un privilège. "*Tout se passe comme si le faux - c'est-à-dire à la fois, le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc. - était devenu l'un des thèmes privilégiés de la fiction moderne...*" (3). Paradoxe pour un roman qui se veut (néo)réaliste? Pas tant. Le vrai, on le sait, sourd toujours de la conscience du faux.

Pour Michel Butor, le roman est (comme l'enquête policière fictive) un instrument de connaissance, "*le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité apparaît ou peut apparaître*" (4). Comme le note André Helbo expliquant le réalisme phénoménologique dont parle Butor, "*l"univers désigné par la littérature ne renvoie pas au monde existant, mais <<signifie>> plutôt une réalité perçue (c'est-à-dire restituée et lacunaire)*" (5).

---

(1) Claude SIMON, *op. cit.*, p. 138.
(2) Jean-Paul SARTRE, *Préface au Portrait d'un inconnu*, op. cit., p. 11.
(3) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 177, cf. Ben STOLTZFUS, *ibid.*, p. 112 : "Instead of trying to be "natural", New (New) Novels exhibit their artifice".
(4) Michel BUTOR, "Le roman comme recherche", *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 9.
(5) André HELBO, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Brux., Ed. Complexe, 1975, p. 31.

Les romans de Butor se présentent tous comme des recherches, des explorations du mystère de la réalité. Ne nous étonnons pas de le voir à ce point intéressé par un genre qui place l'énigme et l'enquête à son centre : le roman policier (1). Le crime engage le détective dans une recherche qui est, pour Butor, la définition même du roman.

L'Emploi du temps (1957) (comme Degrés du reste (1960)) se présente comme une tentative de reconstruction du passé (2). Le "héros" Jacques Revel (comme Pierre Vernier, et Léon Delmont de La Modification) est engagé dans une héroïque bataille contre l'ignorance. Le projet butorien se donne à voir avant tout comme une quête de savoir. Le roman policier transmet une vérité intéressante selon Butor : nous sommes tous coupables d'inattention et par là même d'ignorance. Pour lui, le détective (il apprécie la "*puissance de sa vision perçante et juste*") (3), représente un modèle de vigilance, qualité requise pour tout progrès de connaissance. La modalité de son savoir est exemplaire. Il apprend petit à petit ... par degrés.

Butor se présente certainement à nous comme le plus "optimiste" des Nouveaux Romanciers. (Il mérite une place à part). Ainsi, l'emploi butorien de la mise en abyme (4)témoigne d'une foi évidente dans le pouvoir des mythes et des oeuvres d'art. Les mythes peuvent nous aider à déchiffrer les mystères de la réalité. Les oeuvres d'art peuvent jouer comme

---

(1) Au cours d'un bref entretien avec lui, le 29 novembre 1984, à Liège, il me disait sa gourmandise pour le genre policier qu'il prend très au sérieux. Certaines des remarques le concernant ici doivent beaucoup à cet entretien.
(2) Passage de Milan se termine par un crime. La chronologie n'est pas celle d'un roman policier. Il n'y a pas, à proprement parler, de reconstruction.
(3) Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, p. 147.
(4) On sait que tout le Nouveau Roman manifeste pour la mise en abyme une délectation prononcée.

indices et fournir certaines clés. On pense au fameux "Vitrail de Caïn" dans L'Emploi du temps, qui non seulement représente un crime, mais va permettre d'en résoudre un. A condition d'être bien déchiffré, l'art peut donc délivrer de précieux secrets. Et Lucien Dällenbach d'observer que "*ces figurations complexes doivent leur capacité réduplicative au fait que Revel ne cesse de s'instruire de leur exemple et d'interpréter son existence à travers le prisme qu'elles lui offrent*". Sans parler, bien entendu, de la mise en abyme essentielle d'un roman policier : "Le Meurtre de Bleston". Dällenbach en a bien vu la pertinence: "*dès lors qu'il entendait schématiser la littérature comme dépassement, le choix d'un genre statique et parfaitement codifié s'imposait dans la mesure où il ferait saillir avec une force d'autant plus grande l'essence subversive et inauguratrice de l'oeuvre artistique*" (1). L'étape finale de la conscience et de la lucidité pointe en effet quand le "héros" devient auteur lui-même.

Il n'en reste pas moins que l'enquête est un échec (comme le sujet de Degrés est l'échec d'un roman). La raison n'en n'est pas l'impossibilité de savoir, comme chez Robbe-Grillet ... Non. Les enquêteurs butoriens apprennent quelque chose. "*Le temps sert à quelque chose*" chez Butor! "*Le cheminement est créateur de conscience*" (2). En fait, ses romans illustrent la maxime "*qui perd gagne*" (3). Comment cela? Et bien l'enquête est si puissante qu'elle domine le crime ou même ... le crée. Comme dans Oedipe Roi de Sophocle, l'enquête

---

(1) Lucien DALLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 155 et p. 162.
(2) Roland BARTHES, "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", *Essais critiques*, op. cit., p. 103.
(3) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 163.

transforme le détective en criminel. *"L'enquête suscite le crime"* (1). Ce que dit Jean Roudaut de l'investigation de Revel vaut aussi pour celle du Wallas des Gommes. *"On s'acharne à découvrir le meurtrier et le crime n'a pas été commis"* (2). Le détective, comme Oedipe, perd son innocence mais gagne en identification, en connaissance de soi. De plus, l'échec de l'enquête fait de la recherche seule le roman. Pour un Borges, le secret importe moins que les voies qui y mènent. De même pour Butor, et La Modification l'illustre bien, le voyage importe plus que l'arrivée. Toute recherche, en effet, ne s'efface-t-elle pas dans la révélation de ce qu'elle découvre? Ici, le récit ne s'accomplit ni ne s'annule dans la révélation d'un secret (contrairement au récit policier). Si l'enquête importe plus que la solution, c'est parce que Michel Butor nous offre un roman policier non contaminé par le succès. Il n'écrit pas Le Meurtre de Bleston, il écrit L'Emploi du temps.

Que pouvons-nous déjà retenir de tout cela?

1. Que le Nouveau Roman va élargir la portée de l'énigme policière, en plaçant le mystère au coeur de l'expérience humaine. Il voit dans l'attitude du détective (toujours en état de recherche) le seul moyen de (sur)vivre dans un monde instable, qui échappe à notre prise. *"L'homme regarde le monde, le monde ne*

(1) Jean ROUDAUT, *Michel Butor, ou le livre futur*, Paris, Gallimard, 1964, p. 108.
(2) Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*, Paris, Ed. de Minuit, p. 261.

lui rend pas son regard" (1). Le Nouveau Roman tend à montrer que la situation temporaire du roman policier (l'énigme) est en fait une situation permanente. La réalité ne peut que se percevoir comme une "affaire" étrange, mystérieuse. Le Nouveau Roman en témoigne et se définit bien comme *"le roman policier pris au sérieux"* (2).

2. Qu'au mystère permanent de la réalité correspond un besoin ontologique d'investigation. Le récit d'enquête perd le "statut excessif" dont l'a doté le roman policier (3). Il devient, dans le Nouveau Roman, signifiant par et en fonction de lui-même. La valeur et le sens de la recherche sont la recherche elle-même, non ce qu'elle découvre. Les hypothèses l'emportent sur la solution. Ici, de nouvelles remarques s'imposent :

   a) Cela ne va pas sans un autre déplacement essentiel, celui de l'énigme policière (Qui a tué? Comment?) vers l'importante question : comment faire de cet événement-prétexte (la mort d'un homme) un récit? Et la question : comment écrire le crime? s'ouvre sur une autre encore : comment écrire? On voit qu'un tel déplacement

---

(1) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 65.
(2) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 49.
(3) Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 59, "C'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime".

n'est pas sans rapport avec l'élargissement de l'énigme policière mentionné précédemment. L'objet de l'enquête (du roman comme recherche) n'est, en dernière analyse, que l'écriture elle-même (activité coupable?). Le roman, comme toute enquête policière, semble (on l'a bien vu avec Claude Simon, on le verra aussi avec Robbe-Grillet) piétiner, se contester, aller de manque en manque, se mettre en doute lui-même, au fur et à mesure qu'il (re)construit. L'enquête ne peut plus être alors une duplication mécanique du passé, elle devient construction, création.

b) Si les hypothèses l'emportent sur la solution, c'est dire aussi que le Nouveau Roman ne fait en aucun cas "coïncider terminaison et signification, fin et explication". Nous sommes donc loin d'un "schéma : question ——> réponse, ou : position d'un problème ——> solution". Voilà sans aucun doute pourquoi le Nouveau Roman ne présente pas un récit rassurant. S'il trouble, égare, ou déroute, ce n'est pas comme le policier pour mieux sécuriser, tranquilliser, endormir ... "*Je veux empêcher les gens de dormir*, déclare Butor, *[...]. Le roman policier est fait pour que les gens dorment [...]. C'est un calmant très efficace [...]. En étudiant la façon dont il fonctionne, on peut essayer de faire des drogues qui aient un autre effet. C'est*

pour ça que c'est intéressant d'étudier le roman policier" (1).

Fondé sur l'incertitude (comme le récit policier) le procès narratif n'aboutit donc pas à une réponse certaine, à un savoir certain. Ainsi, au point final du polar, le Nouveau Roman substitue un point d'interrogation. L'absence de clôture narrative produit un effet d'incomplétude, de vertige. Cette absence (ou parodie, diront certains) de ce moment stratégique et signifiant qu'est le dénouement de l'énigme correspond à une diffusion définitive du sens ou, à l'extrême, à sa non-pertinence. Pour nous, subsiste une interrogation inépuisable sur des sens possibles (de quoi passer des nuits blanches et satisfaire Butor!) et un sentiment de déception, de frustration : il ne nous est pas donné de pouvoir "fermer le cercle". L'oeuvre ouverte représente toujours pour le lecteur l'incertitude qu'engendre un sens non établi. Mais tirons-en avec Maurice Mouillaud une leçon : *"Ce que le Nouveau Roman nous*

---

(1) Laura RICE-SAYRE, *ibid.*, p. 111.

apprend, c'est qu'il n'y a pas de sens constitué (1), *c'est que pour le romancier lui-même, il a à choisir de multiples variantes possibles, parce qu'il a affaire [...] à des indices, des traces, des empreintes. Et ce qui nous est montré, ce sont les avatars, les problèmes, les difficultés de quelqu'un qui cherche à constituer un monde autour de lui et dont le sens n'est jamais définitivement assuré, un sens qu'il doit constamment chercher. Non seulement le ou les personnages, mais le romancier lui-même sont à la recherche d'un sens qui ne sera jamais possédé"* (2).

Dès lors, l'oeuvre ouverte invite le lecteur à participer, à collaborer à la production du texte. On demande au lecteur, écrit Robbe-Grillet, non plus de "*recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même*", mais "*de participer à une création*" (3). A l'objection :

---

(1) Sur ce point, on peut établir une similitude avec le roman policier. "*Le discours policier*, observe Jacques DUBOIS, *inaugure une sémiologie. Il met en oeuvre un mode de savoir dont le principe est de considérer qu'au sein d'une civilisation complexe, il n'est pas de signification donnée, immédiate*", "Du populaire au policier", p. 24. (c'est nous qui soulignons). Seulement, le sens sera toujours finalement possédé, offert en récompense au lecteur (il a joué le jeu) par un romancier qui se présente comme le premier détenteur du sens et du secret de son récit en fonction desquels il construit et structure la narration.

(2) Maurice MOUILLAUD, "Le sens des formes du nouveau roman", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°9 et 10, 1965-1966, p. 73.

(3) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.169. Voir aussi Françoise RAVAUX, "The Return of the Reader", *The French Review*, vol. 52, n°5, April 1979, p. 708-713.

"Oui, mais le roman policier aussi invite à la participation", Jacques Dubois répond pour nous et nous sauve : *"Emblématiquement participative, la lecture du policier est sans doute pratiquement une lecture passive"* (1). Le fait que le détective mène dans tous les cas sa tâche jusqu'au bout dispense à l'avance le lecteur d'en faire tout autant. A quoi bon lire vraiment puisque le texte finira toujours pas se relire.

On terminera ici sur le sentiment que le Nouveau Romancier ne cherche pas à exciter la gourmandise de son lecteur (s'il le voulait, il s'y prendrait autrement ... il écrirait de "vrais" polars). La subversion de la successivité (les mises en abyme, les nombreuses répétitions y contribuent) ne porte pas le lecteur irrésistiblement vers l'avant, vers la fin. Il doit sans cesse, pour pouvoir poursuivre la lecture, retourner en arrière et relire. Un détective complaisant ne "relira" pas pour lui. Lire un Nouveau Roman, c'est donc le consommer lentement ... Et l'on ne peut que suivre le conseil de l'auteur du Plaisir du texte (- que Claude Simon aurait pu placer en guise d'épigraphe à son roman L'Herbe -) :

(1) Jacques DUBOIS, "Du populaire au policier", p. 22, (en syllabus).

"ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs aristocratiques" (1).

*

* *

(1) Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Ed. du Seuil, coll. Points, 1982, p. 23-24.

LE TEMPS

Le Nouveau Roman, comme le roman policier, fait montre d'une véritable obsession temporelle. Dans le policier, le temps peut impliquer la culpabilité. Ainsi, la tentative de reconstruire la chronologie des faits crée une atmosphère de tension qui se retrouve dans le Nouveau Roman. Cette entreprise de reconstruction contraint en effet tout le monde, les innocents comme les coupables, à fournir un alibi, c'est-à-dire précisément l'explication de la façon dont on a passé son temps. Et toutes les heures dont on ne saurait rendre compte exactement, dont on ne pourrait faire un récit précis deviennent par là suspectes. Dans le Nouveau Roman et dans le roman policier, le temps creux, vide, inoccupé, est vecteur de culpabilité. Ainsi le Mathias du Voyeur apparaît comme le meurtrier parce qu'il ne peut rendre compte d'une heure de son temps. Les questions d'alibi se retrouvent aussi dans les romans de Butor ponctués, ainsi qu'un rapport de police, d'indications chronologiques. On pense aussi au roman de Marguerite Duras (1) Dix heures et demie du soir en été qui décrit, avec toute la tension qui règne dans un roman policier, une véritable course contre la montre. La convention de présenter une horloge ou une montre arrêtée à l'heure du crime fait penser que pour le polar le temps du crime est un temps à part, "*en trop*" disait

---

(1) Marguerie DURAS partage avec les tenants du Nouveau Roman (mais pour d'autres raisons) cette affinité pour les thèmes et les techniques du roman policier. Pensons à *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), et *l'Amante anglaise* (1967) qui traitent explicitement d'un crime suivi d'un intense effort de compréhension, et révèlent sa fascination pour le crime passionnel.

Robbe-Grillet en parlant des vingt-quatre heures des Gommes.

En plus et enfin, outre le chevauchement de ces deux temps dont parle Butor (*"les jours de l'enquête" et "les jours du drame"*) qui produit une réalité confuse, à plusieurs dimensions (tandis que le détective est en train de découvrir les faits du passé, le présent continue, d'autres crimes peuvent survenir), le roman policier offre au Nouveau Roman toutes les variations et distorsions souhaitées d'une chronologie linéaire (1). Il crée la fausse chronologie. Il y a :

- le temps dont se souviennent les témoins,
- le temps reconstruit par le travail du détective tentant d'assembler tant bien que mal les différentes versions (souvent contradictoires),
- le temps imaginé : . quand les suspects mentent,
  . quand le détective fait des hypothèses.

Nul doute que le Nouveau Roman, sensible comme on sait au chaos du monde, aux impasses de la chronologie (Robbe-Grillet nous forcera à y revenir), trouve largement son compte dans ces aspects temporels si finement étudiés par ce genre populaire qu'est le policier.

*

* *

(1) *"New (New) Novels are profane,* note STOLTZFUS, *because, like the structuralists' theories, they mirror cosmic chaos, Joyce's "chaosmos", his "whorled without aimed". In chaotic universe without aim or end, history and events have meaning only within a particular system, such as, for example, Judeo-Christian tradition or Marxism, both of wich have given history linear, chronological momentum. However, relativity teaches us that time may be circular, or bent, or simultaneous, or without direction",* Ben STOLTZFUS, *ibid.*, p. 111.

LE LIEU

La solution de l'énigme dépend de la résolution d'un problème temporel (on vient de le voir) et d'un problème spatial. Le crime arrive parce que certaines personnes se trouvent dans un même lieu et au même moment.

Comme tout policier classique, le Nouveau Roman prend pour cadre un lieu relativement clos :

- Le petit village, l'île séparée du reste du monde (comme dans Le Vent, Le Voyeur) : le village natal où retourne le fils "prodigue" représente sans doute un modèle d'harmonie superficielle et de tension sous-jacente.
- L'immeuble à appartements (comme dans Passage de Milan) : il permet d'établir un réseau étroit de relations entre les occupants (1). La proximité constante donne l'occasion d'espionner, d'épier les autres. Chez Butor, *"dès l'instant où il est fondé profondément, l'univers clos de la communauté est dénoncé : de la sorte se justifie la suspicion dressant les êtres les uns contre les autres"* (2).
- L'école (comme dans Degrés) : Butor joue

(1) Sur ce point, voir Jennifer R. WAELTI-WALTERS, "Passage de Milan : le point de départ", *BUTOR*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1974, p. 57.
(2) André HELBO, *op. cit.*, p. 108.

sur la tension qui survient quand les membres d'une même famille - oncles et neveux - sont placés dans le même lycée. W.H. Auden a remarqué que beaucoup d'auteurs policiers prennent pour décor une université. Le professeur idéal est "*relié à autrui indirectement, par une relation commune à la vérité; et les passions, comme la luxure, l'avarice et l'envie, qui relient directement les individus entre eux et peuvent conduire au meurtre, sont dans son cas idéalement exclues. Si un meurtre se produit dans une université, c'est donc le signe qu'un collègue est non seulement un méchant homme, mais encore un mauvais professeur*" (1).

- Le train (comme dans La Modification) : il figure, on le sait bien, dans quantité de romans policiers, dans Compartiment tueurs de Sébastien Japrisot pour n'en citer qu'un. Mais on observe aussi sa présence dans certains romans qui ont "un côté" policier, de La Bête humaine d'Emile Zola aux Caves du Vatican d'André Gide (2). Avec ses compartiments, le mouvement mis à part, le train nous donne une version horizontale de l'immeuble à appartements.

---

(1) W.H. AUDEN, "The Guilty Vicarage", *Harper's*, vol. 196, mai 1948, p. 408. Traduit en français dans *Autopsies du roman policier (textes réunis et présentés par Uri EISENZWEIG)*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1983, p. 119.

(2) Voir John K. SIMON, "View from the Train : Butor, Gide, Larbaud", *The French Review*, XXXIV, 1962, p. 161-166, et Marc BAROLI, *Le train dans la littérature française*, Ed. de l'Ecole technique d'imprimerie <<Notre Famille>>, 1963, p. 183, 441-443.

- Enfin, la ville moderne comme dans Les Gommes et L'Emploi du temps : elle apparaît comme une sorte de chaos civilisé (on va y revenir).

De tels lieux permettent de limiter le nombre de suspects et de rendre la fuite impossible. L'espace policier est un labyrinthe, il n'y a pas de sortie avant que le "monstre" ne soit capturé. Et le détective, pour trouver le criminel, s'engage dans un dédale de traces et de pistes. Françoise Bonardel définit ainsi le labyrinthe : "*sa fonction première et principale n'est pas d'être habité, mais parcouru [...] il est essentiellement lieu de passage, énigme à résoudre aux prix de sa vie. Il destine par là même celui qui s'y engage à un parcours solitaire, et sa destination logique est d'encercler à jamais ceux qui n'en percent pas le secret*" (1).

C'est en effet la solitude qui caractérise le détective. Il apparaît toujours quelque peu inquiétant, mal intégré au corps social (2). Le Nouveau Roman fait de la solitude, la condition même de l'homme dans un monde étranger, hostile, incompréhensible. A cet égard, on observera que le "héros" du Nouveau Roman (notamment celui de Robbe-Grillet et de Butor) est un

---

(1) Françoise BONARDEL, "Au labyrinthe avec vous descendue", *Traverses*, n°18, février 1980, p. 75.
Voir aussi : Henri RONSE, "Le labyrinthe, espace significatif", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°9 et 10, 1965-1966, p. 27 -43.

(2) La plupart du temps, l'amour ne tient aucune place dans sa vie. Comme l'indique cette réflexion de Sherlock HOLMES : "*L'amour est tout d'émotion. Et l'émotivité s'oppose toujours à cette froide et véridique raison que je place au-dessus de tout. Personnellement, je ne me marierai jamais de peur que mes jugements n'en soient faussés*", Conan DOYLE, *Le signe des quatre*, Paris, Ed. Laffont, coll. Le Livre de Poche, 1983, p. 445.

homme isolé, solitaire, de passage dans une ville étrangère, refermée sur elle-même. Le mystère extérieur reflète l'abyme intérieur. Dans l'écroulement des certitudes, dans l'effondrement des cadres, l'homme se demande où il est. Le lieu inconnu fait donc l'objet d'une enquête, d'une inspection, d'un désir de conquête et de domination. Le protagoniste de Claude Ollier, l'ingénieur Lassalle de La Mise en scène, sera littéralement un explorateur. L'enquêteur marche seul, dans le dédale inextricable des rues de la ville (1). Jacques Revel dans L'Emploi du Temps a besoin, pour parcourir cette ville-labyrinthe qu'est Bleston, d'un fil d'Ariane, une carte qui lui donne l'illusion de dominer l'inconnu. Mais si, chez Butor, la marche est la translation physique du progrès de l'ignorance vers la connaissance, la déambulation hagarde de l'enquêteur robbe-grilletien exprime plutôt l'impuissance à comprendre. Il s'égare perpétuellement dans un dédale d'incertitudes et de contradictions... Le Nouveau Roman est sans doute une problématique de situation, mais aussi d'identification : où suis-je et qui suis-je? "*Situer, c'est se situer*" note Ludovic Janvier (2).

*

* *

(1) Voir l'étude de Jean V. ALTER, "L'enquête policière dans le <<nouveau roman>> : La Mise en scène de Claude Ollier", *La Revue des Lettres modernes*, 94/99, 1964, p. 83-104.
(2) Ludovic JANVIER, *Une parole exigeante*, op. cit., p. 31.

LE POINT DE VUE

Dans le roman policier comme dans le Nouveau Roman, le mystère tient dans la manière dont "l'histoire" est racontée (1). Un moyen de saper l'idée d'une réalité cohérente est de mettre en question, en doute, l'authenticité, la fiabilité du narrateur.

La difficulté de déterminer qui raconte, de préciser l'identité de l'énonciateur fictif (- On se souvient peut-être que Degrés se termine par la question quelque peu angoissante : "*Qui parle?*" -) est liée au problème de comprendre la réalité (2). On devine aisément l'impossibilité dans le roman policier du narrateur omniscient de la fiction traditionnelle qui raconte tout parce qu'il sait tout. Dans le policier, "*la teneur de chaque renseignement est déterminée par la personne de celui qui le transmet, il n'existe pas d'observation sans observateur; l'auteur ne peut pas, par définition, être omniscient comme il l'était dans le roman classique*" (3). Le roman policier, comme le Nouveau Roman, garde le lecteur dans l'ignorance;mais si le dernier cité supprime l'information essentielle, c'est parce qu'il renonce - définitivement, lui - au mythe de la connaissance totale et du savoir certain.

---

(1) Dans L'Etranger de CAMUS, dont l'impact sur le Nouveau Roman a maintes fois été relevé, l'énigme n'est pas : Qui a tué l'Arabe?, ou même : Pourquoi? Le mystère réside plutôt dans la façon dont le meurtre est relaté.

(2) Sébastien JAPRISOT présente ainsi le narrateur de Piège pour Cendrillon : "*je suis l'enquêteur; je suis le témoin; je suis la victime; je suis l'assassin; je suis tous les quatre ensemble, mais qui suis-je?*".

(3) Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 59.

Le problème se pose donc de créer un narrateur qui, d'une manière ou d'une autre, ne révèle pas ou ne sait pas toute la vérité. Deux approches sont possibles :

1. Le narrateur peut être honnête ("reliable", digne de confiance, dirait Wayne C. Booth (1)) mais ignorant. C'est le narrateur type-Watson. Il représente un point de vue fondamentalement différent de celui du détective. En fait, il voit ce que Holmes voit, mais se montre incapable d'interpréter. (N.B. Si le narrateur est déficient mentalement ou physiquement, il ne donnera qu'une vision partielle).

2. Le narrateur peut être malhonnête ("unreliable", indigne de confiance). On pense au fameux narrateur-assassin du Meurtre de Roger Ackroyd : *"Par le discours, il se disculpe habilement, il se retranche derrière une règle traditionnelle qui veut que celui qui parle soit au-dessus de tout soupçon"* (2). Si le narrateur ment, tout l'effort

---

(1) Wayne C. BOOTH, "Distance et point de vue", *Poétique*, 4,1970.
(2) François RIVIERE, "Fascination de la réalité travestie", *op. cit.*, p. 112. Voir aussi Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1972, p. 28 et 29. Notons qu'une nouvelle de BORGES fonctionne selon ce même procédé. Un homme raconte l'histoire d'une trahison, mais ne révèle qu'à la fin qu'il est le traître. Jorge Luis BORGES, "La Forme de l'Epée", *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983, p. 143-149. BARTHES a relevé qu'un autre roman d'Agatha CHRISTIE "(*Cinq heures vingt-cinq*) *ne maintient l'énigme qu'en trichant sur la personne de la narration: un personnage est décrit de l'intérieur, alors qu'il est déjà le meurtrier : tout se passe comme si dans une même personne, il y avait une conscience de témoin, immanente au discours et une conscience de meurtrier, immanente au référent : le tourniquet abusif des deux systèmes permet seul l'énigme*". Roland BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 20.

pour comprendre la réalité est anéanti! Dans le Nouveau Roman, on va voir que les narrateurs sont peu dignes de confiance (1).

Beaucoup possèdent des talents de détective et d'espion . Ils ne perdent aucune occasion de collectionner les détails qui grossiront leur dossier d'enquêteur. Le Nouveau Roman privilégie, on le sait, le sens optique, et toute enquête policière, on le sait aussi, passe par le regard. Ainsi, les narrateurs vont occuper leur temps à observer, épier ceux dont ils veulent connaître les secrets. Pensons au narrateur de Portrait d'un inconnu, pensons à celui de Martereau, ou encore à celui de La Jalousie.

Ces détectives-voyeurs, malgré leur soif d'objectivité (impossible), ont une vision déformante du monde et donnent au lecteur une vue faussée, déformée, de la réalité (2). Ils se révèlent très vite peu dignes de foi, suspects car capables et coupables de distorsion. Marc Le Bot a sans doute vu juste lorsqu'il observe que : *"Plus qu'aucun autre sens, la vue est traversée d'illusions. Elle ne fait pas seulement place à l'erreur; elle s'offre plus souvent que l'ouïe aux hallucinations. Les défaillances, dont elle se défend mal, marqueraient l'irruption en elle d'un désir toujours déçu de voir ce qui ne se voit pas"* (3). Les limites de la perception et du champ de vision

---

(1) Sur les narrateurs et le point de vue dans le Nouveau Roman, voir Bruce MORRISSETTE, " De Stendhal à Robbe-Grillet : Modalités du <<point de vue>>", *C.A.I.E.F.*, n°14, 1962, p. 143-163, et Jean-Claude MARTIN, "Les narrateurs du Nouveau Roman", *C.A.I.E.F.*, n°36, 1983, p. 69-83.

(2) C'est un acquis de la physique moderne : l'observation modifie l'objet observé. Mais il faut tout de même insister sur le fait que dans le Nouveau Roman, le regard est le plus souvent celui d'un obsessionnel, d'un psychopathe. Dès lors s'explique la fréquence de la fabulation.

(3) Marc LE BOT, "Les yeux", *Traverses*, n°18, février 1980, p.10.

empêchent le narrateur de tout voir, et donc de tout savoir. Ainsi, son récit souffre de lacunes (avouées) plus ou moins importantes. Il restera silencieux sur certains points parce qu'il narre seulement ce qui est visible de son point de vue, selon son poste d'observation. Mais d'un autre côté, il va tenter de combler ces lacunes par l'imagination et l'invention, autant de degrés par lesquels passe parfois le processus de connaissance. Mais en multipliant les versions d'un même fait, envisagé dans des perspectives différentes, il détruit la notion d'une vérité unique et saisissable. Notre Robbe-Grillet parle de la naissance d'une nouvelle sorte de narrateur : "*ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente*" (1).

Dans le roman policier, chacun partage avec le romancier le droit d'inventer; il semble bien que le "héros" moderne soit un mythomane. Le narrateur qui met en doute de temps à autre sa capacité d'observateur, qui se donne souvent à voir comme incapable de faire la part de l'imagination et de la réalité, rend la narration suspecte (2). L'illusion de croire que par l'oeil on tient tel quel le réel est ébranlée vu que l'oeil est par excellence un fabricant d'images, et de même, l'illusion rassurante d'un narrateur sûr de lui et digne de confiance. Moralité : le lecteur du Nouveau Roman doit, comme le détective, suspecter tout le monde, même le narrateur, et bien sûr l'auteur.

*

* *

---

(1) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.177.
(2) Dans une célèbre nouvelle d'Henri JAMES, *Le Tour d'écrou*, (1896), la narratrice, sujette aux hallucinations, est convaincue de la réalité de ses visions. Notons en passant que Djinn n'est pas sans rapport avec ce récit fantastique, voir : Christian Rullier, "Djinn : vers une théorie de la ré-écriture", *Critique*, XXXVII, août-sept. 1981, p. 859-861.

LES OBJETS

On ne fera pas preuve d'originalité à constater que dans le Nouveau Roman, les objets et leurs minutieuses descriptions (elles ont fait tomber des mains le livre à plus d'un) occupent une place prépondérante. Gérard Genette a noté que, dans le récit, la fonction de la description est d'ordre à la fois explicatif et symbolique. Elle révèle et justifie la psychologie des personnages (1). Une telle fonction se voit logiquement refusée par le Nouveau Roman à partir du moment où ce dernier rejette la bonne vieille mais périmée analyse psychologique. Et en effet, à la différence des objets, très nombreux aussi, décrits chez Balzac (le bouc émissaire de "l'affaire" encore que ce soit plutôt l'écrivain qui écrit comme lui aujourd'hui) et pour parler en termes robbe-grilletiens, les objets "néo-romanesques", d'abord simples surfaces auxquelles se heurte le regard, sont là avant d'être quelque chose. Le Nouveau Roman va tourner *"l'homme vers l'objet, au lieu de tourner l'objet vers lui"* (2).

Il n'en va pas autrement dans le roman policier. La description s'impose souvent comme la forme première, initiale, de l'enquête, une enquête immobile, encore limitée au regard. Le détective, toujours à l'affût de preuves matérielles, accorde, on le sait, beaucoup de poids et une attention toute particulière aux objets pour leur important potentiel déductif. Dans le policier, la vraie confrontation se situe moins entre le détective et le criminel qu'entre l'esprit du premier et la

---

(1) Gérard GENETTE, "Frontières du récit", *Communications*, 8, 1966, p. 157.
(2) Bernard PINGAUD, "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui", C.A.I.E.F., 14, 1962, p. 168.

matière : les choses, les traces laissées par l'autre sur les lieux du crime. Tout le travail de l'enquêteur consistera donc à définir, à mesurer avec la précision d'un arpenteur la forme, la surface, la position de l'objet dans l'espace, sa place par rapport à d'autres objets... Bref, à dresser l'inventaire froidement objectal des formes et des choses.

Mais la question du sens posée aux objets n'obtient pas la même réponse dans le roman policier et dans le Nouveau Roman. Dans le roman policier, les indices matériels "*sont à la fois bavards et silencieux : comme les oracles de l'antiquité, ils délivrent un message qui peut être interprété diversément, qui perd au lieu d'aider*"; "*tous les objets sont des signes(...) mais, pas plus que les oracles, on ne déchiffre aisément leur sens*" (1). Tout cela est vrai aussi pour le Nouveau Roman, mais dans le policier, le sens de l'objet n'est toujours que provisoirement caché. L'intelligence du détective se montre toujours en mesure de déchiffrer le "vrai" sens et donc de tenir tête à l'apparent désordre et secret des choses. Il s'agit bien, dans tous les cas, du triomphe de la raison sur la matière. Dans le Nouveau Roman, on semble loin d'un tel triomphe. (Il faudrait nuancer quelque peu pour Michel Butor (2)). Et cela, en partie parce que le sens de l'objet n'est ni caché, ni manifeste. L'objet est là et s'impose par sa présence seule. Il y a insuffisance du regard, opacité du monde, multiplicité et polyvalence des signes, "*le sentiment panique que les signes sont partout*" (3). La raison ne peut pas toujours triompher de la matière, bien souvent son impuissance contribue à l'échec de l'enquête.

*

* *

---

(1) Josée DUPUY, *op. cit.*, p. 66 et 156.
(2) Il y aurait lieu de souligner la disparité des conceptions de l'objet au sein du Nouveau Roman. On renvoie à la thèse de Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, t. II, p. 432-434.
(3) Roland BARTHES, "Structure du fait divers", *op. cit.*, p. 193.

SECONDE PARTIE

L'EXEMPLE DE ROBBE-GRILLET

Dessin de Vasco.

L'ENIGME

"Du moment que je poursuis une énigme, qui m'apparaît déjà comme un manque dans ma propre continuité signifiante, comment serait-il envisageable d'en faire un récit plein, sans faille?"

Alain Robbe-Grillet (1).

---

(1) *Le Miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 40-41.

LES GOMMES

L'intérêt qu'éprouve Robbe-Grillet pour le roman policier se manifeste dès la publication, en 1953, de son premier roman, Les Gommes (1). Comme il le souligne lui-même dans le Prière d'insérer de l'édition originale, "*Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier - c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens, leurs rôles sont même respectés : l'assassin tire sur la victime, le détective résout la question, la victime meurt. Mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples, ou plutôt ne sont aussi simples qu'une fois le dernier chapitre terminé. Car le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres - vingt-quatre heures <<en trop>>*" (2).

Ce récit réussit à nous prendre au piège d'une histoire que les événements, étrangement, visent à mettre entre parenthèses, voire à gommer. Mais plaçons-nous, pour commencer, sur le plan des événements, tout en sachant que l'intérêt se situe ailleurs que dans la fable, l'anecdote. De quelle "affaire" s'agit-il? Comment l'énigme est-elle posée? D'où vient le mystère?

---

(1) En fait, son premier roman, *Un Régicide*, écrit en 1949, est resté inédit jusqu'en 1978 (Ed. de Minuit). Il vient d'être réédité aux éditions J'ai Lu (1985).

(2) Cité par Bruce MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Arguments, 1963, p. 41.

Le meurtre programmé (par une organisation anarchiste) du professeur d'économie politique Daniel Dupont a été manqué par Garinati (sous les ordres de Bonaventure, dit Bona). Dupont nous est montré bien vivant en train d'organiser son départ. Grâce à la complicité du docteur Juard, il entend se faire passer pour mort afin d'échapper à une nouvelle tentative d'assassinat. Le mystère spécifiquement policier semble donc aboli, éludé dès qu'il se manifeste. Robbe-Grillet livre au lecteur la solution de l'énigme, dévoile ironiquement le secret du secret dès le prologue, autrement dit, avant même que "l'action" proprement dite commence véritablement, et avant l'entrée en scène du détective. Robbe-Grillet refuse l'énigme-devinette. Formes vides, sans profondeur, les devinettes de l'ivrogne ne contiennent qu'un secret déjà usé, et parodient l'énigme du roman (1). Mais le lecteur, soupçonneux comme il se doit, de se demander si tout cela ne cache pas un autre mystère. Et en effet, bientôt les questions se multiplient. L'énigme se déplace vers d'autres énigmes, cède le pas aux véritables inconnues. Quel est ce "groupe" mystérieux auquel appartient Dupont? Quel est le mobile du "crime"? Pourquoi Bona lance-t-il Garinati sur les traces du détective Wallas? Qui est cet homme qui achète une carte postale (la même que Wallas s'est procurée le matin même) représentant la maison du crime, le pavillon de Dupont? (2). Et surtout... Qui est le détective? Son identité figure bien, selon nous, le secret du récit, l'enjeu final de

---

(1) "- *Bonjour les gars. Dites donc, j'ai une devinette pour vous.*
- *Ça va, on la connaît, dit Antoine.*
- *Non mon gars, fait le débonnaire sans se troubler, tu la connais pas. Personne la connaît. Personne, t'entends? (...).*
- *Quel est l'animal qui, le matin...*" (Les G., p. 17).

(2) Pour d'autres petits mystères, voir Daniel P. DENEAU, "Little mysteries in Robbe-Grillet's The Erasers", *Notes on contemporary literature*, XI, 1, janvier 1981, p. 2-4.

l'énigme. Que sait-on de lui? Peu de choses. Il travaille pour le Bureau des Enquêtes (dont Fabius est le chef (1)). On l'a envoyé spécialement de la capitale dans cette ville étrange (anonyme et, curieusement, sa ville natale) pour mener l'enquête, démasquer le coupable (première mission importante qu'il se voit confier).

Personnage plutôt mystérieux donc que ce Wallas, plus préoccupé par la recherche d'une certaine gomme que par celle de la vérité. En somme, il soulève plus de problèmes qu'il n'en résout. Curieux détective, qui ne sait comment formuler ses questions de crainte d'être lui-même en butte à celles des autres. A force de vouloir passer inaperçu, il devient le centre, la cible de tous les regards. Il suscite nos soupçons comme ceux du commissaire Laurent qui lui déclare lors d'une première entrevue et sans trop y croire : "(...) *vous seriez en somme le premier suspect sérieux que je rencontre : arrivé de fraîche date, logé à vingt mètres de la maison du crime, et le tout à l'insu de la police!*" (Les G., p. 76). De plus, Wallas possède un revolver identique à l'arme du crime (un 7,65, pour les connaisseurs), et il manque (curieuse coïncidence...) une

---

(1) Fabius, "*le plus fin limier d'Europe*" comme dit ironiquement le commissaire Laurent (Les G., p. 78), et qui n'apparaît jamais directement dans le roman semble, avec ses travestissements variés, ses noms de rechange, son jeu de fausses identités, une continuation parodique d'un certain genre de détective (type Arsène Lupin). Pour Morrissette, il vient "*tout droit de Simenon, sinon de <<Fantomas>>*" (*op. cit.*, p. 46). "*La caricature, célèbre au Bureau des Enquêtes et dans tout le ministère, représente Fabius déguisé en <<promeneur insouciant>> : chapeau rabattu sur les yeux, grosses lunettes noires et barbe outrageusement postiche traînant jusqu'à terre; plié en deux, le personnage rampe <<discrètement>>, en pleine campagne, au milieu des bestiaux étonnés*" (Les G., p. 60. Voir aussi p. 109).

balle dans le chargeur! (Les G., p. 77). Suspect, Wallas l'est aussi aux yeux de Mme Jean qui songe un instant "*à cette étrange conjoncture où le coupable prend lui-même la direction de l'enquête*" (Les G., p. 208). Tout cela suffit à soulever bien des doutes sur sa neutralité d'enquêteur.

Et c'est finalement un concours fatal de circonstances, vingt-quatre heures très précisément après le coup manqué de Garinati, qui conduit ce détective "à la gomme" (comme on dirait familièrement)à tuer la victime (qui n'était pas morte) Daniel Dupont qui, apprend-on, pourrait bien être son père (1). Ce dernier en effet, retourné chez lui prendre quelques papiers importants, est tué par Wallas venu attendre et croyant entendre l'assassin conformément au fait bien connu qu'un meurtrier retourne souvent sur les lieux du crime. L'effet de surprise tient dans cette bévue dérisoire d'une enquête paradoxale et problématique puisqu'elle détermine le meurtre et transforme l'enquêteur (nouvel Oedipe?) en coupable, en fait "*le protagoniste d'un drame empreint d'une ironie à la fois tragique et parodique*" (2).

---

(1) Gaboriau, (1832-1873), créateur du roman policier français, a placé le crime dans la famille. Il renouait ainsi avec la tradition de Caïn et d'Oedipe où le meurtre est bien une affaire de famille. La Décade prodigieuse d'Ellery Queen fournit l'exemple d'un père (van Horn) qui tue les siens. "*La Décade*, écrit Jacques Dubois, *est une fable freudienne quasi avouée. Nous sommes en plein roman familial et tout l'arsenal psychanalytique - Oedipe, inceste et tutti quanti- est convoqué*" ("Le secret", p. 21).

(2) Bruce MORRISSETTE, *op. cit.*, p. 53. Il s'intéresse plus à lire le mythe d'Oedipe qu'à faire une lecture "policière" des Gommes qu'il laisse curieusement de côté. "*Une lecture très superficielle*, écrit-il, *pourrait à la rigueur faire passer Les Gommes pour un ingénieux roman policier à dénouement-surprise, un peu dans le genre du fameux Trent's Last Cast, ou Le Meurtre de Roger Ackroyd, où le détective-protagoniste se révèle en fin de compte le vrai coupable*", (*op. cit.*, p. 50).

C'est aujourd'hui un lieu commun de la critique de voir dans la tragédie d'Oedipe-Roi de Sophocle (d'où vient d'ailleurs l'épigraphe des Gommes (1)) le paradigme du genre policier. " *Oedipe-Roi* , note Shoshana Felman, *comporte une structure d'événements qui relève du schéma policier de la détection d'un crime, voire du procès du dévoilement d'une culpabilité*" (2). En fait, l'entreprise des Gommes (même si le roman comprend un prologue, cinq parties et un épilogue), consiste et vise surtout, Jean Ricardou l'a bien montré, à renverser l'ordre de la tragédie. Nous y reviendrons (3).

Jacques Dubois note que "*Du Parfum de la dame en noir à la Décade prodigieuse, le récit policier est sans doute toujours oedipien à quelque degré*" (4). Pour Robbe-Grillet, le grand maître du roman policier, semble-t-il, n'est autre qu'un auteur viennois qui a révélé l'existence d'un service des affaires classées dans la tête de chaque individu, il a appelé cela l'inconscient... Freud est souvent convoqué en effet et ce n'est pas sans humour qu'apparaissent le complexe d'Oedipe et la figure du Père. La situation oedipienne est fréquente dans les romans d'Alain Robbe-Grillet. Elle éclatera derechef

---

(1) "<<*Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi*>>". Olga Bernal observe qu'une traduction scolaire d'Oedipe-Roi rend ainsi le texte original : <<*Le temps, qui voit tout, a découvert malgré toi ce mystère*>>. "*Le décalage entre la version de Robbe-Grillet et l'original est que le grec parle d'un* <<*mystère*>>, *celle de Robbe-Grillet d'une solution qui peut être solution d'un problème ou d'un faux problème*" (*op. cit.*, p. 77).

(2) Shoshana FELMAN, "De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier?", *Littérature*, 49, février 1983, p.25.

(3) Voir Jean RICARDOU, "Coïncidences pour un Oedipe inverse", *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. écrivains de toujours, 1973, p. 32-37. Voir aussi Colette ASTIER, "Les Gommes d'Alain-Robbe-Grillet : un avatar moderne du mythe d'Oedipe dans la littérature", *Le Mythe d'Oedipe*, Paris, Ed. Armand Colin, 1974, p. 191-215.

(4) Jacques DUBOIS, "Le Secret", p. 21.

dans La Maison de Rendez-vous (1965) où une version du meurtre laisse entendre que Johnson pourrait être le fils de Manneret (p. 83-84). Et Simon Lecoeur dans Djinn (1981), de dire en souriant : "*Je dois avoir un sacré complexe d'Oedipe*" (p. 96) (1).

Il est intéressant de remarquer que, parmi toutes les figures du roman que l'auteur des Gommes prive volontairement d'épaisseur, la "victime", le professeur Dupont (père de Wallas?) est le seul "personnage" dont Robbe-Grillet (par le biais de l'ex-Mme Dupont) esquisse le caractère (fait très rare chez l'écrivain) en faisant de lui une incarnation on ne peut plus nette de la causalité psychologique tant honnie par le Nouveau Roman (comme on l'a déjà noté). Voici l'extrait : "*Il y avait toujours une raison - pour le moindre de ses gestes. Quand elle n'apparaissait pas sur le moment, on s'apercevait plus tard qu'il y en avait une tout de même, une raison précise, une raison longuement pesée qui ne laissait dans l'ombre aucun aspect de la question. Daniel ne faisait rien sans l'avoir décidé à l'avance et ses décisions étaient toujours raisonnables; sans appel aussi, bien entendu...*" (Les G., p. 182). Il nous paraît

---

(1) On sait qu'Oedipe-Roi a été analysé par Freud et que Lacan a commenté La Lettre volée de Poe. Faut-il s'en étonner? Certains aspects de la psychanalyse, comme l'interprétation des rêves et des névroses n'ont-ils pas tout de l'énigme policière? Sur le rapport entre le roman policier et la psychanalyse, voir - par exemple - Peter BROOCKS, "Constructions psychanalytiques et narratives, *Poétique*, 61, 1985, p. 63-74. "*Le roman policier nous donne (...) le modèle d'un récit construit au présent pour découvrir, rendre présente, et résoudre une histoire absente et passée. La psychanalyse ne fait pas autre chose, mais, au fur et à mesure que Freud avance dans sa carrière, la constitution de ce récit par rapport à l'histoire devient plus complexe, la notion de causalité plus problématique, la chronologie même est mise en cause par l'après-coup, la part de l'événement et du fantasme devient plus difficile à démêler*" (*ibid.*, p. 65).

légitime de voir en Wallas (il en viendra, on le sait, à tuer Dupont) l'agent secret, inconscient, d'une écriture parricide, et de lire le meurtre de son "père" (tué "en direct", sous nos yeux) comme le meurtre, la "liquidation" du personnage fictif traditionnel qui, en fait et tout comme Dupont, "*n'a jamais été vivant*" (Les G., p. 184) (1).

Notons que l'énigme du passé des personnages robbe-grilletiens (qui semblent souffrir d'une sorte d'amnésie) est souvent liée à l'absence du père (cf. Wallas, Johnson,...). A celui-ci se substitue une mystérieuse et terrifiante figure :

---

(1) C'est aussi l'idée d'André KARATSON qui, dans son article intéressant "Du complexe d'Oedipe au complexe de Tirésias : réécriture et lecture dans Les Gommes d'Alain Robbe-Grillet", (*Revue des Sciences humaines*, tome LXVII, 196, octobre-décembre 1984, p. 93-105) se demande en plus si ce premier roman, en réécrivant le thème d'Oedipe, ne s'inscrit pas dans la perspective oedipienne de la rivalité et du dépassement à l'égard de certains modèles paternels à défier (Kafka, Sartre et Camus, dont il examine dans Les Gommes les reprises, les déformations, les déplacements parodiques). On sait que l'auteur leur reproche de n'avoir pas su rompre avec la tentation tragique. Karatson observe qu'en juin 1982, au colloque Albert Camus de Cerisy, il sera plus nuancé : "<< *[...] si je les ai condamnés avec une telle passion, c'est parce que, justement, je les ressentais comme étant, non pas à proprement parler le père à détruire mais comme étant déjà moi [...]* >>", (*ibid.*, p. 99). Il faut d'autre part, toujours selon Karatson, replacer le roman à l'époque de sa composition (1951), dans le contexte des rapports de force (Le Régicide - intitulé prophétique - vient d'être refusé par Gallimard). "*Réécrire Oedipe ne revient-il pas alors à s'approprier son rôle en vue de se rendre maître du roman que dominent, à ce moment de son évolution, les instances paternelles usurpatrices du passé? Et pour produire du nouveau, ne faut-il pas briser la filiation qui rattache le romancier à ses prédécesseurs et l'entraîne à reproduire le <<patron>> de ces patrons usé jusqu'à la corde?*" (*ibid.*, p. 97); "*(...) la rivalité oedipienne (...) voue le romancier à répéter l'<<acte manqué>> de ses prédécesseurs*" (*ibid.*, p. 103).

le patron de café (1) que Didier Anzieu appelle "le double du père". Il est qualifié dans Les Gommes d'"*immobile, massif, presque menaçant*" (Les G., p. 115). Le livre s'ouvre et se ferme sur sa présence. L'épilogue se termine avec ce refrain obsédant : "*Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron...*" (Les G., p. 263). Il s'agit là d'une insistante réaffirmation de l'autorité paternelle. Le patron de café figure aussi dans Le Voyeur. Ce "*géant*" (Le V., p. 65) semble exercer un mystérieux pouvoir sur Mathias qui tente d'échapper à sa présence. Et dans Le Labyrinthe, il apparaît secret et redoutable (cf. p. 217). Le petit garçon qui guide le soldat (peut-être une jeune version de ce dernier, tout comme Julien et Mathias?) refuse tout rapport avec le patron. Il nie que le patron est son père (cf. p. 31; p. 46).

Pour en revenir aux Gommes, nombreux sont les indices disséminés dans le récit qui pointent le mystère oedipien et la tragédie grecque de Sophocle (2). "*La discrétion du contrat paratextuel (l'épigraphe) est donc compensée par l'insistance du métatexte officieux, comme si l'auteur tenait à assurer à son roman une lecture hypertextuelle, sans toutefois l'assumer en la*

---

(1) Comme le note Bruce MORRISSETTE, "*L'atmosphère apparaît souvent, [...], très simenonienne : l'aquarium, par exemple, comme les habitués du bar, rappellent un passage typique de Simenon : <<dans les bars, un éclairage glauque les faisait ressembler à des aquariums>> (Maigret et le corps sans tête)*", *op. cit.*, p. 72. Cela n'empêche nullement que Robbe-Grillet n'apprécie guère notre Simenon qui l'"*ennuie beaucoup parce que c'est la psychologisation du roman policier. Simenon, c'est le contraire de Roger Ackroyd, où il n'y a pas l'ombre d'une psychologie*" ("Entretien", *Littérature*, 49, février 1983, p. 19).

(2) Robbe-Grillet a-t-il voulu dévaloriser le thème sophocléen en le parodiant, ou le réactualiser sous la forme d'un équivalent moderne? Telle est la question à laquelle, après tant d'autres, nous tenterons de répondre.

revendiquant lui-même de manière univoque : c'est évidemment le principe de l'énigme et de la devinette, dont le déchiffrement doit rester à la charge du lecteur, mais dont la bonne réception dépend de ce déchiffrement, auquel l'auteur doit parfois <<aider>> de manière indirecte" (1). Selon Genette, la "bonne réception" dépend donc du déchiffrement de l'énigme hypertextuelle, et le plaisir du texte est avant tout celui de l'hypertexte.

Il reste que Wallas, lecteur médiocre (myope?) se montre incapable d'interpréter les indices. Prophéties, prédictions et clés percent dans de nombreuses allusions, oedipiennes (sur lesquelles nous reviendrons) et autres, qui restent ignorées du détective. Ce dernier n'accordera pas (ou trop tard) une attention particulière aux devinettes de l'ivrogne. Et il ne tirera aucun parti d'une phrase (clé de l'énigme) lâchée par le Dr. Juard ("*On s'acharne quelquefois à découvrir un meurtrier ...*") qui aurait pu l'empêcher de s'engager sur une fausse piste. Le récit policier recourt également à la mise en abyme qui fonctionne souvent, on le sait, comme reflet indiciel. Comme l'observe bien Jacques Dubois en pensant notamment aux Dix petits nègres d'Agatha Christie, certains policiers "*contiennent en leurs débuts une mise en abyme toujours plus ou moins métaphorique de l'histoire du crime. Il s'agit de séquences prédictives, intégrées plus ou moins à l'action (en ces cas, l'histoire du crime n'est pas clôturée quand commence l'histoire de l'enquête) et programmant à leur manière la suite du récit. Elles s'offrent à l'attention comme des rébus dont l'enquête sera le patient déchiffrement. Il n'est guère besoin de souligner la valeur ironique de ces séquences qui, dévoilant le secret du secret, c'est-à-dire l'artifice ou la supercherie du roman, engendrent un effet de miroir dangereusement subversif pour le genre*" (2). Les mises en abyme dans le roman policier sont

(1) Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 354.
(2) Jacques DUBOIS, "Indicialité du récit policier", *op. cit.*, p. 120.

souvent à caractère intertextuel, elles s'appuyent sur des textes célèbres. Le détective résout alors le crime par référence à d'autres crimes du passé, réels ou mythiques. Et si Agatha Christie fait citer par ses personnages Shakespeare (cf. A Holiday for Murder) ou Tennyson (The Mirror Crack'd), c'est en vue de donner des avertissements qui sont, la plupart du temps, négligés. Mais la mise en abyme offre au lecteur un aperçu des intentions de l'auteur et suggère un sens, même si ce sens s'ouvre sur plusieurs possibilités. La comptine des Dix petits nègres, par la menace aimable qu'elle contient, prend figure de signe. "*La chanson-présage*, note Lucien Dallenbäch, *est d'abord présentée en bloc au seuil du roman; puis chacune de ses strophes scande, en un rythme qui s'accélère, chacun des dix meurtres, soit qu'elle les annonce à nouveau prophétiquement, soit qu'elle les commente a posteriori en une manière de moralité. [...] Multiples et répétés, les présages dramatisent l'action, la relancent et conduisent le lecteur à se départir peu à peu de son esprit critique*" (1).

Dans Les Gommes, Wallas, malgré certaines allusions qui semblent le concerner directement, ne se rend pas compte qu'au fur et à mesure que progresse l'enquête, il devient de plus en plus intérieur à l'énigme qu'il a pour mission de déchiffrer. "*Ce que par définition l'intelligence même de l'interprète toujours méconnaît*, note Shoshana Felman, c'*est sa propre place par rapport à la case vide de l'énigme*" (2).

Nous l'avons déjà noté, une des grandes lois du genre policier veut que la solution de l'énigme surprenne. Les tours les plus ingénieux dans le roman policier dépendent généralement de la manipulation d'un stock de rôles : celui du détective, du criminel et de la victime. Dans Les Gommes, Wallas a tout de même rempli son rôle de détective, si l'on veut.

(1) Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, op. cit., p. 84.
(2) Shoshana FELMAN, *ibid.*, p. 35.

Il a résolu l'énigme, il a découvert le coupable... mais ce dernier n'est autre (ironie) que lui-même! Et l'effet de surprise se produit bien. Nous étions au courant de la vérité (Dupont n'était pas mort) et en même temps, on ne pouvait prévoir que Wallas tuerait Dupont. La subversion (même accidentelle) de la distinction entre le détective et l'assassin rappelle la crise du sujet présente dans le roman policier (souvenons-nous de la fameuse question : who is who?). Cette crise des apparences se manifeste surtout dans le roman robbe-grilletien par le fait qu'un même personnage tient ou pourrait tenir plusieurs rôles à la fois (tout en se montrant incapable de correspondre à son rôle propre) (1). Prenons l'exemple de Garinati, l'assassin maladroit qui a, du moins d'après le patron du café, tout l'air d'une victime : "*Bonne victime décidément, petite figure d'araignée triste, perpétuellement en train de reconstituer les lambeaux de son intelligence*" (Les G., p.15). A un moment donné, cet assassin manqué se lance sur la piste de Wallas "*qui peut-être lui donnerait le mot de l'énigme*" (Les G., p. 107). Bona s'adresse à Garinati comme un commissaire de police à son subordonné : "*Vous l'avez laissé s'échapper. Et vous n'avez pas retrouvé sa trace?*" (Les G., p. 105). Il s'agit bien là d'un renversement total de rôles d'autant plus

---

(1) A cette confusion de rôles s'ajoute celle des noms qui efface l'identité individuelle. Les deux victimes citées dans Les Gommes portent un nom de famille très répandu : Dupont. Nous dirions même plus... Tout un jeu sur les doubles s'instaure (nous en reparlerons). Les autres noms propres comme Fabius, Bona, Garinati et même Wallas semblent sortir tout droit d'un thriller ou d'un roman d'espionnage. Dans Le Voyeur, la confusion règne dans l'esprit dérangé de Mathias à propos du nom de la victime : Jacqueline/Juliette. "*Peut-être n'est-ce pas un progrès*, écrit Robbe-Grillet, *mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule*" (*Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 33). Le soldat sans nom du Labyrinthe possède un numéro (12345) sans signification et qui, en plus, n'est pas le sien (cf. Le L., p. 44).

remarquable que Wallas sera l'assassin!

Curieuse "histoire" donc que "l'affaire Dupont", celle de cet homme tué à la suite d'une série de coïncidences insolites et incroyables par Wallas (son fils?) dont nous allons suivre de plus près l'enquête. Tout en faisant la part de l'humour, on s'aperçoit qu'à l'énigme policière (Qui a tué?) se substitue celle, indéchiffrable, que posent l'existence et l'identité de l'homme en proie au mystère des origines et à l'énigme d'un monde impénétrable.

*

* *

LE VOYEUR

Dans Le Voyeur, la fable policière n'est présente qu'en latence. Au centre de l'"histoire" figure, on le sait, le voyageur de commerce Mathias. Il débarque sur une île - son île natale - pour y vendre des bracelets-montres. Un crime sadique auquel nous n'assistons pas, qui ne nous est pas raconté (d'où l'énigme, encore qu'elle apparaisse assez tard et ne soit jamais formulée, posée explicitement en tant que telle) est commis vers midi. La victime : une fillette de treize ans, Jacqueline Leduc (1). Le roman se divise en deux grandes parties : avant le meurtre, où tout nous est, en quelque sorte, déjà raconté (Mathias se montre (déjà) sujet à la mauvaise conscience et véritablement obsédé par certaines visions et pensées sadiques) et après lui (le voyageur se présente alors comme une conscience manifestement hantée par un secret dont on devine bien la nature...). Le meurtre se présente donc en creux (en plus, il a lieu dans un "creux", celui de la falaise!) et l'on serait tenté de dire qu'il est relégué à la fameuse "page blanche"... (2).

---

(1) Notons un aveu de Robbe-Grillet qui fait de lui, en dernière analyse sans doute, le suspect n°1 de l'"affaire" : "*le fantasme du meurtre sexuel d'une très jeune fille, qui visiblement hante mes petits travaux, revient si souvent que, <<quelque part>>, ce doit bien être le mien*", Jean-Jacques BROCHIER, *Alain Robbe-Grillet*, Lyon, La Manufacture, coll. Qui suis-je?, 1985, p. 145.

(2) "*Je répète une fois de plus*, note excédé Robbe-Grillet, *que la <<page blanche>> du Voyeur qui semble se trouver là (entre la première et la seconde partie du récit) comme signe matériel d'un manque, [...], n'est due en réalité qu'à de simples raisons typographiques : si la composition de la première partie avait comporté quelques lignes de plus, la page en question aurait été remplie - plus ou moins - comme les autres*", Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 216.

Le mystère réside dans l'absence de cette scène centrale (1).

Déjà dans Les Gommes, en fait, il manque l'acte privilégié : le crime n'a lieu qu'après l'enquête! Il s'agit là de ce que notre auteur appelle la "*technique du <<centre vide>>*"(2) et que nous retrouverons encore, d'une autre manière, dans La Jalousie. Robbe-Grillet a rapproché sur ce point Le Voyeur des Possédés où Nicolas Stavroguine illustre bien, selon lui, ce "centre vide" : "*Tout se passe [...] comme si j'avais voulu reproduire le même creux interdit, la même cavité centrale, le même silence au coeur de mon propre roman, mais en me servant cette fois - ce qui n'est pas le cas chez Dostoïevsky - de ce vide comme générateur du texte entier*" (3). Le roman n'est pas sans nous rappeler aussi Sanctuaire de Faulkner où la scène du viol qui figure l'acte central n'est pas décrite (4).

Ainsi, la structure du Voyeur nous apparaît "trouée", lacunaire. A cet égard, il importe encore d'observer avec Gilles Deleuze, qu'il n'y a "*pas de structure sans case vide,*

---

(1) Notons, en passant, que ce n'est sans doute pas un hasard si Blanchot et Bataille, dont on connaît le goût pour le mystère (cf. L'Arrêt de Mort et L'Abbé C., par exemple) ont défendu au jury Le Voyeur qui a reçu, en 1955, le Prix des Critiques.

(2) Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 40.

(3) *Op. cit.*, p. 216. Ailleurs, il avait déjà parlé de cette "problématique du trou", cf. *Alain Robbe-Grillet* (2), Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll.10/18, p. 194. Selon une suggestion intéressante de Ricardou, le titre manifeste sur le plan de l'écriture le creux même du roman. Il s'agit d'un voyageur. On voyage pour voir. Voyeur se substitue donc aisément à voyageur. Le creux au centre du roman se trouve ainsi déjà dans le titre (cf. Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 40-41).

(4) Dans sa préface à Sanctuaire, André Malraux a parlé de "*l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier*" (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 11).

qui fait tout fonctionner" (1). Robbe-Grillet a redit récemment, dans Le Miroir qui revient, l'importance des "trous" dans les structures romanesques : "*Des trous se déplaçant dans sa texture, c'est grâce à cela que le texte vit, comme un territoire au jeu de go ne reste vivant que si l'on a pris soin d'y ménager au moins un espace libre, une case vacante, ce que les spécialistes appellent un oeil ouvert, ou encore une liberté*" (2). Au fond, telle est bien la situation initiale de tout récit policier : un manque (on l'a déjà noté). Olga Bernal et d'autres critiques ont relevé très justement l'importance de l'absence dans les romans de Robbe-Grillet mais, curieusement, son lien direct avec le roman policier (qui fait de l'absence l'essence même de son esthétique) n'a pas été (ou rarement) établi. On notera tout de même cette seule remarque de Bernal sur ce point : "*Le trou dans le roman policier est une connaissance, une certitude simplement différée. Le roman de Robbe-Grillet, au contraire, est l'impossibilité radicale de jamais combler cette lacune autrement que par des hypothèses*" (3). Cela tient, semble-t-il, à cette "vision trouée" qu'a Robbe-Grillet du réel : "*choqué (...) par la stupéfiante étrangeté du monde*", il expérimente "*jusqu'à l'angoisse cette absence, du fond de laquelle*" il parle et s'aperçoit que "*les seuls détails qui constituent la réalité de l'univers (...) ne sont rien d'autre que des trous dans la continuité de ses significations admises, tous les*

---

(1) Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Critique, 1969, p. 66.
Pour l'avis de ce philosophe sur la Série Noire et le roman policier en général, on renvoie à son article : "Philosophie de la Série Noire", *Arts et loisirs*, 18, 1966, p. 12-13.
(2) *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 214.
(3) Olga BERNAL, *op. cit.*, p. 107.

autres détails étant par définition idéologiques" (1).

Qui a tué? Comment? Pourquoi? sont des questions que, étrangement, personne ne se pose véritablement dans l'île. (La raison tient sans doute pour une part, nous le verrons, dans l'identité particulière de la victime). Même si, par la suite, certains insulaires vont tout de même jouer, mais d'une manière pour le moins énigmatique, voire paradoxale, le rôle de l'enquêteur (ce qui nous ramène à cette impression d'ambiguïté qui caractérise toujours les "personnages" robbe-grilletiens, jamais entièrement perméables au sens et remplissant la plupart du temps et d'une manière peu satisfaisante plusieurs rôles à la fois). Il n'en reste pas moins que la question qui tenaille le lecteur est bien celle de savoir si Mathias a réellement tué Jacqueline, la petite bergère âgée de treize ans. Notons que La Maison de Rendez-vous (1965) n'est pas sans rapport avec Le Voyeur (on y reviendra). "*Tout le récit se place sous le signe de l'énigme, de la question perpétuellement présente et toujours insoluble : Johnson a-t-il réellement tué*

---

(1) *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 212-213. L'auteur parle de lui, enfant, comme d'"*un petit garçon trop sensible (...) aux crimes commis par une sorte de vide dans la continuité du monde*" (*op. cit.*, p. 217). Bien entendu, on ne peut prétendre que Robbe-Grillet n'a été intéressé que par le "trou" du roman policier (qu'il a subverti en ne le comblant pas). Ce thème du vide et de la faille, l'écrivain l'a remarqué chez Flaubert (Madame Bovary) dont on souligne aujourd'hui la grande modernité. Il nous en parle joliment : "*Emma rêve devant le porte-cigare du Vicomte, trouvé sur la route du retour. Elle imagine le souffle de la brodeuse qui passe à travers les mailles béantes du canevas tendu sur le métier, et les fils de soie colorés qui vont de trou en trou, entrelaçant leurs trajets brisés sans relâche pour former le dessin. N'est-ce pas là, précisément, la métaphore du travail d'un romancier moderne (Flaubert c'est moi!) sur la trame trouée du réel, l'écriture comme ensuite la lecture allant de manque en manque pour constituer le récit*", *op. cit.*, p. 213.

Manneret ou n'est-il un meurtrier qu'en imagination?" (1).
En fait, dès le départ, le mystère et le secret planent autour de Mathias. L'identité de la conscience centrale n'apparaît pas immédiatement. Le lecteur s'étonne d'abord de la nervosité du voyageur et de son obsession temporelle (même si elles peuvent se justifier : Mathias dispose de peu de temps (6 h 15') pour vendre un nombre déterminé de montres (90) et, vendeur de montres, le temps est sa passion). Certains détails inexpliqués le déconcertent plus encore. Pourquoi Mathias est-il tellement intéressé par une ficelle roulée en forme de huit? Pourquoi son attention se voit-elle si souvent attirée par les yeux fixes et ronds des mouettes dessinant des "huit" au-dessus de sa tête, et par des jeunes filles apeurées et soumises aux yeux grands ouverts (imaginées souvent les mains ramenées derrière le dos, jambes écartées)? Pourquoi ces *"petites poupées de couleurs vives couchées dans le fond"* de sa mallette? (Le V., p. 72).

Tout porte décidément à croire qu'il est l'assassin. Sa conduite bizarre, le regard obsédé qu'il porte à certains objets et, bien entendu, le trou énigmatique dans son emploi du temps (cf. le meurtre en creux) sont suspects. Jean Roudaut a, sur ce dernier point, judicieusement rapproché Les Gommes et Le Voyeur du Parfum de la dame en noir : *"Le temps*, écrit-il, *s'est écartelé pour laisser place au drame : le drame prend place dans une fissure du temps"* (2). Et c'est bien cette fissure (terme cher à Nathalie Sarraute), ce creux du temps, ce

---

(1) Danielle BAJOMEE, "Lecture de *La Maison de Rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet", *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, 3-4, juin-décembre 1971, p. 22. Ce roman semble plus se rapprocher du thriller que du roman policier classique.
(2) Jean ROUDAUT, "Gaston Leroux en relief", *Critique*, janvier 1961, p. 23.
N.B. : Le Meurtre de Roger Ackroyd d'Agatha Christie joue aussi sur un trou de quelques minutes dans le récit du narrateur-témoin.

"*temps mort*" dont parle Maurice Blanchot (1) qui fait énigme et suscite la mise en jeu d'une enquête. C'est bien cette lacune qui fait mystère, attire et polarise toute l'attention et l'intérêt du lecteur, d'autant plus qu'il s'aperçoit vite que Mathias tente de la cacher, de la combler. Comme le note Robbe-Grillet : "*Mathias entreprend le récit de ses journées dans l'île à la troisième personne d'un passé simple éminemment suspect*", car "*il se voit soudain, en des points décisifs de la narration, contrecarré par de brefs passages au présent, paraissant échapper à son contrôle... [...]. Mathias - ou, plus exactement le texte qui le parle - emploie le langage traditionnel de l'irrécusable vérité parce que, justement, il cache quelque chose : le trou dans son propre emploi du temps*" (2). Devant cette lacune, le lecteur se trouve aussi démuni que Mathias dont il épouse, dans la seconde partie du roman (qui se présente sous la forme d'un roman policier et se donne à lire, par conséquent, comme la plus énigmatique) totalement la conscience (malade). La psychose de Mathias empêche le lecteur (comme le "personnage" lui-même) de faire toujours la part de l'imaginaire et du réel (3). Déjà Michel Foucault avait bien vu que

---

(1) Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p. 236.

(2) Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 39. Ce trou, cette lacune, pourrait figurer l'inconscient de Mathias. Jacques Lacan écrit : "*L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré*", cité par Alain GOULET, *Le parcours moebien de l'écriture. <<Le Voyeur>> d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 47.

(3) A première vue, en effet, la distinction entre ces deux plans paraît problématique. L'imaginaire se laisse décrire avec la même précision minutieuse et prend le même aspect réel que les observations concrètes, amenant une incertitude concernant directement le récit. Mais l'incertitude peut être momentanée. Il suffit parfois (surtout dans la première partie) de lire avec attention et de revenir de temps à autre en arrière pour discerner sans équivoque le réel de l'imaginaire. Les premières ventes effectuées, par exemple, pour réelles qu'elles paraissent, s'avèrent imaginaires au moment où le récit nous apprend que le voyageur se trouve encore à bord du bateau.

"chez Robbe-Grillet la différence entre ce qui a eu lieu et ce qui n'a pas eu lieu, même (et dans la mesure où) elle est difficile à établir, demeure au centre du texte (au moins sous forme de lacune, de page blanche, ou de répétition) : elle en est la limite et l'énigme" (1). Et de nous poser inévitablement les mêmes questions que Maurice Blanchot : *"Est-il vrai que le voyageur de commerce se soit engagé sur une voie qui n'appartient pas au parcours normal <<là-bas sous le tournant>>? Est-ce qu'il a cherché et vraiment rencontré la fillette qui l'aurait provoqué par un air de ressemblance avec une amie d'autrefois? L'a-t-il attachée, dépouillée, torturée de brûlures légères, avant de jeter son corps nu dans la mer? Est-il Sade ce jeune homme tranquille?"* (2).

"Personnage" tout aussi ambigu que Wallas, Mathias va, lui aussi, se donner à voir dans un double rôle. Il se soupçonne assassin et en même temps se sait coupable. Si dans Les Gommes le détective devient le meurtrier, dans Le Voyeur, à l'inverse, le meurtrier probable se transforme en enquêteur de

---

(1) Michel FOUCAULT, "Distance, aspect, origine", *Critique*, 198, novembre 1963, p. 936. Et les critiques d'en revenir toujours à la "page blanche", *"mise en abyme*, selon Mieke Bal, *du blanc dans la conscience de Mathias. Un exemple moins connu et moins spectaculaire du même ordre, est la page blanche dans* L'Après-midi de Monsieur Andesmas *, dont le référent, aussi un oubli, un blanc dans la conscience du personnage, dû à un sommeil bref , creuse l'abîme dramatique entre la phase de l'espoir et la phase du désespoir."* Bal fait toutefois cette distinction : *"Si le refoulement par Mathias constitue un aspect pertinent et continu du roman entier, le sommeil de Monsieur Andesmas coïncide avec un moment précis de la diégèse"*, Mieke BAL, "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, 29 , février 1978, p. 126.

(2) Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 238.

son propre crime (nous y reviendrons) (1).

Si tout laisse à penser que Mathias est le coupable, le roman, tout comme le récit d'énigme, ne généralise pas moins la culpabilité. En effet, le récit est plein de bourreaux en puissance, de meurtriers potentiels qui apparaissent en fin de compte plus coupables que Mathias lui-même! Pensons à l'ombre menaçante du quartier Saint-Jacques (p. 28). Pensons à ce pêcheur, Jean (ou Pierre?) Robin - un ami d'enfance? - que Mathias suit chez lui. Il vit avec une jeune femme : "*sur la nuque de celle-ci perle le sang d'une égratignure récente*" (p. 180). Les mains de son compagnon sont "*fortes*" et leurs ongles "*recourbés comme des griffes*" (p. 143). Quand elle surgit au creux de la falaise, elle dit à Mathias en parlant de son ami : "*Qu'est-ce que vous cherchez ici? Vous savez bien que c'est lui qui l'a tuée*" (p. 180); "*Il me tuera comme il a tué Jacquie...*" (p. 181). On retrouve dans Le Voyeur une règle bien connue du polar et que Butor nous rappelle : "*(...) pour qu'il y ait un roman policier, il faut qu'il y ait plusieurs personnes qui puissent avoir avantage à la disparition de quelqu'un. Et pour que le roman policier soit intéressant, il faut que certains de ces personnages en aient eu envie à un certain moment*" (2).

---

(1) Butor observe que Robbe-Grillet préfère souvent ne pas parler de la notion de culpabilité, mais que l'on peut la trouver dans ses romans. Il se souvient que "*Robbe-Grillet avait envoyé Le Voyeur à François Mauriac avec la dédicace suivante : <<la réalité, rien que la réalité, mais vue à travers une conscience coupable>>. Ce qui avait scandalisé Roland Barthes qui venait d'écrire un article sur le livre dans lequel il disait que justement il n'y a pas de culpabilité*", Laura RICE-SAYRE, "Le roman policier et le Nouveau Roman : Entretien avec Michel Butor", *The French-American Review*, 2, spring 1977, p. 103. En fait, la faute, la culpabilité, chez Robbe-Grillet, semble avant tout de nature fantasmatique. La mauvaise conscience précède le crime. (Dans Les Gommes, l'enquête précède le crime). Et si l'"on" se sait coupable, on se trouve tout autant surpris de l'être : "*Ce serait donc moi le mystérieux criminel (...)?*", peut-on lire dans Souvenirs du triangle d'or (1978), p. 21.

(2) Laura RICE-SAYRE, *op. cit.*, p. 103.

Ainsi, par trois fois au cours du roman, apparaît un certain "*Petit Louis*" qui "*en voulait*" assez à Jacqueline pour avoir "*proféré des menaces à son égard*" (p. 121). En plus, il en voulait assez à son rival Julien pour l'avoir "*fichu à l'eau du haut de la digue*" (p. 195). Il s'agit donc, là encore, d'un assassin potentiel, capable par jalousie et esprit de vengeance, d'un double meurtre. Quant à Julien, les critiques ont souvent remarqué que, traité d'assassin par son père (p. 194-195), il représente un double, un "alter ego" de Mathias. Il aurait pu commettre le crime, il en a du moins probablement été témoin (1).

De même, le récit est plein de victimes potentielles. Ce qui montre derechef à quel point les rôles pourraient être interchangeables. "*Depuis la fillette du bateau aux yeux trop ouverts jusqu'à l'énigmatique jeune - fille immobilisée auprès de ses moutons, dont l'image est appelée par la vision de la serveuse du café, en passant par la jeune femme du quartier Saint-Jacques, la statue de la place, la fille en chemise de l'affiche, la femme en robe noire, les différentes serveuses peureuses et frêles, la petite fille à genoux du tableau, le mannequin de l'étage, la victime du journal, la photo de Jacqueline Leduc, Violette, la compagne de Jean Robin, et les différentes apparitions fantasmatiques, toutes ces figures dessinent en abyme une même victime potentielle...*" (2).

Il reste que l'identité de la victime va brouiller la frontière entre culpabilité et innocence. L'énigmatique Jacqueline se révèle plus odieuse, voire plus coupable que son assassin. Elle semble en effet loin d'être innocente.

---

(1) Pour beaucoup, le titre même du roman introduit un premier mystère. Il pose un problème d'identification. Qui est le voyeur du roman? (Car Mathias n'est jamais désigné par le terme de "voyeur"). Est-ce Julien comme le pense Bruce Morrissette? Il nous faudra éclaircir le problème...

(2) Alain GOULET, *op. cit.*, p. 67.

La plupart des habitants de l'île lui en veulent et la présentent comme un démon, l'accusent de tous les crimes, de tous les méfaits. Même sa mère la déteste : "*c'est une vraie malédiction [...] elle a le démon au corps cette gamine!*" (p. 83); c'est "*la honte de la famille*" (p. 85); "*on l'aurait brûlée comme sorcière pour moins que ça, il n'y a pas si longtemps*" (p. 85). "*C'était pas une sainte...*", dit le père de Julien (p. 195). Et le buraliste : "*Elle a le démon au corps cette gamine*" (p. 170). Robin parle d'une "*créature d'enfer*" - d'un "*petit vampire*" (p. 146-147). Enfin, l'aubergiste fait part de l'avis de tous les insulaires : "*Voulez-vous que je vous donne l'avis de tous les insulaires? Eh bien, c'est malheureux à dire, mais ça ne sera pas une grosse perte - pour personne. C'était un vrai démon cette gamine !*" (p. 188). En somme, il est "*ridicule de soupçonner le voyageur - le seul personnage, peut-être, dans toute l'île, à n'avoir nourri aucun ressentiment envers la fillette*" (p. 185).

Dans ces conditions, on se rend bien compte du manque d'intérêt général des habitants de l'île sur ces questions qui agitent tout roman policier: Qui a tué? Comment? Pourquoi? A aucun moment il n'est question de la nécessité d'une enquête policière véritable (avec autopsie, etc.). Si Mathias semble avoir commis le crime parfait (encore que certaines traces, certains indices que nous relèverons, auraient pu aisément le confondre), c'est sans doute en partie parce qu'il a trouvé la victime parfaite.

Mais le lecteur, heureusement plus actif que les insulaires, est là pour s'occuper de l'"affaire Leduc", pour mener l'enquête qui semble n'intéresser en définitive personne (à part lui et Mathias). Il s'interrogera sur le comportement bizarre de cet étrange protagoniste, à la fois le coupable et, d'une certaine manière paradoxale, l'enquêteur. C'est donc Mathias,

ou plus exactement et pour reprendre les termes de Robbe-Grillet, "le texte qui le parle", qui fera l'objet de notre deuxième enquête.

*

* *

LA JALOUSIE

Dans La Jalousie, les aspects les plus manifestes du roman policier (le crime et l'énigme) disparaissent (1), mais cela n'empêche pas le roman d'avoir son mystère et surtout, de baigner dans une atmosphère d'enquête (2). On le sait bien, tout est vu, dans cette "affaire", par le regard du fameux narrateur "en creux" (nous allons y revenir) : le mari jaloux. En fait, nous retrouvons l'éternel triangle amoureux : il y a donc le jaloux, le rival (Franck) et la femme (A...), objet d'attention des deux hommes (3). Le narrateur, qui soupçonne sa femme d'adultère, se donne à voir dans le rôle de l'enquêteur (4). Il assume en effet toutes les tâches d'un détective de récit policier : espionner, surveiller, guetter des

---

(1) Bien entendu, il y a crime et crime, ici l'adultère.

(2) "*La Jalousie*, note Danielle BAJOMEE, *ne se prétend pas policièrement énigmatique, encore que ce roman, voué tout entier à la vue, puisse apparaître comme le minutieux compte rendu qu'un détective privé serait chargé d'effectuer pour un mari jaloux...*" (*op. cit.*, tome II, p. 342).

(3) Signalons que "l'action" se passe dans un décor commun à de nombreux romans exotiques populaires telle cette maison coloniale entourée de bananiers qu'habitent A... et son mari. Franck (qui habite avec Christiane et son enfant la plantation voisine) rend souvent visite (seul) au narrateur.

(4) Notons qu'il va, lui aussi, jouer, mais d'une manière secondaire, d'autres rôles : celui du meurtrier et de la victime. Il se révèle en effet coupable, du moins en imagination, de vouloir la mort de sa femme et de Franck dans un accident de voiture (cf. La Jalousie, p. 166-167). D'autre part, c'est lui, en fin de compte, qui souffre de ne pas savoir, et s'il parvient à voir ses soupçons se confirmer, il souffrira encore plus. Comme les barres d'une cage, les lamelles de la jalousie/persienne (dont nous reparlerons) peuvent emprisonner A... sous le regard de son mari, mais, en définitive, c'est le mari qui est emprisonné par ses soupçons, enchaîné à son poste d'observation.

indices, fouiller, questionner, imaginer, formuler des hypothèses, tenter d'établir une chronologie,... En somme, le jaloux est le type même du parfait détective : n'est-ce pas sa passion (quasi obsessionnelle) de savoir, de percer le secret de l'autre? Et la femme répond parfaitement à une telle enquête dévorante. Le narrateur l'observe et la décrit dans le présent immédiat, dans les moindres de ses occupations. Ses activités et ses gestes sont ceux du quotidien : A... se brosse les cheveux, A... écrit une lettre (on peut imaginer ce qui se déroule dans l'esprit de l'observateur jaloux à ce moment!)... Tout chez elle fait mystère : ses pensées, son comportement, son sourire donnent lieu à une prolifération d'hypothèses (1).

(1) On trouve chez Proust un sentiment très vif du mystère d'autrui. Et les critiques n'ont pas manqué de rapprocher Un Amour de Swann et La Jalousie (Swann épie Odette; il est question aussi d'une lettre à un rival : Odette écrit à Forcheville,...). Voir par exemple : Ben STOLTZFUS, "Proust and Robbe-Grillet", *Romance Notes*, 12, 1970/1971, p. 251-258. L'amant souffrant de la séparation avec sa maîtresse devient un voyeur. Il l'espionne afin de réconcilier deux aspirations : être présent et absent, voir sans être vu. Michel Raimond note, à propos surtout de l'insaisissable Albertine, que : "*Le romancier qui pendant tant de pages ménage le secret de son personnage joue forcément double jeu, comme dans un roman policier, puisqu'il multiplie les indices en différant la perception du secret*". Voir Michel RAIMOND, "La Recherche, roman du secret", *Le roman contemporain, le signe des temps, Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, CDU et SEDES, 1976, p. 99.
Et si l'on rêve de lire un jour la confession d'Albertine, on peut rêver aussi de lire un jour celle de A... Mais comme le Nouveau Roman en général, La Recherche asserte que le mystère est plus grand que la possession. Si l'utilisation du polar est particulière au Nouveau Roman, le thème de l'enquête, de la recherche, se place au coeur du roman proustien où le narrateur qui dit "je" fait figure de l'enquêteur. D'autre part, A... n'est pas sans faire penser à ces femmes mystérieuses, indéchiffrables, très souvent présentes dans le roman policier. Pensons à cette "*Else énigmatique et distante comme une <<vamp>> de cinéma*" de La Nuit du Carrefour, Paris, Presses Pocket, 1976, p. 147, victime elle aussi d'un homme "*jaloux comme un tigre*" (*ibid.*, p. 166). Maigret est sensible à sa "*façon d'enlever sa robe, de se regarder (...) dans la glace avant de se passer de l'eau sur le visage*", (*ibid.*, p. 148).

D'autre part, Franck, qui vient souvent seul (vu la mauvaise santé de Christiane qui n'apparaît jamais directement dans le roman) prendre l'apéritif et dîner chez le narrateur, suscite les soupçons de ce dernier. Une certaine complicité entre A... et Franck s'instaure en effet (1). Le narrateur se pose des questions : Peut-être A... fait-elle passer des lettres à Franck? Peut-être, lorsqu'on l'envoie chercher de la glace cherche-t-on à l'éloigner? Et le lecteur qui voit tout avec les yeux de ce narrateur soupçonneux (il faudra y revenir) de se demander : A... va-t-elle se trahir, révéler son secret? Mais ce secret existe-t-il vraiment? S'installe un horizon d'attente de flagrant délit...

Pourtant, l'essentiel de ce roman n'est pas là. Jusqu'ici nous avons feint (non pour tromper le lecteur mais pour des raisons de clarté) de croire qu'il était possible de parler de La Jalousie comme d'un roman classique. Mais c'est l'étude de sa structure originale liée au point de vue de la narration qui nous fera entrer vraiment dans le roman robbe-grilletien(2). En dépit d'une objectivité apparente, bien des

---

(1) Ils parlent d'un roman qu'ils ont tous les deux lu, excluant par la même occasion le narrateur.

(2) "D'où cela parle-t-il?". Telle est bien la question qui nous intrigue avant tout. Notons qu'une question de même nature se pose dans le Labyrinthe : Qui raconte? L'incertitude, le doute quant à l'identité de l'instance narratrice ajoute au mystère. Et l'on peut même avancer qu'en fin de compte, cette question préoccupe et intéresse plus le lecteur que le mystère concernant la mission du soldat et enrobant le contenu du fameux paquet qu'il transporte.
Sur la problématique de l'énonciation dans ce roman, voir François JOST, "Le Je à la recherche de son identité", *Poétique*, 24, 1975, p. 479-487.
Danielle Bajomée a relevé que la position du narrateur dans La Maison de Rendez-vous est comparable à celle du narrateur de Cinq heures Vingt-cinq, ce roman d'Agatha Christie dont nous avons déjà parlé. Voir Danielle BAJOMEE, "Lecture de «La Maison de Rendez-vous»", *ibid.*, p. 26-27.

indices (nous nous amuserons à les relever) (1) nous poussent à deviner la présence d'un narrateur particulier, alors qu'aucun locuteur ne semble s'inscrire dans ce discours sans "je". Nous aurons à démasquer *"une subjectivité qui se laisse entr'apercevoir dans les failles d'une trop omniprésente neutralité"* (2).

Le roman met ainsi son lecteur en présence de deux énigmes. L'une est contenue dans l'histoire et l'autre dans la narration. Le narrateur-enquêteur, tenu de déchiffrer l'énigme que lui pose la relation que A... entretient avec Franck, est lui-même mystérieux...

Nous retrouvons ici la problématique bien policière du "creux", de l'"absence", ou encore, si l'on préfère, la technique du "centre vide". Dans Le Voyeur, on se le rappelle, le trou dans la diégèse (l'absence énigmatique de la scène centrale) mettait en forme tout le texte. Dans La Jalousie, le narrateur est témoin de toutes les scènes triviales entre son épouse et Franck, mais est exclu (comme le lecteur) de la seule scène qui compte (si du moins elle a lieu!). En fait, à la double énigme correspond un double "trou". Il importe de relever en effet : d'une part, le "trou" dans la conduite de A... (cf. surtout l'incident central du roman : l'absence inattendue de A... et Franck pendant la nuit de leur voyage en ville) et d'autre part, le "trou" sur le plan du point de vue de la narration : l'absence (apparente) du narrateur. A cet égard, la voix narratrice, qui des Gommes à La Jalousie en passant par Le Voyeur se concentre de plus en plus, disparaît, *"tombe dans le trou"* pour

---

(1) On s'aidera de l'appareil de l'énonciation mis au point comme instrument d'analyse littéraire par Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985. On le remercie au passage pour son mot d'encouragement.

(2) Danielle BAJOMEE, " La Jalousie ou la subjectivité masquée", *op. cit.*, tome II, p. 370-374.

reprendre l'expression robbe-grilletienne. Ce qui ne serait pas sans rapport avec le fait que ce trou devient, parallèlement à cette concentration croissante, de plus en plus important (1).

Avec La Jalousie, il conviendra de parler d'une dialectique de la présence-absence que généralise (comme nous le verrons) le roman policier, le récit d'enquête. Car le narrateur manifeste sa présence comme une absence. Mais une fois le "trou" pointé, le narrateur débusqué, on constatera que tout dans ce roman est vu (entendu) par lui. Dès lors, enquêter avec lui, c'est non seulement regarder avec lui, mais aussi et surtout le regarder, se poser des questions à son sujet. Ce que nous ne manquerons pas de faire. Car là réside, selon nous, la clé de lecture de ce roman déroutant au premier abord. Il est impératif en effet de s'interroger sur la manière dont l'enquêteur enquête, regarde les êtres et les choses, sur ce qui l'empêche de tout voir et donc de tout savoir... Un tel roman oblige son courageux lecteur à devenir détective, à observer ce mystérieux narrateur qui, bizarrement, ne dit jamais "je", ne parle jamais explicitement de lui-même, mais de ce

---

(1) C'est en tout cas l'explication fournie par l'auteur lui-même dans *Alain Robbe-Grillet* (2), Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1976, p. 195. Nombre de critiques ont parlé, à leur manière, de cette problématique du "trou" : MORRISSETTE parle de "*je-néant*" (1963, p. 111); Olga BERNAL et Ludovic JANVIER, d'un "*creux*" au centre du récit (1964); PINGAUD d'une <<*présence absente*>>, (1969, p. 169); Octave MANONI d'"*un trou qui a un caractère optique*", (1969, p. 224); ROUSSET parle d'une "*présence en* <<*creux*>> *très semblable à une absence*", d'un "*vide qui pense*", (1973, p. 141 et 144); Jacques DUBOIS et Gilles DELEUZE parleraient (ont parlé?) de "*case vide*"; pour ROBBE-GRILLET, c'est "*le point aveugle*", (1984 , p. 39); Pierre VAN DEN HEUVEL y voit le sujet conçu comme "*un point vide qui parle*", (1985, p. 74).
N.B. Pour les références complètes (qui seraient trop encombrantes ici), on peut se reporter à la bibliographie.

qu'il voit ou croit voir (1). Pouvons-nous lui faire confiance? Ne faut-il pas mettre en doute sa compétence? Peut-être n'est-il pas, en fin de compte, le moins suspect de l'affaire? (2)... Telles sont les questions que le texte nous amène à nous poser.

*

* *

---

(1) Certains lecteurs refuseront probablement de réagir au défi du narrateur "caché", de jouer le jeu qui demande (on est là pour en témoigner) un certain effort et du temps. Dans tel cas, soit ils abandonneront le roman après quelques pages, soit ils s'ennuieront à le lire en tentant au moins de sauter les descriptions (sur lesquelles on ne pourra, quant à nous, manquer de revenir). Cela s'avère vite impossible, car il faudrait sauter, en gros, tout le roman!

(2) On apercevrait alors bien une correspondance avec le narrateur de ce fameux roman d'Agatha Christie déjà plusieurs fois mentionné : Le Meurtre de Roger Ackroyd. Interrogé par Uri Eisenzweig sur ce roman dont il salue la textualité de l'énigme, Robbe-Grillet affirme n'avoir lu Ackroyd qu'après avoir écrit La Jalousie. Cela ne l'empêche nullement d'y voir, lui aussi, un certain rapport : "*Ce narrateur*, dit-il, *s'innocente par le fait que c'est lui qui parle - et qu'il ne parle pas de lui, en fin de compte, qu'il ne dit pas ce que lui a fait...*", "Entretien", *Littérature*, 49, février 1983, p. 19.

L'ENQUETE

"Le thème de l'enquête, c'est :
on trouve des choses et ces choses
semblent être un appel au sens.
Un appel déçu."

Alain Robbe-Grillet (1).

(1) "Entretien", *Littérature*, 49, février 1983, p. 21.

LES GOMMES

> "*A partir d'un schéma grossièrement stéréotypé, le roman policier, on enlève le seul acte privilégié, le crime, et on se met à décrire une enquête où non seulement le crime manque, mais où l'enquêteur ignore que le crime manque*" (1).

Le roman se construit sur un manque, et même sur un double manque (Robbe-Grillet parle d'un "*double trou*" (2)) qui fait tout fonctionner. L'enquête porte sur un crime qui n'a pas été commis (il n'y a pas de cadavre). Une recherche a donc lieu pour quelque chose qui ne peut être trouvé (un meurtrier). D'ailleurs, la "victime" nous avait prévenus : "*Il ne doit pas y avoir de véritable enquête*" (Les G., p. 31). C'est assez dire que l'investigation présente dans Les Gommes, et qui structure la narration, apparaît purement formelle. Elle parodie sans doute celle de tout roman policier classique, l'histoire du crime n'étant pas clôturée quand commence le récit d'enquête, ou mieux se donnant à voir en tant qu'aboutissement de celle-ci (on y reviendra). Elle prend l'apparence d'un destin, ou d'une enquête psychanalytique.

En fait, il importe d'abord d'observer que la structure du roman est fondée sur l'ordre cyclique des événements qui se répètent. Il y a exactement vingt-quatre heures entre

---

(1) *Alain Robbe-Grillet*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/12, 1976, tome II, p. 194-195.
(2) *loc. cit.*

l'assassinat manqué de Dupont (lundi 27 octobre à dix-neuf heures trente, précisément) et le meurtre involontaire où cette fois, la victime est tuée pour de bon avec une différence d'assassin (le lendemain soir, à la même heure) (1). S'"*il n'est jamais trop tard*", si "*l'acte manqué revient de lui-même à son point de départ pour la seconde échéance*" (Les G., p. 103), c'est que les événements qui ont eu lieu entre cet acte manqué et sa réitération (réussie) ne comptent guère. "*Nous connaissons bien*, écrit Jean Ricardou, *la propriété du répétitif : les événements semblables tendent à se rapprocher, à coïncider, enfin à se confondre. Avec, donc, cette remarquable conséquence : le gommage de l'intervalle de temps qui les séparait. Le meurtre réussi de Dupont tend en conséquence à prendre la place de l'assassinat manqué, l'épilogue à se substituer au prologue; et, en sautant une spire, vingt-quatre heures à s'abolir*" (2).

---

(1) En fait, le prologue commence à six heures le mardi matin et l'épilogue se termine à six heures le lendemain matin, avec une ouverture identique. Il y a donc deux blocs de vingt-quatre heures qui se chevauchent. Valentini Brady-Papadopoulu a raison d'affirmer qu'"*on ne peut parler de la notion de répétition dans la littérature sans mentionner le nouveau roman et surtout les oeuvres d'Alain Robbe-Grillet*". "*Le coup fatal de Wallas fait écho au coup manqué de Garinati, le cycle du crime est fermé, mais sur un coupable différent. N'importe, ce qui a été mis en marche est accompli d'une manière inévitable, inexorable*", "Répétition et différence : Du crime sacré à la punition profane", *Orbis Litterarum*, 33, 1978, p. 66.

(2) Jean RICARDOU, "Coïncidences pour un Oedipe inverse", *Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 37. C'est nous qui soulignons. Barthes avait déjà bien vu que "*ce livre est l'histoire d'un temps circulaire, qui s'annule en quelque sorte lui-même après avoir entraîné hommes et objets dans un itinéraire au bout duquel il les laisse à peu de chose près dans l'état du début*", "Littérature objective", *Essais critiques*, op. cit., p. 38. Notons que l'article de Barthes a été le premier écho sérieux suscité par la publication des Gommes, et qu'il a déterminé l'image quelque peu mythique d'un Robbe-Grillet attaché à la stricte description des choses. Barthes y laisse totalement l'intrigue de côté pour n'insister que sur le rôle des objets.

L'enquête ne peut ici reconstruire le passé qu'en accomplissant le "meurtre" du temps (1). D'ailleurs, les horloges, curieusement, s'arrêtent pour permettre que le drame se rejoue. La montre de Wallas s'arrête quand Garinati tire sur Dupont, et se remet en marche quand il tue lui-même Dupont (2). Ce dernier est d'ailleurs d'une certaine manière à la fois déjà mort (d'après le bruit qu'il fait circuler) et encore à tuer (3). Cette opération de gommage caractérise l'écriture robbe-grillet-tienne. L'auteur écrit que de nos jours, et ce n'est pas rare, "*la description s'accomplit dans un double mouvement de création et de gommage, que l'on retrouve d'ailleurs dans le livre à tous les niveaux et en particulier dans sa structure globale - d'où vient*, conclut-il, *la* <u>*déception*</u> *inhérente aux oeuvres d'aujourd'hui*" (4). <u>Le Voyeur</u> nous donnera l'occasion d'en parler derechef.

---

(1) Il est amusant de rappeler que, généralement, on lit un roman policier pour tuer le temps...

(2) Ceci nous fait penser au temps du théâtre qui peut reproduire la même perfomance au même moment, soir après soir. L'image du théâtre vient aussi à l'esprit avec <u>L'Année dernière à Marienbad</u> (1961), où un an est "rejoué". N.B. Les montres s'arrêtent souvent dans les romans de Robbe-Grillet. Ainsi dans <u>Djinn</u> (1981) : "*Simon voulut consulter sa montre-bracelet. Il ne fut même pas surpris en constatant qu'elle était arrêtée*", (p. 116).

(3) Et l'ex-Mme Dupont de dire : "*Quelle différence peut-il y avoir entre Daniel vivant et Daniel mort? Il était si peu vivant déjà...*" (<u>Les G.</u>, p. 186).

(4) Alain ROBBE-GRILLET, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 160. Le titre du roman a donné lieu à toutes les interprétations. Il y a, bien entendu, les gommes que Wallas achète... Mais on pourrait aussi établir un rapport avec ce mouvement de gommage. "*Le gommage*, dit Robbe-Grillet, *n'est pas un écriture suivie d'un gommage, c'est plutôt comme si on écrivait avec une gomme*", *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1972, I, p. 201. Et la gomme a ceci de remarquable qu'elle se détruit elle-même en remplissant sa fonction. Selon l'auteur, qui est entré dans le jeu de la polysémie, les gommes sont une substance végétale qui ramollit le cerveau. Mystère et boule de gommes...

Pourtant, entre ces deux coups de feu, le nombre d'interprétations produites à propos de l'attentat par les personnages apparaît important. Comme l'écrit Olga Bernal : "*L'obsession du héros, comme des autres personnages, est motivée par quelque chose qui n'a pas eu lieu. Il s'agit donc d'une chimère, d'une fantasmagorie collective*" (1). Celle-ci se constitue par l'ensemble des discours et conjectures émis par les personnages, et vient combler les vingt-quatre heures "en trop". Chacun cherche en effet à percer le mystère, échafaude sa propre théorie du crime, autrement dit, donne libre cours à son imagination. Dans le roman policier, chacun partage avec l'auteur le droit d'inventer. Avec Robbe-Grillet, l'imagination est au pouvoir.

En fait, plusieurs enquêtes se chevauchent. A l'investigation de Wallas s'ajoutent celle de Garinati (le tireur maladroit, à la recherche du détective, espère obtenir de ce dernier la vérité sur cette étrange affaire) et celle du commissaire Laurent. L'enquête officielle s'achève pourtant à peine commencée. Laurent a bien fait entreprendre des "*recherches*", mais elles "*n'ont pas donné le moindre résultat*". "*Des empreintes abondantes et nettes, laissées comme à plaisir un peu partout, ont été relevées; elles doivent appartenir à l'assassin, mais elles ne correspondent à rien de ce qui est enregistré dans l'énorme fichier de la police. Les autres éléments qui ont été recueillis n'ont donné aucune indication quant à la piste à suivre*" (Les G., p. 36). En somme, ce qui avorte ici, c'est une enquête à la Sherlock Holmes. Et les conjectures du commissaire Laurent, d'ailleurs repoussées par lui-même dès leur énonciation, appartiennent à cette catégorie d'hypothèses habituellement condamnées par les théoriciens, les "législateurs" du genre policier : "*Une solution, évidemment, serait qu'on ait affaire à un individu venu de loin*

(1) Olga BERNAL, *op. cit.*, p. 54.

uniquement pour accomplir ce meurtre, et reparti aussitôt" (Les G., p. 36). Laurent, tout en trouvant "*vraiment trop bête de continuer à se tracasser pour une énigme dont on l'a si opportunément déchargé*" (Les G., p. 146) poursuit officieusement ses recherches. Loin de croire à la théorie de Wallas ("*le <<gang>> fantôme, aux buts mystérieux et aux conjurés insaisissables...*" (Les G., p. 146), qui a programmé une série de meurtres) qui lui semble trop fantastique, un peu "*roman-feuilleton*" pour reprendre une expression utilisée par quelqu'un dans une conversation (Les G., p. 130), il penche pour la version du suicide (Les G., p. 141-145). Parmi d'autres versions, citons encore celle de la bonne qui voit dans le Dr. Juard l'assassin de son maître (Les G., p. 91) (1); celle du patron de café et de Mme Jean qui font peser leurs soupçons sur Wallas (Les G., p. 123 et 207). Et surtout, le rapport touchant du jeune officier de police qui se donne plutôt à lire comme un beau scénario, complété par des personnages imaginaires, des dialogues, des "*taches de sang, empreintes digitales, objets paraissant ne pas être à leur place normale ou dans leur position normale*". L'officier de police imagine même un "*dédoublement de l'assassin*" (Les G., p. 199-205). On assiste donc à un véritable délire d'interprétation qui gagnera également, mais pour d'autres raisons, le narrateur et le lecteur de La Jalousie. Toutes ces hypothèses émises sur "la mort" mystérieuse de Dupont finissent par apparaître vraies d'un certain point de vue, mais elles ne sont jamais énoncées au bon moment. Elles se trouvent toujours décalées par rapport aux "événements", soit qu'elles anticipent, soit qu'elles retardent sur l'intrigue (2).

---

(1) Le Dr. Juard semble jouer un double jeu dangereux, ami de Dupont, il est aussi le <<médecin du gang>>!

(2) C'est finalement Laurent qui résout l'énigme. Mais son appel téléphonique annonçant : "Daniel Dupont n'est pas mort!" vient quelques secondes trop tard. L'ironie robbe-grilletienne se laisse détecter ici.

Il nous faut revenir sur la version du "déboublement de l'assassin" (qui s'avèrera "vraie" par la suite) pour dire qu'elle ne fait que participer à la généralisation des "doubles" dans le roman. Il y a en effet deux Dupont; un "double crime" (deux coups de revolver). Le titre espagnol est à cet égard très révélateur : La Doble muerte del profesor Dupont. D'autre part, la mort réfère à une mort réelle, celle de Dupont, et à une mort légendaire suggérée par le thème d'Oedipe. De là aussi ce goût pour les duplications à l'intérieur de la fiction, pour les mises en abyme (qui ne sont pas étrangères au roman policier, comme on l'a déjà noté), ces miroirs du texte. L'objet-miroir est d'ailleurs souvent présent chez Robbe-Grillet. Il s'agit d'un témoin curieux du réel, puisqu'il inverse les choses (cf. Les G., p. 217). Wallas possède un double : Garinati, mais aussi, semble-t-il, un sosie. Il ressemble, d'après l'ivrogne et Mme Bax, au saboteur de la grille du pavillon de la "victime". Et une employée de la poste n'hésite pas à remettre à Wallas une lettre destinée en réalité à un certain André V S (un agent de l'organisation criminelle (Les G., p. 158)) auquel Wallas ressemble sans doute. Combien de fois le détective n'a-t-il pas dû se dire : *"Qui es-tu, toi qui suis ma trace devant moi (...)?"* (1). Le lecteur ne va-t-il pas, à cause de cette ressemblance incroyable, soupçonner un moment Wallas d'être un agent double? (2).

Cette technique de la répétition, du dédoublement, vient tout droit du policier. La duplication, la double

---

(1) *Un Régicide*, p. 64.

(2) Dans Le Voyeur, on assiste à un curieux clivage du sujet, Mathias semble un moment se dédoubler (Le V., p. 222). A cela s'ajoutent d'autres dédoublements : celui de la victime, Jacqueline/Violette; celui d'un ami d'enfance : Jean/Pierre Robin; Mathias et son double, Julien. Le crime lui-même est doublé par une coupure de presse et une affiche de cinéma.

structure est l'essence même du genre. En effet, et nous le savons, le récit policier fait se chevaucher deux histoires : l'une, celle du crime, est cachée; l'autre, celle de l'enquête, est manifestée. Elles ne finiront par se rejoindre et coïncider qu'à la dernière page. On se rappelle alors parallèlement que le récit imbrique, "*superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui*" (1). Butor, dans L'Emploi du temps, observe encore que chaque roman policier contient deux morts : la première, celle de la victime, la seconde, celle du meurtrier que le détective tue par "l'explosion de la vérité". Et la fin du récit policier, où le détective, comme un vrai metteur en scène, "rejoue" l'histoire du crime, a peut-être inspiré à Robbe-Grillet la reprise (avec variante) de la scène du meurtre initiale (manquée). Cette généralisation du chiffre deux, un roman comme Le Mystère de la chambre jaune la pousse très loin, l'illustre d'assez remarquable façon. Christian Robin a bien vu que tout le récit joue sur les doubles. "*Un faux crime cachant et faisant attendre le vrai, telle est en effet la structure de ce roman dont le sous-titre, s'il n'avait été trop révélateur, aurait pu être Double crime au Glandier. Mais la double mention (...) du Double Assassinat de la rue Morgue n'est-elle pas précisément une façon détournée de suppléer ce sous-titre absent et de dénoncer le caractère fallacieux du vrai titre? Pour sans cesse associer le vrai au faux, Gaston Leroux n'a donc pas du tout répugné à imposer un jeu sur les doubles. Il y aura (...) deux chambres de Mathilde, l'une trompeuse, celle du pavillon, l'autre qui la verra poignardée par Larsan; ou deux mystères, l'un inventé, celui de la chambre, l'autre réel, <<le mystère de Mlle Stangerson>> que révèle le dernier chapitre; ou deux coups de revolver, l'un imaginaire, l'autre réellement tiré; ou deux <<phases>> dans le <<crime>>, la véritable rencontre avec Larsan et le rêve. Les deux*

(1) Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, op. cit., p. 171.

secondes qui permettent à Larsan de se dédoubler, les deux minutes durant lesquelles Mathilde dissimule ses craintes, les deux noms, pas moins, qu'il faut à Ballmeyer pour masquer son identité, autant d'exemples qui tendent à prouver que la duplicité s'attache naturellement au chiffre 2 et que tout dans ce roman est affaire de dissimulation ou d'imitation" (1).

Mais venons-en à présent à l'enquête de Wallas, cet agent (très) spécial à qui il manque un cm^2 de surface frontale pour être engagé à titre définitif... C'est lui qui a véritablement l'affaire en main. Son enquête, loin de progresser vers un éclaircissement s'enfonce, comme nous allons le voir, vers l'énigme.

Dès le début du premier chapitre, plutôt que de mener son enquête, Wallas est entraîné par elle. Celle-ci prend la forme d'une marche vers l'inconnu et l'inconnaissable, vers un secret dont la révélation toujours se dérobe. Ses investigations en effet se gomment au fur et à mesure qu'il avance. Bientôt, il ne connaît plus l'objet de sa recherche. "*Robbe-Grillet*, écrit Colette Astier, *substitue à l'enquête policière une quête du souvenir, voire du refoulé, de l'enfance, et de l'identité. Très curieusement, la ville du crime fait donc place dans l'esprit de Wallas à la ville de l'enfance. Wallas cesse d'être disponible à l'indice, pour l'être au souvenir* [...]" (2). Négation de l'enquête donc, dans la mesure où à la recherche du coupable se substitue celle d'un chemin et où le terme de ce chemin se confond avec son origine. L'errance

---

(1) Christian ROBIN, "Le"vrai" mystère de la chambre jaune", *Europe*, novembre-décembre 1976, p. 82.
(2) Colette ASTIER, "Les Gommes d'Alain Robbe-Grillet : un avatar moderne du mythe d'Oedipe dans la littérature", *Le Mythe d'Oedipe*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 204.

est une enquête qui se dissout dans l'espace. Wallas se perd dans les rues de cette ville sans nom, traversée de canaux et entourée d'un Boulevard Circulaire. Nombreuses sont les descriptions de trajets dans lesquelles se reflètent les hésitations du récit, de l'enquête, et qui se donneront encore à lire remarquablement dans Le Voyeur. *"Il est revenu jusqu'à la place et a contourné la préfecture sur la droite, avec l'intention de rejoindre le Boulevard Circulaire du côté de la rue des Arpenteurs; mais il s'est fourvoyé dans un labyrinthe de petites rues, où les coudes brusques et les détours l'ont obligé à faire beaucoup plus de chemin qu'il n'était nécessaire"* (Les G., p. 85).

La marche piétinante du détective dans Les Gommes est aussi la marche de l'enquête. Et cette ville-labyrinthe (comme le Dublin de Joyce) que Wallas parcourt pour finalement s'y perdre, contribue manifestement au mouvement de gommage du temps et de l'espace. Comme l'écrit Françoise Bonardel : *"(...) le labyrinthe (...) est une formidable machine à effacer l'espace et le temps : quelle trace reste-t-il du trajet effectué par celui qui, se retournant sur ses pas, cherche à savoir où il en est et où il est? De même tout projet, toute projection de soi dans un espace et un temps futurs est impossible, puisqu'on ne peut jamais savoir exactement où l'on va, si ce n'est vers un centre et une sortie inaccessibles : enfer d'un éternel présent pourtant tendu vers cette issue lumineuse, il contraint celui qui s'y est engagé à une marche aveugle et à l'invention constante et aussitôt détruite d'un itinéraire voué à l'anéantissement. Est-on loin du but, alors qu'on croit enfin l'atteindre, ou au contraire tout près alors qu'on désespère d'y jamais parvenir?"* (1).

(1) Françoise BONARDEL, "Au labyrinthe avec vous descendue", *Traverses*, 18, 1983, p. 70. *"Le labyrinthe, espace privilégié de l'univers robbe-grilletien, est cette région qui fascinait déjà les poètes baroques, région déroutante de l'être où se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de l'identité"*, Gérard GENETTE, "Vertige fixé", *Figures I*, op. cit., p. 85.

"Je connais un labyrinthe grec qui est une ligne unique, droite. Sur cette ligne, tant de philosophes se sont égarés qu'un pur détective peut bien s'y perdre."

Borges (1).

Le récit d'enquête stagne, piétine, tourne en rond, tout comme Wallas revient sans cesse, au cours de ses déplacements, aux mêmes lieux, aux mêmes obsessions (l'achat de la mystérieuse gomme). Le texte robbe-grilletien propose donc un long cheminement, une errance infinie au détour de laquelle chaque question se répète. *"Est-ce une disposition particulière des rues de cette cité qui l'oblige à demander sans cesse son chemin, pour, à chaque réponse se voir conduit à de nouveaux détours? Une fois déjà, il a erré au milieu de ces bifurcations imprévues et de ces impasses, où l'on se perdait encore plus sûrement quand, par hasard, on réussissait à marcher tout droit"* (Les G., p. 136). Tout semble prouver qu'une ligne droite n'est pas le plus court chemin entre deux points (cf. Les G., p. 23, 54, 231). C'est le cercle qui caractérise le lieu robbe-grilletien (spatialité du doute et de l'erreur), non la ligne droite (qui implique la certitude). Dans Le Voyeur, le cercle devient double (nous y reviendrons).

L'enquête du détective prend de plus en plus l'allure

---

(1) Jorge Luis BORGES, "La mort et la boussole", *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983, p. 170. On peut relever certains points communs entre cette nouvelle et Les Gommes. Dans les deux textes, par exemple, le détective est bel et bien pris au piège de son enquête. Cf. Hinrich HUDDE, "Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia", *Romanistisches Jahrbuch*, XXIX, 1978, p. 322-342.

d'un piège dans lequel Wallas s'enfonce les yeux fermés. Le piège se resserre peu à peu, se précise en se compliquant. Avant de devenir l'assassin, l'enquêteur est le personnage suspect. Au cours de son errance, il doit subir la permanente suspicion des autres personnages (acteurs et témoins). Comme qui a mauvaise conscience, il éprouve, depuis le début de son investigation, le besoin de se justifier sans cesse. Et les conversations qu'il engage l'obligent souvent à mentir (1). Si, comme un détective consciencieux, il interroge les témoins éventuels, ceux-ci, curieusement, semblent prêts à identifier Wallas comme étant le saboteur de la grille du pavillon, comme étant André V S (André Wallas?) à qui est destinée une lettre de convocation pour un autre crime.

Se pose alors ici, comme dans tout récit d'enquête, la question des yeux-témoins. Robbe-Grillet (qui a d'ailleurs fait figure de chef de file de "l'école du regard") privilégie, on le sait, le thème du regard. Le sens optique permet à l'homme de mesurer les distances, et de se situer par rapport aux choses. Mais ce sens n'est pas le moins imparfait... Les yeux seuls ne peuvent déterminer si le pont bouge dans Les Gommes (Les G., p. 158). Dans Le Voyeur, en dépit d'une très grande attention, il est impossible de savoir si les noeuds sur les portes (en bois) de l'île sont réels ou peints en trompe-l'oeil (Le V., p. 36). Dans La Jalousie de même avec ses yeux fixés sur A..., le narrateur ne peut affirmer avec certitude si A... a mangé sa soupe ou non (La J., p. 24). Toutes les données fournies par la vue sont suspectes chez Robbe-Grillet. Le regard est souvent imagination. Dès lors, la question des yeux-témoins devient très problématique... Mme Bax, une locataire de l'immeuble qui fait face à la villa

---

(1) Le Mathias du Voyeur, conscience coupable, éprouvera (nous le verrons) ce même besoin. Ce roman nous donnera l'occasion de parler plus longuement du mensonge chez Robbe-Grillet.

de Dupont, la "*voyeuse*" du roman comme l'appelle Morrissette, ("*Toujours collée aux vitres à regarder dehors!*" (Les G., p. 110)), demande à Wallas d'arrêter de la questionner, elle commencerait à croire qu'elle a vu ce qu'elle n'a pas vu. "*N'y mettez pas trop de détails : vous finiriez par me faire croire que j'ai assisté à tout le drame*" (Les G., p. 113) (1).

Même si les yeux-témoins n'apportent aucune preuve, l'enquête,curieusement, n'aboutit qu'à amasser, toujours plus nombreuses, les preuves de la culpabilité de Wallas et à soulever (injustement peut-être) des doutes sur sa neutralité d'enquêteur. A l'issue de sa déambulation, de tant de rendez-vous manqués, le détective a enfin pris rendez-vous avec lui-même, comme s'il lui fallait correspondre à l'image que ses interlocuteurs ont de lui, et effectuer ce qu'il devait seulement prouver. Wallas semble, par la "logique" seule de son enquête, n'avoir d'autre possibilité que de tuer Dupont puisque déjà il semble l'avoir tué. Le futur assassin du professeur est "convaincu" dans tous les sens du terme, parce qu'avant même d'avoir commis le meurtre il est coupable, comme dans un film projeté à l'envers, ou comme si, par une sorte de vision rétrospective, la scène finale s'était produite bien plutôt. Le détective s'efforce en vain d'être le maître de son destin, infiniment plus

---

(1) Toujours à épier derrière ses rideaux, Mme Bax (nom formé avec les éléments d'une équation du second degré...) est bien un personnage de roman ou de film policier. Un chapitre de La Nuit du carrefour (Simenon), par exemple, s'intitule : "*Les rideaux qui bougent*", et il y a bien "*un visage derrière les rideaux des Michonnet*" (Presses Pocket, p. 28). Dans Fenêtre sur cour d'Hitchock, comme l'observe Jacques Dubois, "*un photographe impotant se transforme en voyeur indiscret de ses voisins puis en détective inquisiteur à la suite de quelques observations <<curieuses>>*" ("Indicialité du récit policier", *op. cit.*, p. 125). Le Voyeur, nous le verrons, comprend quelques scènes de voyeurisme, mais le motif de la fenêtre sera beaucoup plus présent dans La Jalousie, où le mari jaloux devient un véritable guetteur d'indices qui passe son temps à épier A... et Franck à travers la jalousie/persienne.

mystérieux que l'énigme policière. S'il ne peut triompher de cette dernière, comment pourrait-il triompher de l'énigme de son existence?

Le roman, on le sait, est ponctué d'allusions à ce paradigme du récit policier qu'est la tragédie grecque d'Oedipe-Roi, et beaucoup d'objets jouent comme repères symboliques. Bruce Morrissette en a fait un relevé complet : le sphinx, l'énigme, le nom de certaines rues, les statues, la marque de la gomme (clé de l'énigme), Wallas aux pieds gonflés de fatigue, etc. (1). Pour Morrissette, le roman robbe-grilletien n'est autre qu'une version moderne d'Oedipe. Pourtant, on peut se demander si ces allusions sont à prendre aussi sérieusement. N'ont-elles pas plutôt fonction de lancer le lecteur sur une fausse piste (elles joueraient dans ce cas comme leurres (2)). Car tous ces indices si généreusement offerts par le texte robbe-grilletien nous paraissent suspects. Et la façon si insistante dont l'auteur nous avertit que son roman pourrait avoir un sens caché nous conduit à considérer cet avertissement

---

(1) cf. Bruce MORRISSETTE, "Oedipe ou le cercle fermé", *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 37-75. Robbe-Grillet, comme nous allons le voir, ironise avec les matériaux culturels qu'il manipule. Et presque chaque page, Olga Bernal l'a bien dit, contient un puzzle culturel. Les allusions oedipiennes ont tellement occupé les critiques qu'ils n'ont pas vu toute une série d'allusions, non moins intéressantes, au Christ. Cf. l'article très convaincant de P.J. TREMEWAN, "Allusions to Christ in Robbe-Grillet's Les Gommes", *Aumla*, 51, mai 1979, p. 40-48.

(2) "*(...) leurres dont la machinerie (...) devra seulement <<fonctionner>>, dans la transparente étrangeté d'un piège à multiple détente. Piège pour lecture humaniste, pour lecture (...) freudienne, etc., et, pour finir, piège pour amateur de structures dépourvues de sens*", *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 41. Ce réseau d'indices semble se jouer de nous de la même manière que les "constellations d'objets" dans Le Voyeur.

comme un piège : "*Au milieu des mots habituels se dresse çà et là comme un fanal quelque terme suspect, et la phrase qu'il éclaire de façon si louche semble un instant cacher beaucoup de choses, ou rien du tout*" (Les G., p. 53). Que devons-nous choisir? le sens caché, ou le <<rien du tout>>?

La réponse nous est fournie à partir du moment où l'on constate que le mythe perd son sérieux en se voyant explicitement réduit à une histoire policière où les coïncidences jouent plus que la nécessité. Le rôle du sphinx poseur d'énigme est tenu par un ivrogne et l'énigme devient un jeu, une devinette. En accordant comme Morrissette une importance particulière à cette devinette (Quel est l'animal qui, le matin, etc.) qui reprend la question posée dans le mythe, on oublie que l'ivrogne en pose trois autres qui n'ont absolument rien à voir avec la tragédie grecque (-"*Quel est le comble pour un employé des postes?*", p. 29; "*Quelle est la différence entre un chemin de fer et une bouteille de blanc?*", p. 119; "*Quel est l'animal qui est noir, qui vole et qui a six pattes?*", p. 265). En privilégiant une des questions de l'ivrogne, ne se livre-t-on pas à un travail d'interprétation aussi peu fondé que celui des personnages?

En fait, il ne faut pas être grand clerc pour constater que le traitement infligé au mythe tient pour une large part de la parodie. Pour Robbe-Grillet, et Bruce Bassoff l'a vu comme nous (1), le mythe d'Oedipe est devenu un cliché. Wallas voit, par exemple, "*un sujet allégorique de grande série : bergers recueillant un enfant abandonné, ou quelque chose de ce genre-là*" (Les G., p. 50). Quand Garinati, le double de Wallas, regarde les débris qui flottent à la surface du canal, il y reconnaît "<<*un animal fabuleux*>>: *la tête, le cou, la poitrine,*

---

(1) Bruce BASSOFF, "Freedom and fatality in Robbe-Grillet's Les Gommes ",*Contemporary Literature*, XX, 4, 1979, p. 434-451.

les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigle", que l'on peut nommer sphinx; mais l'instant d'avant, il n'y voyait qu'"*un visage grotesque de clown, une poupée de jeu de massacre*" (Les G., p. 37). Il s'agit donc bien d'allusions ironiques qui font apparaître la distance qu'entend prendre Robbe-Grillet par rapport au mythe. Le sphinx, pour l'auteur, n'est qu'une image formée de déchets, de scories ("*Les miettes éparses, les deux bouchons, le petit morceau de bois noirci,(...) le bout de pelure d'orange*"), qu'il s'agit bien de "massacrer".

Si les itinéraires d'Oedipe et de Wallas parfois se rejoignent, c'est par coïncidence, jeu ironique et dérision. En fait, Robbe-Grillet refuse la récupération tragique (1). Les Gommes et Oedipe-Roi se trouvent dans un rapport d'inversion. Wallas, Jean Ricardou l'a clairement démontré, est un Oedipe inverse. "*Dans Oedipe-Roi, tout est consommé : les actes se sont déjà accomplis; dans Les Gommes, rien n'est arrivé : les actes vont se produire. Dans Oedipe-Roi, il y a un rapport extrinsèque entre les actes et l'enquête; dans Les Gommes, le rapport est intrinsèque : c'est l'enquête, en quelque manière, qui provoque les actes, induit Wallas à accomplir le meurtre sur lequel il enquête. En d'autres termes, l'activité d'Oedipe est une opération aléthéique : elle dévoile ce qui a eu lieu; l'activité de Wallas une opération productrice : elle engendre ce qui n'était pas. Avec Oedipe, on passe d'une erreur (Oedipe est innocent) à une vérité (il est coupable); avec Wallas, d'une fiction (Dupont fait semblant d'avoir été tué) à une réalité (Dupont a été réellement tué)*" (2). "*Tout oracle et toute enquête ont ceci de commun,* note encore Ricardou, : *ils enseignent sur des événements. Les Gommes opère (...) une activité*

(1) cf. son article bien connu "Nature, humanisme, tragédie", *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 55-84.
(2) Jean RICARDOU, "Coïncidences pour un Oedipe inverse", *Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 33.

subversive : l'enquête y précède le meurtre et, le précédant, l'engendre" (1).

En inversant et donc en subvertissant la structure d'événements de la tragédie, le roman robbe-grilletien parodie, par la même occasion, la structure traditionnelle du récit policier. Comme l'a bien vu aussi Ben Stoltzfus, "*Robbe-Grillet's The Erasers parodies the conventions of the detective story. Wallas, the would-be detective, turns out, instead, to be the murderer, and the crime takes place at the end not at the beginning, as the genre would require*" (2). Le meurtre, de fait, ne se produit pas au premier chapitre comme le récit d'énigme inspiré par la tragédie, mais il aura lieu au dénouement. Au lieu d'être un point de départ, le meurtre est un point d'arrivée.

Le rapport des Gommes au récit policier est donc essentiellement parodique. Linda Hutcheon parle, à juste titre, d'un "*emploi parodique intériorisé du modèle ou de la structure du roman policier chez des auteurs tels que Borges et Robbe-Grillet*" (3). La parodie se définit bien comme "*une forme paradoxale de contraste synthétisant, incorporant, il s'agit même d'une sorte de dépendance différentielle d'un texte sur un autre*" (4). Elle opère en effet, on le sait, au moyen de la répétition et de la différence. Tous les éléments policiers sont dans Les Gommes (enquête, meurtre, détective, etc.) mais les

---

(1) *ibid.*, p. 35.
(2) Ben STOLTZFUS, "The Aesthetics of Nouveau Roman and Innovation Fiction", *The International Fiction Review*, tome X, 2, 1983, p. 112. Voir aussi Léo BERSANI, "Murder French Style", *Partisan Review*, 32, 1965, p. 306.
(3) Linda HUTCHEON, "Modes et formes du narcissisme littéraire", *Poétique*, 29, février 1977, p. 103.
(4) Linda HUTCHEON, "Ironie, satire, parodie", *Poétique*, 46, 1981, p. 147-148.

règles du genre et du jeu ne sont guère respectées. Robbe-Grillet détourne ainsi toute notre attention vers le traitement formel qu'il impose à un genre très répandu, très structuré, très conscient de lui-même, de ses procédures. Si l'auteur joue avec le récit policier, parodie ses conventions, c'est en vue de le dépasser dialectiquement, de créer une forme synthétique nouvelle (1).

Le lecteur des Gommes ne manquera pas de se sentir joué, trompé dans son attente. Mais tel est bien l'effet contrariant de la parodie. On ne peut pas dire que l'enquête soit achevée à la fin du roman. Le mystère n'est pas aboli par l'échec (2). Comme l'écrit Colette Astier, : "*Le roman policier d'énigme a (...) traditionnellement pour lui, la cohérence sans faille de l'intrigue. Là réside sa qualité, là le plaisir qu'il procure. Il y a un cadavre, une énigme, et le récit (...) solidement structuré d'une victoire sur le mystère; or Robbe-Grillet ne semble avoir d'autre hâte que de dévaloriser de l'intérieur de son roman le meurtre qui lui a servi de prétexte,*

---

(1) Comme l'écrit très justement Colette Astier,"*il n'est pas d'oeuvres réussies qui ne parviennent à réaliser une unité supérieure à la somme de leurs éléments, [...] : ainsi Hugo va au-delà du roman-feuilleton dans Notre-Dame de Paris, ainsi Molière va au-delà de la farce dans les grandes comédies*", Colette ASTIER, "La Tentation du roman policier dans deux romans : Un crime, de Georges Bernanos, Le Rocher de Brighton, de Graham Greene", *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1970, p. 225.

(2) L'échec de l'enquête menée par le détective amateur de Portrait d'un inconnu avait conduit Sartre à définir le livre sarrautien comme "*un anti-roman qui se lit comme un roman policier (...) une parodie des romans de <<quête>>*". L'enquêteur "*ne trouvera rien (...) ou presque rien. Il abandonnera son enquête pour cause de métamorphose : comme si le policier d'Agatha Christie, sur le point de découvrir le coupable, se muait tout à coup en criminel*", Jean-Paul SARTRE, *Préface au Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.

et le détective qui aura pour mission d'en percer le secret" (1). Les allées et venues de Wallas, ses errances le mènent, en effet, non vers l'élucidation de l'énigme mais, dérisoirement, vers l'accomplissement du meurtre laissé en suspens.
Si le roman policier est celui auquel "on croit" par une accumulation de petits détails "vrais" ou du moins vraisemblables, Les Gommes évite de "faire vrai" et dénonce par ses coïncidences proprement "incroyables" l'illusion réaliste. L'humour robbe-grilletien nous force sans arrêt à convenir que l'écriture n'est pas la réalité, qu'elle est distance et négation. Enfin, ce roman ne nous fait partager aucune scène d'éclaircissement finale. Le détective ne sera nullement arrêté (il subira, à sa demande, une simple mutation). Aucune précision ne sera fournie sur ses éventuels sentiments de culpabilité. Tout rentre tout de même dans l'ordre, si l'on veut, mais alors en ce sens très particulier où l'ordre aboutit avant tout à récupérer le cadavre introuvable de la victime et corrige ainsi les hésitations du récit. Pour que Les Gommes soit enfin un roman policier (mais trop tard), il faut que soit tué celui qui aurait dû l'être dès le prologue.

*

* *

(1) Colette ASTIER, "Les Gommes d'Alain Robbe-Grillet : un avatar moderne du mythe d'Oedipe dans la littérature", *Le Mythe d'Oedipe*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 204.

LE VOYEUR

Le Voyeur semble prendre le contre-pied des Gommes. Alors que dans l'"affaire" qui vient d'être examinée (mais non pour autant classée) le détective devient le meurtrier, dans celle qui va nous occuper maintenant, le meurtrier se transforme en enquêteur de son propre crime.

Tout se passe, en fait, comme si Le Voyeur était le récit d'une enquête qui ne commence jamais, qui ne peut commencer (1); non parce qu'il n'y a pas de détective - Mathias lui-même est, dans une certaine mesure, ce détective - mais parce que l'événement mystérieux (le crime) n'est jamais formulé en tant que tel, qu'il est l'innommé, l'innommable, le non-dit, l'indicible. L'enquête resterait - elle en deçà des enquêtes habituelles parce que le roman policier, en dépit des efforts de Mathias, ne parvient pas à naître? Pourtant, Mathias voudrait poser, comme un détective, des questions à ses divers clients (on se rappelle qu'il est sur l'île pour vendre des bracelets-montres (2)) ou à ses interlocuteurs au sujet de la disparition, puis du meurtre de la petite Jacqueline Leduc mais, comme Wallas, il a peur d'éveiller les soupçons, il ne parvient pas à trouver les "tournures" adéquates, et les seules formules qui lui

---

(1) De son côté, Ricardou écrit qu'avec les "*descriptions antidiégétiques*", " *Le Voyeur peut se définir comme un récit qui n'arrive pas à démarrer*", Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. écrivains de toujours, 1973, p.128.

(2) Une comparaison entre Le Voyeur et La Mise en Scène de Claude Ollier ne manquerait sans doute pas de pertinence. Notons simplement ici que Lassalle effectue lui aussi un voyage professionnel. Mais lui, il a enfermé dans l'un de ses sacs un objet à mesurer l'espace : une chaîne d'arpenteur.

viennent sont des banalités, des lieux communs. Il se rend compte qu'il doit se fournir lui-même les réponses et assumer le double rôle de l'enquêteur et du coupable. Les innombrables questions d'un interrogatoire imaginaire se pressent alors dans son esprit. Il laisse triompher en lui l'inquisiteur et n'a d'autre ressource et d'autre recours que de récapituler scrupuleusement ses moindres déplacements en une reprise point par point, heure par heure, minute par minute, toujours recommencée. Les itinéraires, réels ou imaginaires, que trace Mathias sont jalonnés d'objets - une cordelette, un paquet de cigarettes, un sachet de bonbons - obstinément présents. Mais soudain, la cordelette ne se trouve plus dans sa poche, il manque trois cigarettes dans le paquet, le sachet de bonbons est entamé... Par quel mystère?

Si l'enquête que s'efforce de mener Mathias a pour seul objet sa propre personne et ses propres actes, c'est qu'en réalité il s'agit d'une contre-enquête qui ne vise pas à découvrir l'identité du criminel (le secret de tout récit policier classique) mais plutôt à empêcher qu'elle ne soit découverte. Elle a pour rôle, nous y reviendrons, de "gommer", de détruire les signes, les indices qui permettraient aisément une enquête holmésienne. Au lieu de décrypter, le texte qui parle Mathias "chiffre" ou efface les codes et les marques. On interprète bien alors cette insistance à établir une chronologie rigoureuse. Le travail de Mathias, on s'en aperçoit vite, ne consiste pas à reconstituer un emploi du temps (tâche dont s'acquitte honnêtement le pur détective), mais à s'en constituer un qui soit plausible, cohérent, et sans faille. Il tente de se trouver un alibi qui pourrait (c'est d'ailleurs sa fonction) prouver son innocence au cas où les soupçons, voire les regards, se porteraient sur lui. L'éventualité d'une confrontation ne sera, jusqu'à la fin du roman, jamais exclue. Dans le récit policier, on le sait, le problème de la succession chronologique importe beaucoup. Il en va de même avec Le Voyeur. *"Tout l'effort du*

meurtrier, écrit Roland Barthes, *est donc (dans la seconde partie du roman) de renapper le temps, de lui retrouver une continuité qui sera l'innocence (c'est évidemment la définition même de l'alibi, mais ici, le renappage du temps ne se fait pas devant un autrui policier; il se fait devant une conscience purement intellective, qui semble se débattre oniriquement dans les affres d'un destin incomplet)"* (1).

En fait, même si "le renappage du temps ne se fait pas devant un autrui policier", l'effort de se constituer un alibi s'avère dangereux. Il manque de se retourner avec force contre Mathias au moment où ce dernier se tient le moins sur ses gardes, quand le jeune Julien Marek assure avoir vu le commis-voyageur dans la cour de la ferme. Mathias est ainsi entraîné par ses propres investigations et par l'alibi qu'il a inventé. Son enquête, bien qu'inachevée (le coupable n'est pas arrêté) et parfois inconsistante, hésitante, dépasse, comme souvent chez Robbe-Grillet, le projet initial, pour prendre l'enquêteur au piège, l'enfermer dans ses contradictions et dans un labyrinthe dont il est le seul créateur.

On comprendra sans doute que c'est la seconde partie du roman, la plus policièrement énigmatique, (et qui consiste pour une bonne part en une reconstitution mentale et incertaine des faits qui ont eu lieu) qui retiendra surtout notre attention.

---

(1) Roland BARTHES, "Littérature littérale", *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1981, p. 67-68.
Dans Mythologies, Barthes rappelle que le mot "alibi" est un terme spatial (c'est le locatif latin). Il fonctionne comme un tourniquet : "*dans l'alibi (...), il y a un lieu plein et un lieu vide, noués par un rapport d'identité négative (<<je ne suis pas où vous croyez que je suis, je suis où vous croyez que je ne suis pas>>). Mais l'alibi ordinaire (policier par exemple) a un terme, le réel l'arrête, à un certain moment, de tourner*", *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1970, p. 208.

D'autant plus que dans cette partie, "*Mathias ne tâchera pas tellement d'échanger des montres que de vendre son récit*" (1). En fait, il tente désespérément de rendre compte de l'heure "en trop" (celle du crime), mais avec des explications contradictoires et troublantes qui invitent à la méfiance (2). Mathias, si on devait le définir, c'est L'Homme qui ment (on reconnaît bien là le titre même d'un des films de Robbe-Grillet qui a fait du mensonge la pierre de touche de son esthétique (3)). Détenteur d'un secret inavouable, il cherche à le dissimuler, et nous dérobe désagréablement ce moment crucial et dramatique dans un récit qui, paradoxalement, nous présente tout le reste minutieusement décrit. Avançons avec Maurice Blanchot que "*de même que, dans la tradition du roman policier, le crime nous conduit au criminel par un labyrinthe de traces*

---

(1) Jean-Louis CORNILLE, "Le Commerce narratif", *Revue Romane*, XIII, 1978, p. 165. Selon lui toujours, "*la production d'alibis, ou production a-libidinale, n'est elle-même qu'une marchandise que Mathias cherche à négocier*" (*ibid.*, p. 170).

(2) Notons que son métier est, ici, à lui seul, suspect. Car, comme le dit quelqu'un dans le roman, personne n'a besoin de montres dans ce "pays d'arriérés".

(3) cf. Shuhei HOSOKAWA, "Les yeux et le secret : le cas des Résidents", *Traverses*, 30-31, mars 1984, p. 165. L'Etranger de Camus est la condamnation par la société (qui ne tolère pas la vérité) de l'homme qui refuse de mentir. A ce sujet, Robbe-Grillet a sans doute aussi jeté un oeil intéressé du côté du roman policier qui use systématiquement du mensonge. Comme l'écrit W.H. Auden à propos de Sherlock Holmes : "*S'il a choisi les êtres humains plutôt que la matière inanimée pour exercer son activité, c'est parce que l'investigation de cette dernière est d'une facilité dépourvue d'héroïsme puisque l'inanimé ne sait pas mentir, ce que peuvent faire, et font les êtres humains, si bien qu'ayant affaire à eux, il lui faut manifester une observation deux fois plus aiguë et une logique doublement rigoureuse*", W.H. AUDEN, "Le Prebystère Coupable. Remarques sur le roman policier par un drogué", *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1983, p. 127, (ou "The Guilty Vicarage", *op. cit.*, p. 410).

et d'indices, de même, ici, nous soupçonnons la description minutieusement objective, où tout est recensé, exprimé et révélé, d'avoir pour centre une lacune qui est comme l'origine et la source de cette extrême clarté par laquelle nous voyons tout, sauf elle-même" (1).

De fait, cette description minutieuse de tout ce qui tourne autour du "trou" fait de l'absence de la scène centrale une lacune d'autant plus marquée et remarquable qui a pour effet, curieusement, de rendre le crime très présent (2). Aussi ne sommes-nous pas trop d'accord avec Roland Barthes pour dire que *"le blanc (le crime) n'est pas ici le foyer d'une fascination"* (3). Nous pensons plutôt, comme Jean-Jacques Brochier, que *"le crime est bien, dans tout le roman, le lieu de la fascination, dans la mesure où tout ce qui est dit l'est, assez ouvertement, pour <<ne pas dire>> ce crime. Le trou dans l'emploi du temps de Mathias, c'est la seule chose qu'il ne dit pas, et l'accumulation des détails, des précisions, des comptes est là pour nous (pour lui?) faire oublier ce hiatus et cette dissimulation"* (4).

Nous allons voir que le menscnge, chez Robbe-Grillet, n'est pourtant pas une falsification, qu'il a un effet textuel

---

(1) Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 236. *"Le héros du Voyeur*, écrit Robbe-Grillet, *va faire semblant d'être objectif parce qu'il a quelque chose à cacher. Le gouffre du crime qu'a pointé Blanchot, Mathias ne va pas le désigner, mais au contraire le dissimuler. Il prend le parti d'être une conscience claire (c'est pourquoi tout le livre est écrit au passé historique) de tout ce qui n'est pas important"*, Jean-Jacques BROCHIER, *Alain Robbe-Grillet*, Lyon, La Manufacture, coll. Qui suis-je?, 1985, p. 150-151.

(2) Cette dialectique de la présence-absence, nous en reparlerons plus longuement à propos de La Jalousie où elle fonctionne remarquablement et nous examinerons son rapport avec le récit policier.

(3) Roland BARTHES, "Littérature littérale", *op. cit.*, p. 67.

(4) Jean-Jacques BROCHIER, *op. cit.*, p. 16.

particulier. Il permet à la fiction de se dénoncer constamment comme pure production de l'imaginaire (plus "réel", plus "vrai", selon l'auteur, que la réalité). A l'oeuvre,déjà, dans Les Gommes, le mensonge ne se présente, la plupart du temps, que comme une version prématurée de la vérité. Le roman multiplie les coïncidences (utilisées aussi dans le roman policier) qui font que le mensonge devient réalité. Prenons des exemples : Mathias affirme avoir visité la ferme des Marek (mais il n'y avait personne) à l'heure "creuse" (entre onze heures trente et douze heures trente - l'heure du crime). Il donnera plus tard la même excuse, pour son retard, à l'aubergiste. Ayant menti par deux fois avec le même alibi, il finira par s'y rendre réellement: *"Il n'avait plus qu'une idée en tête : avaler le plus vite possible son déjeuner, afin de se rendre vraiment à cette maudite ferme - enfin - et de transformer la contrevérité en simple anticipation"* (Le V., p. 188-189) (1). Les défaillances mécaniques de la bicyclette louée par le voyageur au café-tabac, d'abord pur mensonge avancé devant Mme Marek pour servir d'alibi (Le V.,p. 95) ne font, elles aussi, qu'anticiper la réalité. Ou encore ce dernier et plus bel exemple : quand Mathias s'invente un passé, il devient vrai. Ainsi, il s'invente un ami d'enfance (Jean Robin - un nom très répandu dans l'île) pour inspirer confiance, se créer une identité vis-à-vis des autres, et en particulier du patron des Roches Noires. Cet ami, coïncidence incroyable, se matérialise. L'imaginaire devient réalité. Nul doute que tout ceci

---

(1) On pense alors à la deuxième affiche de cinéma du panneau-réclame : <<Monsieur X. sur le double circuit>> qui a un rapport certain avec l'"histoire" de Mathias. *"Il s'agissait peut-être d'une histoire policière, ou d'anticipation"* (Le V., p. 167).

tient, pour une large part, du jeu (1). Mathias, tout comme un personnage de roman policier, partage avec le romancier le droit de mentir et d'inventer; tout comme un romancier, il crée un personnage. Le si troublant Julien Marek (dont il nous faudra reparler) rivalise avec Mathias pour inventer, corriger, modifier le récit des événements. Il ment (et aide d'une manière inquiétante Mathias) lorsqu'il affirme devant son père qui le soupçonne de n'être pas resté à la ferme comme il le prétend, avoir vu le voyageur dans la cour. Il confirme ainsi l'alibi imaginaire de ce dernier (Le V., p. 199). "*Un homme*, peut-on lire dans La Nausée de Sartre, *c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles*" (2). Mathias - comme Julien, son double - est un tel homme.

Mais le roman comprend d'autres "créateurs". Ainsi la petite amie de Jean Robin, quand elle attribue à son compagnon une phrase prononcée en réalité par Mathias et qui aurait pu facilement compromettre ce dernier ("*Elle ne viendra plus maintenant*", Le V., p. 142). Elle voit dans cette phrase une preuve de la culpabilité de Robin : "*Vous avez entendu ce qu'il a crié, hier, au déjeuner : qu'elle ne viendrait plus maintenant!...*

---

(1) Valérie MINOGUE, "The creator's game : some reflections on Robbe-Grillet's Le Voyeur", *The modern language review*, vol. 72, n°4, octobre 1977, p. 815-828. Et pourquoi Jean Robin, décidément bien mystérieux, s'appelle-t-il tout à coup Pierre? (cf. Le V., p. 220). Robin aurait pu fournir à Mathias une identité, mais la sienne propre est des plus discutables. L'aveu de l'imaginaire se fait par ce que Robbe-Grillet appelle "*le petit détail qui fait faux*" (*Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 177-178), à l'opposé du "petit détail qui fait vrai", cher aux romanciers réalistes du XIXe siècle.

(2) Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983, p. 61-62. N.B. : Pour une comparaison entre le personnage sartien et robbe-grilletien, voir Dennis PORTER, "Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero", *Modern fiction studies*, XVI, 1, spring 1970, p. 13-25.

Qu'est-ce que ça voulait dire?... C'est lui qui l'a poussée en bas pour se venger" (Le V., p. 182). Au café des Roches Noires, le vieillard, c'est "un conteur d'histoires", quand il associe la disparition de Jacqueline à une ancienne légende de l'île qui semble bel et bien "*provoquée*" par la mort de la fillette (1).

Enfin, le lecteur d'un tel roman devient lui-même créateur : "*it becomes evident that we create, in our reading of the novel, the details of a scene of sexual sadism which is itself never projected on the novel's screen*" (2). L'activité du lecteur ressemblerait à celle de Mathias lui-même, relisant une coupure de presse (de la veille). En relisant "*le texte attentivement, une fois de plus, d'un bout à l'autre*", Mathias est déçu qu'il ne fournisse aucun détail du crime lui-même. "*On n'y disait pas grand'chose. (...) il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l'ordre des violences subies par la victime. Il fallait réinventer la scène (...)*" (Le V., p. 76). Selon Jeffrey Kittay, ce passage, qui précède le crime dans le roman - la mort de la petite bergère - suggère que le crime est, du moins en partie, l'effort de Mathias pour ajouter à ces

---

(1) "*(...) une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au corps de serpent et à la gueule de chien dévorait la victime, sous l'oeil sacrificateur. Sans aucun doute c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué le récit*" (Le V., p. 221).

(2) Valérie MINOGUE, *ibid.*, p. 827.

"peu de lignes", pour reconstituer, réécrire l'article (1) dont les vides l'attirent. "*Les lacunes que nous comblons nous-mêmes*, note Vladimir Jankélévitch, *agissent sur notre imagination comme un vide attirant et exaltent les puissances de rêve qui sont en nous*" (2). Nul doute que Mathias soit un grand rêveur, et qui se prend souvent en flagrant délit de rêverie (3).

---

(1) Jeffrey KITTAY, "Alibi" : on handwriting, rewriting, and writing rhythms and Le Voyeur", *The Romanic Review*, LXXI, 1980, p. 57-74. La coupure du journal, en tant que mise en abyme, joue alors comme sinistre présage, signe prémonitoire du crime. Selon GOULET, elle dédramatise le récit : "*n'indiquerait-elle pas que le drame dont il est question s'est déjà joué, a déjà fourni matière à de l'écriture?*" (*op. cit.*, p.7). "*Et que se passe-t-il dans* Les Gommes *et* La Jalousie *qui ne se soit*, note très justement Genette, *d'une certaine façon, déjà passé?*", "Vertige fixé", *Figures I*, op. cit., p. 88. Et Brochier d'écrire que : "*cette coupure indique à qui ne l'aurait compris que ce qu'il lit, c'est "de la littérature", que ce n'est pas "pour de vrai"; c'est une manière supplémentaire de couper court à toute illusion réaliste, à toute tentation de lire le roman selon "une psychologie des profondeurs" quelconque*", *op. cit.*, p. 16-17.

(2) Vladimir JANKELEVITCH, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1983 (64), p. 92.

(3) Il est sujet aux hallucinations visuelles. Quand il regarde la serveuse, il rêve : "*la fille au visage apeuré de chien battu était adossée au chambranle de la porte intérieure, les poignets dans le dos...*". A cinq reprises, Mathias, reconnaissant une image obsédante, se passera la main sur les yeux (Le V., p. 171, 191 (2 x), 213, 215, 222). On croit se rappeler que dans La Mise en scène, Lassalle se passera plusieurs fois la main sur le front dans un effort répété pour chasser les fantasmes qui obstruent le cours de ses pensées. Mathias, c'est peut-être aussi "simplement" quelqu'un qui a vu trop de films. Il peut s'être persuadé lui-même d'avoir commis un crime, à force de visualiser des scènes violentes telle celle suggérée par la première affiche de cinéma qui représente une scène d'agression d'un colosse sur une jeune fille en chemise (Le V., p. 45-46). Michael Holquist nous parle de cette affiche : "*in this scene, Robbe-Grillet sets up what he might have done, had he written a conventional murder novel. This first poster is a metaphor for what would have been the traditional literary treatment of his subject-garish, hyperbolic, narrative*", "Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction", *New Literary History*, III, Autumn' 1971, p. 151-152. C'est en tout cas un scénario de ce genre que Mathias a constamment devant les yeux.

Kittay propose une suggestion intéressante : "*perhaps his search for more detail in the rape recounted in the newspaper clipping is his attempt to prolong the moment of the crime - with all we know about the role of prolongation in sexual excitement. (Is not prolongation the role of detail in suspense?)*" (1). Cette idée vaut sans doute aussi pour le lecteur du Voyeur lui-même. Désireux de connaître plus en détail le crime sadique présent "en creux" dans le récit, il relit attentivement le roman, une fois de plus, d'un bout à l'autre, faisant durer le désir (le plaisir?) de savoir . Si, comme l'écrit Jacques Dubois, le récit policier est "*stratégie d'accroissement de la jouissance par multiplication des obstacles retardant la satisfaction du désir*"(2), on peut dire que le lecteur du texte robbe-grilletien (texte de jouissance par excellence au sens où l'entend Barthes), perpétuellement en état de perte et de "déconfort", est particulièrement gâté. Un tel texte fait de son lecteur, qui vit tout au long de la lecture le sentiment d'un manque, une succession de désirs... De son côté, Pierre Van den Heuvel a mis en évidence les pouvoirs des "vides" sur le lecteur : "*Les vides (...) appellent le lecteur à la participation et lui procurent le plaisir de combler les lacunes que les situations créent dans le discours. C'est la technique du secret. Celui qui parvient à le percer éprouve la joie du savoir, semblable à celle que donne les jeux de l'énigme, du puzzle et des mots croisés, mais plus*

---

(1) Jeffrey KITTAY, *ibid.*, p. 65. N.B. Jacques Dubois a rapproché, en partant de l'étude de Dennis Porter, *The Pursuit of crime* (New Haven - Londres, Yale U.P., 1981), et en la dépassant, la lecture policière et l'acte sexuel (retard de l'orgasme, etc.), cf. "Le Secret", p. 2-3.

(2) "Le Secret", *op. cit.*, p. 2.

intense puisque la recherche mobilise l'imagination" (1). Ceci est sans doute vrai... mais il reste que bon nombre de lecteurs, s'apercevant que jamais ne sera comblé de manière certaine leur désir de connaître la clé de l'énigme, le stratagème criminel ("l'ordre des violences subies par la victime") et qu'il n'entre point dans l'intention du texte de combler le(s) trou(s) (mais seulement de le(s) pointer et de le(s) questionner) ne manqueront pas d'être profondément déçus, voire irrités...

Si, dans le roman d'énigme, quand on parle, c'est pour mentir; si on invente à qui mieux mieux, trop parler peut attirer dangereusement les soupçons. Il en va de même chez Robbe-Grillet. Dans La Jalousie, par exemple, les craintes du narrateur se voient renforcées quand Franck se montre particulièrement loquace avant et après son voyage en ville avec A... Il répond par avance à des questions qui ne lui sont pas posées. "*Les phrases se succèdent, chacune à sa place, s'enchaînant de façon logique. Le débit mesuré, uniforme, ressemble de plus en plus à celui du témoignage en justice, ou de la récitation*" (La J.,p.85). "*Les précisions qu'il fournit sur son emploi du temps futur, pour cette journée en ville, seraient plus naturelles si elles venaient satisfaire quelque demande d'un interlocuteur; personne n'a pourtant manifesté le moindre intérêt, aujourd'hui, concernant l'achat de son camion neuf. Et pour un peu, il établirait*

---

(1) Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 77. Il va plus loin en affirmant que : "*Le vide donne une nouvelle dimension au texte, non pas dans le sens d'une compensation réconfortante que le lecteur trouverait en comblant les lacunes (l'effet stabilisateur de la lecture réaliste), mais dans celui de la reconnaissance de l'incertitude en tant que facteur vital d'une possible vérité et comme stimulant de sa propre activité créatrice puisque la place ouverte est éminemment apte à accueillir les fantasmes que le texte a mis en branle*", *ibid.*, p. 255.

à haute voix - à très haute voix - le détail de ses déplacements et de ses entrevues, mètre par mètre, minute par minute, en appuyant à chaque fois sur la nécessité de sa conduite" (La J., p. 156-157). Dans Le Voyeur, Mathias, confronté devant la patronne du café à la possibilité d'avoir été vu par Maria, la soeur de la victime, s'embarque dans un discours rempli de termes exprimant les rapports logiques de temps, de cause, et de conséquence (*"ainsi"; "avant que"; "car"; "par conséquent", puisque", "donc"* - Le V., p. 112-113). Mais leur abondance les rend proprement insignifiants. *"Il valait mieux s'arrêter. Ces précisions de temps et d'itinéraires (...) étaient inutiles, suspectes, pis encore : confuses"* (Le V., p. 114). Les ellipses trahissent souvent un trouble, une faille. Mathias (tout comme le fameux bavard de L'Inquisitoire) le sait puisqu'il les évite dans la conversation. Mais ce *"souci de précision - inhabituel, excessif, suspect - loin de l'innocenter, ne l'accusait-il pas plutôt?"* En fait, le voyageur s'est trouvé plus d'une fois obligé de *"lutter contre les blancs qui risquaient à chaque phrase de trouer la conversation"* (Le V., p. 227) - tout comme le pauvre lecteur tente de lutter contre les blancs de l'écriture et de la signification. La répétition est l'un des moyens retenus par Mathias pour remplir les trous narratifs : *"Afin de combler les vides, il répétait souvent plusieurs fois la même phrase. Il se surprit même à réciter la table de multiplication"* (Le V., p. 216).

Tous les moyens semblent donc bons pour ne pas dire la vérité, pour préserver le silence du vide central, ce *"silence invisible qui est le fondement du texte, le noyau central autour duquel, à partir duquel ou vers lequel le discours s'organise (...)"*. Il est manifeste que *"le mutisme du vide (...) est envahi par un faux discours dans Le Voyeur"* (1). La vérité se

(1) Pierre VAN DEN HEUVEL, *op. cit.*, p. 74.

cache derrière le discours trompeur du criminel. Comme l'a bien vu de son côté, Jean-Jacques Brochier, "*l'écriture est piégée, (...) elle ne dit pas, ne peut pas dire, la vérité, (...) elle la cache sans cesse derrière la description des objets, le décompte des secondes et des mètres. En ce sens, on comprend pourquoi presque tous les romans de Robbe-Grillet ont une trame policière. (...) le principe du roman policier <<à énigme>> est que les mots ne traduisent jamais vraiment la vérité - même si parfois, ils la trahissent, aux deux sens du terme -, et que c'est au lecteur, en fin de compte, de faire preuve de davantage de perspicacité et de ruse que le criminel pour dénouer l'écheveau*" (1).

De fait, si le roman robbe-grilletien adopte et surtout adapte (2) certaines techniques du récit d'enquête, c'est aussi pour engager son lecteur à "jouer" au détective. Rôle qu'il tiendra encore, d'une autre manière, dans La Jalousie. La conduite étrange et suspecte du voyageur de commerce, on s'en sera aperçu, focalise toute l'attention du lecteur. L'absence de commentaires qui viendraient expliquer, analyser la "psychologie" du personnage contribue à l'impression d'étrangeté et de mystère. A cet égard, et selon Holquist, le roman policier a servi de modèle : "*What myth was to experimental fiction before world war II, detective fiction is to avant-garde prose after*

---

(1) Jean-Jacques BROCHIER, *op. cit.*, p. 14.

(2) Il importe de souligner qu'il y a bien adaptation visant au détournement des règles du genre. Si l'on s'en tient, ici, à la notion de "piège" dont il vient d'être question, on s'aperçoit vite qu'il fonctionne très différemment dans le polar et dans le roman robbe-grilletien. Comme l'écrit l'auteur : "*Le contrat type du roman policier veut que le piège (...) ait été complètement analysé et démonté, et remonté, de façon à ce qu'il soit devenu inoffensif. Alors qu'au contraire, les pièges qui s'ouvrent à chaque instant dans mes textes sont des pièges à double, à triple détente. On ne sait jamais à quel moment ils auront fini de s'ouvrir et de se refermer*", ("Entretien", *op. cit.*, p. 20).

world war II. The possibilities for symbolic action and depth psychology which Homer provides for James Joyce are replaced in the later period by the ambiguous events, the psychologically flat and therefore mysterious world which Holmes and Poirot make available to Robbe-Grillet and Borges" (1). De plus, détenteur d'un secret, Mathias devient ce secret même que l'on tente de déchiffrer, de décrypter. Cet homme en sursis, qui cherche à établir un dialogue avec l'irrémédiable, s'enlise dans un univers qu'il a pour tâche de comprendre et d'expliquer (2). L'étrange est qu'il ne semble pas, à certains moments, au courant de la "réalité". Le crime est alors pour lui-même une énigme. D'où une conduite ambiguë : il s'agit à la fois de découvrir et de dissimuler la réalité. D'où un double rôle : celui de l'enquêteur (dans lequel il se montre souvent aussi frustré que son collègue de lecteur) et celui du coupable.

Quand Mathias - enquêteur - cherche à se renseigner sur les "crimes" commis par Jacqueline, il rencontre les mêmes

---

(1) Michael HOLQUIST, *ibid.*, p. 148. A cela s'ajoute l'influence certaine du roman américain des années trente qui par son refus de l'analyse psychologique a été conduit à insister sur les attitudes et les pensées des personnages, sans fournir de commentaires explicatifs (cf. Hemingway, par exemple).

(2) Son univers intérieur et l'espace clos dans lequel se déplace Mathias ont tout du labyrinthe (la spatialité de l'obsession). Et le crime, on le sait, s'intègre à la randonnée du voyageur. Nous n'insisterons pas davantage sur le lieu, notons simplement que si la ville des Gommes comprend un labyrinthe inextricable de rues où Wallas se perd, Le Voyeur contient d'innombrables descriptions de trajets, de sentiers qui bifurquent. N'est-ce pas le travail du romancier qui est décrit là? Robbe-Grillet nous a appris à lire certaines phrases comme des métaphores de l'écriture. Le cheminement, le piétinement, les hésitations du récit se reflètent dans "*l'inextricable réseau de sentiers qui sillonnent en tous sens les ajoncs nains de la falaise*", (Le V., p. 120). La célèbre ficelle de Mathias n'est pas là pour servir de fil d'Ariane... Et le lecteur suit l'errance du voyageur à travers les méandres d'une enquête complexe, vouée à se perdre dans un dédale d'incertitudes et de contradictions.

lacunes et les mêmes commentaires imprécis que nous, lecteur, recevons du narrateur : "(...) *il parla, à mots couverts, des crimes commis par la fillette - toujours les mêmes - qui parurent au voyageur, à cette nouvelle audition, encore plus obscurs que précédemment. Au lieu de la narration précise d'un quelconque fait, limité et précis, il n'y eut - comme d'habitude - que des allusions très embrouillées à des éléments d'ordre psychologique ou moral, noyés au milieu d'interminables chaînes de conséquences et de causes, où la responsabilité des protagonistes se perdait*" (Le V., p. 146-147). Ce qui correspond aussi à la confusion du lecteur concernant la responsabilité de Mathias qui emboîte de la même manière les chaînes de causes et de conséquences.

Mathias ne se contente pas de s'informer de tout ce qui touche au crime, il adopte véritablement le mode d'être d'un détective de polar. Tel un détective en effet, il se livre à une observation minutieuse de tout ce qui l'entoure. "*Dans son métier, il n'y avait pas de détail superflu*" (Le V., p. 33). Tel le narrateur de La Jalousie, il scrute les visages, tente de déchiffrer les gestes, les attitudes des gens qui l'entourent. Son effort pour donner un sens à l'immobilité du visage de sa cliente potentielle reste vain. "*Les traits du visage s'étaient figés dans la pose où ils avaient fait leur apparition - comme fixés à l'improviste sur une plaque photographique. Cette immobilité, loin d'en faciliter le déchiffrage ne faisait que rendre plus contestable chaque essai d'interprétation : bien que la figure ait de toute évidence possédé un sens - un sens très banal et que l'on pensait au premier abord pouvoir aisément découvrir - elle fuyait sans cesse devant les références dans lesquelles Mathias tentait de l'emprisonner*" (Le V., p. 40). Ce passage peut se lire en tant que commentaire sur le texte du

(1) C'est nous qui soulignons ici, comme dans les extraits suivants.

Voyeur lui-même et comme l'expression de la frustration du lecteur au moment où il tente de dégager le "vrai" sens du texte.

Nous trouvons encore dans Le Voyeur ce que le roman policier connaît bien : la tentative de reconstitution de faits apparemment insignifiants et une attention toute particulière pour les objets les plus anodins. Le détective est souvent confronté à des petits problèmes de détail. Le plus trivial des phénomènes pose un problème de détection qui reflète en miniature les grands problèmes de l'identification, du temps et du lieu. La façon de (ou plutôt de ne pas) le résoudre révèle chez le "héros" robbe-grilletien un enquêteur peu doué... Voici un exemple parmi d'autres : "*Remise en place avec promptitude sur son étagère, la bouteille ne se distinguait plus de ses voisines, dans l'alignement des différentes marques. Auparavant, lorsque la femme la tenait dans sa grosse main, l'écartement des doigts - ou bien la position de l'étiquette par rapport à l'observateur - avait empêché celui-ci de déchiffrer celle-là. Mathias voulut reconstituer la scène pour essayer de saisir quelque fragment de papier multicolore qu'il pourrait comparer aux témoins rangés sur l'étagère. Il ne réussit qu'à se rendre compte d'une anomalie dont il n'avait pas été frappé sur le vif : la patronne se servait de sa main gauche pour servir à boire. [...]. Il finit du reste par s'embrouiller, entre le spectacle et la réflexion, au point de commencer lui-même à confondre la droite et la gauche*" (Le V., p. 107-108).

Enfin, comme un détective, Mathias procède par hypothèses et déductions (cf. Le V., p. 186-187). Mais elles sont souvent inutiles, ou sans intérêt apparent. Après le fameux "trou", par exemple, on le surprend à contempler le cadavre d'un crapaud - qui dit peut-être le crime tu : "*Sur la poussière blanche de la route, il contempla de plus près la tache grisâtre qu'il avait prise d'abord pour les restes d'une grenouille.*

Les pattes de derrière, trop courtes, étaient bien en réalité celles d'un crapaud. (Ce sont toujours eux, d'ailleurs, qui se font écraser sur les routes). La mort pouvait ne remonter qu'à la nuit précédente car le corps de l'animal n'était pas aussi desséché que la poussière le faisait paraître" (Le V.,p.103) (1).

Mais, et nous le disions en commençant, il s'agit moins d'une enquête que d'une contre-enquête. Mathias - coupable avant tout (ou conscience coupable) - s'efforce de dissimuler certains faits. Tous ses efforts déployés en vue de l'innocenter ont pour effet paradoxal de convaincre le lecteur - détective - de sa culpabilité (2).

En développant avec un tel acharnement les arguments aptes à le disculper, il dresse son propre acte d'accusation, se démasque comme criminel. Le récit vaut sans doute par cette façon obsédante de montrer une chose qu'il s'efforce de cacher, par cette écriture qui tout à la fois voile et dévoile, tait et révèle, dit et ne dit pas, qui ne raconte que l'impossibilité de narrer directement le crime et ressasse sans cesse ce non-dit,

---

(1) Dans le roman policier, les taches les plus diverses font l'objet d'une attention toute particulière. Chez Robbe-Grillet, elles font souvent signe, sans signifier vraiment (cf. la tache menaçante et obsédante, la "*trace suspecte*" (La J., p. 131) laissée sur le mur par l'écrasement du mille-pattes). Mathias, pénétrant dans la chambre au-dessus du café cherche une "*trace suspecte*" sur le carrelage (Le V., p. 67).

(2) Danielle Bajomée a rapproché Mathias et Johnson dont la conscience est en proie aux mêmes obsessions, aux mêmes fantasmes, aux mêmes rêves : "*tous deux ont en commun un même désir de meurtre et leur démarche pour cacher le crime tout en le révélant épouse les mêmes articulations*", "Lecture de La Maison de Rendez-vous", (*op. cit.*, p. 24). Le narrateur de La Jalousie, lui, se pointe du doigt tout en se cachant. Par ailleurs, Mathias, nous le verrons, laisse curieusement des traces grossières de son passage sur les lieux du crime. Didier Anzieu aurait-il raison de dire que l'obsessionnel est un "pseudocryptographe?"...

"repasse indéfiniment [...] sur la faille du crime, à la façon d'un pinceau insistant" (1). Dans le polar, la progression de l'énigme énoncée à l'énigme résolue est assurée par une alternance du dit et du non-dit, de l'information communiquée et de celle que l'on dissimule, de l'explicite et de l'occulte (2). Comme l'écrit Pierre Van den Heuvel : *"Les fantasmes, collectifs ou personnels, sont de l'ordre du silence. Ils sont au centre du Nouveau Roman, non pas en tant qu'objet d'une description directe, qui serait pervertie d'avance, mais comme un noyau vide autour duquel l'écriture gravite"*. Il s'agit avant tout d'*"un travail d'occultation paradoxal, une monstration par l'indirect <<parabolique>>, qui signifie à travers les interstices de l'écrit"* (3). Dans Le Voyeur, le crime sadique se dessine en creux, mais affleure par certains indices, comme nous allons le voir.

Dans le récit d'enquête classique, les rapports du détective et de la "case vide" se manifestent, on le sait, par la médiation de traces et d'objets. Il n'y a pas de crime parfait, telle est la loi. Dans Le Voyeur, nous avons affaire aux indices du crime, sans le crime. Le lecteur peut en effet "rassembler", ramasser au passage un certain nombre d'objets obstinément présents (on pense à la fameuse cordelette roulée en forme de huit, aux bonbons et aux cigarettes appartenant à Mathias et

---

(1) Roland BARTHES, "Littérature littérale", *op. cit.*, p. 68.
(2) Pour l'auteur, il s'agit toujours, non seulement de maintenir l'énigme, mais de la rendre plus insoluble encore, par le moyen de cette distribution d'informations apparemment là pour clarifier le problème. Mais il ne s'agit alors, contrairement à Robbe-Grillet, que d'une thésaurisation de la connaissance.
(3) Pierre VAN DEN HEUVEL, *op. cit.*, p. 72.

retrouvés - on y reviendra - sur les lieux du crime) (1). Ces objets apparemment anodins et innocents (rassurants dans leur banalité même) envisagés séparément acquièrent, réunis, un sens potentiel et jouent comme signes policiers... Comme l'écrit Gerda Zeltner, de tels objets, "*imbriqués dans les nombreuses répétitions, finissent par se grouper. Et ainsi, le lecteur s'habitue, sans pour autant que le mot ne soit jamais prononcé,*

---

(1) Tellement célèbre, la ficelle se retrouve, non sans un clin d'oeil, dans Souvenirs du triangle d'or (1978) : "*Le chiffre 8, (...), est représenté par le bout de corde avachi dit <<du voyeur>>*" (p. 132-133). Les variantes du huit couché (faut-il le rappeler?) vont se dresser obsessionnellement devant le regard de Mathias. Il apparaît pour la première fois, comme point de repère choisi par le voyageur, sous la forme d'une trace laissée sur la pierre du quai par un anneau où amarrent les bateaux (Le V., p. 16). Obsédé par ce dessin, dessin du regard, Mathias le retrouve dans le vol des mouettes aux yeux fixes. Il sera derechef sur chaque porte qu'il lui faudra ouvrir : "*Le palier n'était pas assez clair pour qu'il pût distinguer si la peinture imitait les veines du bois ou bien des lunettes, des yeux, des anneaux, ou les spires en forme de huit d'une ficelle roulée*" (Le V., p. 66). Il répond aussi à la configuration du chemin parcouru sur l'île. Le "huit" implique que, où qu'on aille, il faut (re)passer toujours par le même point (cf. la conscience obsédée de Mathias). Notons que dans La Route des Flandres, les cavaliers, dans leur errance, repassent toujours par certains points fixes selon un trajet fait de boucles dessinant un trèfle "*qu'on ne peut*, observe Claude Simon, *dessiner d'un seul trait qu'en passant trois fois par le même point*", (cité par J. H. Matthews, *Revue des Lettres modernes*, 94-99, 1964, p. 9). On peut voir aussi dans ce "huit", comme Goulet, le schéma du temps conçu dans le roman : "*Tantôt nous suivons l'activité et les perceptions du voyageur, qui s'efforce de circonscrire la réalité en une boucle fermée par une mise en ordre rationnelle et rassurante, tantôt le texte dérive vers la boucle de l'imaginaire qui investit le présent narratif au gré du flux et du reflux psychiques*" (*op. cit.*, p. 42).

à lire la vraisemblance du meurtre dans ces constellations d'objets" (1). C'est dans le même bon sens que va cette remarque de Danielle Bajomée : chez Robbe-Grillet, "*l'objet est indiciel mais ne livre le sens de l'énigme que dans son rapport avec tous les objets qui constellent le texte*" (2). Nous savons bien que la résolution de l'énigme, dans le récit policier, correspond toujours à un procès d'indexation, à l'intégration des indices dans un système. Le lecteur du Voyeur peut tenter, c'est son droit, d'élucider le mystère en faisant jouer ensemble les objets précédemment cités qui constituent autant d'indices confirmant la présence de Mathias sur la falaise. Il peut tenter de reconstituer l'histoire du crime, le stratagème criminel. Mais cette reconstitution, il faut le souligner, ne sera jamais explicitement confirmée par le texte, elle ne subsistera toujours qu'à l'état d'hypothèse ou de fantasme (3).

(1) Gerda ZELTNER, *La grande aventure du roman français au XXe siècle - Le nouveau visage de la littérature*, Paris, Ed. Gonthier, coll. Grand Format Médiations, 1967, p. 101. Elle ne fait que paraphraser, il faut le dire, le très perspicace Roland Barthes sous la plume duquel est apparue pour la première fois l'expression de "*constellations d'objets*", cf. "Littérature littérale", *op. cit.*, p. 65. Ce retour perpétuel des mêmes objets renvoie aux obsessions de Mathias, nous livre son contenu psychique. Selon Barthes (encore lui) : "*c'est dans la mesure où la rencontre répétée de quelques objets brise le parallélisme des regards et des objets, qu'il y a crime, c'est-à-dire événement : (...) l'irruption d'un retour, c'est la brèche par où tout un ordre psychologique, pathologique, anecdotique, va menacer d'investir le roman. C'est précisément là où les objets, en se re-présentant, semblent renier leur vocation d'existants purs, qu'ils appellent l'anecdote et son cortège de mobiles implicites : la répétition et la conjonction les dépouillent de leur être-là, pour les revêtir d'un être-pour-quelque chose*" (*op. cit.*, p. 66).

(2) Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, tome II, p. 430-431.

(3) N.B. Certaines visions reconstituent, en partie, le crime (cf. Le V., p. 122, 179, 213, 245-246). Scénario possible : Mathias a offert des bonbons à la petite bergère (pour lui inspirer confiance); il lui a ensuite attaché les poignets derrière le dos avec la ficelle, et l'a torturée de brûlures à l'aide de trois cigarettes. Enfin, il l'a lancée du haut de la falaise dans la mer. (N.B. : la ficelle a pu servir aussi à étrangler la fillette...).

Mais après tout, peu importe, on sent bien que là n'est pas tant l'intérêt. En définitive, il s'agit surtout de bien voir que "*tout le roman est fait d'une prolifération de signes à partir du vide central. Et s'il prend l'allure d'un roman policier, c'est pour instituer le lecteur comme enquêteur, non d'un crime réel, mais de ce fantasme originel autour de quoi se produit le texte*" (1).

C'est dire que Le Voyeur ne nous prend pas comme un Simenon ou un Agatha Christie, mais s'il nous prend tout de même, cela tient pour une bonne part à l'activité intense du regard qui s'y donne à voir (2). Dès son arrivée sur l'île, les yeux sont rivés sur Mathias (du moins il le pense) (3). Il se trouve dévisagé par une petite fille aux yeux grands ouverts tandis qu'il vient de ramasser la cordelette (Le V., p. 10-11). Il se sent traqué, épié par l'oeil-témoin des mouettes qui planent au-dessus de lui en dessinant des "huit" (dessin du regard). Et ne manque pas, pour qu'il y ait tension plus forte, le regard inquisiteur et perçant d'un détective menant son enquête sur l'étrange "affaire Leduc" car, et nous le

---

(1) Alain GOULET, *op. cit.*, p. 20.

(2) On sait que Robbe-Grillet avait choisi comme premier titre : "La vue", en hommage à Roussel chez qui la vue est le sens privilégié et "*atteint (...) une acuité démentielle*", cf. "Enigmes et transparence chez Raymond Roussel", *Pour un Nouveau Roman*", op. cit., p. 94. Dans notre analyse de La Jalousie, nous insisterons plus nettement sur le regard et son rapport avec le polar.

(3) "*L'obsession du regard des autres amène Mathias aux limites de la paranoïa. (...). Cette hantise d'être regardé fait immanquablement penser à Sartre dont l'oeuvre compte, paraît-il, 7.000 indications du regard.*" On vient de relire La Nausée pour s'en convaincre. Mais citons un passage éclairant choisi par Danielle Bajomée. Roquentin entre dans un restaurant et croit voir, comme Mathias, tous les yeux braqués sur lui : "*Tout le monde me regarde; les deux représentants de la jeunesse ont interrompu leurs doux entretiens. La femme a la bouche ouverte en cul de poule. Ils devraient bien voir que je suis inoffensif (...)*", (*op. cit.*, p. 343-344).

disions précédemment, certains insulaires vont assumer, à leur manière déroutante, une part de l'investigation et contribuer, paradoxalement, au mystère.

Certains vont donc jouer et adopter, non sans ambiguïté, le rôle et l'attitude d'un détective de récit policier. Non tant Maria Leduc qui cherche Mathias depuis la disparition de sa soeur. Veut-elle l'interroger? L'aurait-elle aperçu aux alentours de la falaise? Telles sont les questions angoissantes que se pose le voyageur. Mais on finira par apprendre (en même temps que Mathias - avec le même soulagement?) qu'elle se désintéresse totalement de l'affaire. Son unique but était d'acheter une montre! (Le V., p. 249-250). Non tant la petite amie de Jean Robin, qui ramasse sur les lieux du crime (1) un fragment de cigarette et qui se base "*sur la longueur anormale de ce dernier, pour prouver le crime*" (Le V., p. 186). Elle accusera fermement Robin... En fin de compte, seul l'inquiétant Julien Marek au regard indéchiffrable aura porté la tension et le malaise à leur comble. Mathias est véritablement le "*point de mire*" du jeune homme (Le V., p. 198). Dans une scène mémorable et troublante, pour Mathias comme pour le lecteur, Julien confirme l'alibi imaginaire du voyageur (le faux détour par la ferme pour visiter "ses vieux amis les Marek") de la même voix irrécusable qu'un détective s'adressant au criminel

---

(1) Notons qu'elle y rencontre Mathias qui, en "bon" assassin qu'il est, retournera sur les lieux du crime pour retrouver et détruire les indices compromettants. Cet acharnement à effacer, gommer toute trace suspecte de son passage ne révèle que mieux sa culpabilité. Mais il est sujet à la mauvaise conscience avant le crime : il pense à plusieurs reprises devoir couper ses ongles trop pointus qui risquent de faire mauvaise impression. Dans La Jalousie, on surprendra le mari à effacer la trace menaçante et obsédante laissée par la scutigère écrasée.

dans la traditionnelle scène de reconstitution des faits à la fin du récit policier classique, c'est-à-dire à la deuxième personne. "*Vous êtes descendu de vélo et vous avez frappé à la porte. Après, vous êtes allé voir à la barrière du jardin. Et avant de partir, vous avez pris une clef, dans une petite sacoche accrochée sous la selle...*" (Le V., p. 199) (1). Mathias est ici confronté à un faux témoignage, à la fois opportun et inquiétant. Pourquoi Julien soutient-il son mensonge? S'il déforme la réalité d'un ton si assuré, c'est qu'il la connaît et sait que lui, Mathias, l'assassin, se gardera bien de la dévoiler...

Dans une autre scène, non moins grosse de tension, Mathias, revenu sur les lieux du crime, au creux de la falaise, se voit rejoint par l'obstiné Julien qui épie ses efforts pour faire disparaître "*l'objet compromettant*" qui "*avait échappé, jusqu'ici à tous les regards*" (Le V., P. 206) : le lainage de Jacqueline, resté accroché dans sa chute sur une pointe du roc. Ce guetteur gênant semble jouer sérieusement au détective. Il a, tout comme la compagne de Jean Robin, ramassé un objet qu'il exhibe implicitement comme indice sous les yeux affolés de Mathias : un papier de bonbon (2). Le voyageur, bon gré mal gré, se soumet à son interrogatoire : "*Quoiqu'il fût impossible de rien prouver à l'aide de cet unique bout de papier rouge, il valait mieux ne pas envenimer les rapports avec un enquêteur si têtu, qui connaissait peut-être d'autres éléments de l'histoire*" (Le V., p. 212). Les remarques de cet "enquêteur si têtu"

(1) cf. Michel BUTOR, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 80-81. Le célèbre "vous" de La Modification a ce même ton de la voix accusatrice qui figure dans le roman policier.

(2) N.B. : il semble avoir ramassé aussi d'autres objets indiciels : "*Puis il (...) mit au jour une poignée de fragments hétéroclites, parmi lesquels le voyageur reconnut une grosse ficelle (...), qui paraissait délavée comme par un séjour dans l'eau de mer*" (Le V., p. 217).

désarçonnent Mathias. Elles se bornent toutes, étrangement, à la constatation indifférente : le paletot est à Jacqueline, le papier de bonbon était déjà là hier, etc. Son regard est plus troublant encore. Comme le sourire de A... dans La Jalousie, il donne lieu à toutes les interprétations : "*un très léger strabisme*"; "*une myopie excessive*"; "*un oeil de verre*", (Le V., p. 210); des yeux "*inconscients, ou même aveugles - ou comme idiots*", (Le V., p. 215) (1).

Nous assistons, comme dans le roman policier, à une véritable crise des apparences. Pourquoi Julien, qui semblait jouer le jeu du pur détective, lance-t-il avec une telle désinvolture l'objet indiciel (le papier de bonbon) à l'eau? Mathias tente d'interpréter ce geste inattendu et résout l'énigme de ce regard gênant : "*Une (...) interprétation s'imposait : ne désirait-il pas (...), par ce geste spectaculaire, faire savoir qu'il garderait le silence, que le coupable percé à jour n'aurait rien à craindre de lui? Son attitude étrange, à la ferme paternelle, n'avait pas d'autre explication. Là comme ici, il proclamait son pouvoir sur Mathias : il détruisait ses traces avec la même facilité qu'il lui en suscitait de nouvelles, modifiant à son gré signes et itinéraires du temps révolu* (2). *Mais il lui fallait autre chose que des soupçons - même précis - pour autoriser une telle assurance. Julien avait* <<vu>>. *Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées*

---

(1) Mathias se soumet difficilement à ce regard. "*La culpabilisation*", note Danielle Bajomée, *naît toujours, chez Robbe-Grillet, du regard des autres, accusateur dans la mesure où il est redouté : l'innocent se soumet au regard*" (*op. cit.*, tome II, p. 344).

(2) Tout comme le lecteur tombe sous le pouvoir romanesque de Robbe-Grillet qui construit et détruit "à son gré" le déroulement temporel du récit. La temporalité s'y développe en effet selon un constant mouvement d'anticipations et de rétrospections, de visions qui brouillent la continuité temporelle chronologique.

par ses yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable" (Le V., p. 224).

On retrouve donc dans Le Voyeur, ce tournoiement de rôles caractéristique du roman policier obligé, toujours, de s'interroger sur le point de savoir qui est qui? Les témoins éventuels, les enquêteurs d'occasion, tendent tous, dans l'histoire qui nous occupe, à devenir complices du crime (1). Il convient de noter ici, c'est le moment ou jamais, que le titre en lui-même pose déjà un problème d'identification : Qui est le voyeur du roman? La question se pose avec pertinence car jamais (d'où l'ambiguïté) le texte ne désigne Mathias par le terme de "voyeur", mais par celui de "voyageur". Nombre de critiques ont donc, comme il fallait s'y attendre, longuement discuté la question de l'identité du voyeur. Quelles solutions proposent-ils pour élucider ce petit mystère? Passons-les rapidement en revue avant de donner notre avis sur la question.

Bruce Morrissette, qui s'en tient au sens psychopathologique du mot, pense fermement détenir la clé du problème. Julien est sans conteste le voyeur du titre car il a assisté en pervers au crime (2). Lucien Goldmann souligne quant à lui, l'attitude passive du voyeur. Tous les insulaires sont des voyeurs, car ils laissent repartir le criminel. Et Mathias lui-même, suivant leur exemple, adopte une attitude passive et indifférente devant son crime (3). Olga Bernal tient surtout

---

(1) On pense à Maria et à Julien, témoins possibles et dont le témoignage pourrait être fatal. Tous deux semblent détenir la clé de l'énigme. On a l'impression qu'eux seuls pourraient préciser dans quelle mesure les visions de Mathias et ses dires reproduisent ou déforment la réalité.
(2) Bruce MORRISSETTE, *op. cit.*, p. 103-104.
(3) Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1965, p. 313-314.

compte de l'univers visuel du roman. Elle adopte le sens "brut" du mot : le voyeur est un homme qui voit. Tous les insulaires, Mathias y compris, sont, selon elle, peu ou prou, des voyeurs. Mais elle n'exclut pas pour autant le sens psychopathologique qui se justifie par certaines visions sadiques de Mathias (1). Quant à la solution proposée par Ricardou, elle rejoint celle de Bernal. Souvenons-nous : il s'agit d'un voyageur. On voyage pour voir. Voyeur peut donc se substituer à voyageur. Le creux au centre du texte se trouve déjà dans le titre : "voyeur" étant une sorte de contraction de "voyageur" (2).

Selon nous, si Julien est bien un voyeur, il n'est pas le voyeur. Comment Morrissette a-t-il fait (lu) pour ne pas voir que Mathias est directement impliqué dans trois scènes de voyeurisme au moins? On pense à la scène du quartier Saint-Jacques où Mathias entend à deux reprises une plainte. Regardant sans être vu, par une fenêtre, à l'intérieur d'une chambre, il voit un lit en désordre (Le V., p. 28) (3). Par la fente de la porte de la cuisine entrebaîllée, il observe en cachette les Marek (Le V., p. 192-195). Et on surprendra encore Mathias à épier à travers une fenêtre, les gestes du mystérieux couple Robin. Cet épisode subsiste en tant que réalité jusqu'au moment où nous retrouvons le voyageur tranquillement installé dans la chambre louée où il vient d'imaginer la scène. Dans ce rêve conscient, Mathias s'attribue le rôle classique du voyeur: "*Il pencha sa tête vers les carreaux. Ceux-ci permettaient, en*

---

(1) Olga BERNAL, *op. cit.*, p. 136-143; 184.
(2) Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit.,p.40-41.
(3) Nous retrouverons le motif voyeuriste de la fenêtre dans La Jalousie. Mais notons toujours la fréquence des scènes de voyeurisme chez Robbe-Grillet. Ainsi l'étrange serrurier-voyeur de Projet pour révolution à New-York qui regarde par le trou d'une serrure, tandis que la jeune fille qui est à l'intérieur dans la pièce place <<à bonne distance>> de la porte une image érotique qui servira de leurre.

dépit de la poussière collée ternissant la surface, d'observer ce qui se passait à l'intérieur. Il y faisait plutôt sombre, surtout vers les angles. Seuls les objets tout proches de la source lumineuse étaient vraiment nets pour Mathias - posté suffisamment en retrait pour demeurer invisible" (Le V., p. 223).

En fait, Mathias est bien un voyeur au sens psychopathologique et au sens "brut" du terme (1). Et rien n'empêche de le considérer comme le voyeur du titre. Mais c'est un voyeur vu, et l'univers du roman est rempli d'yeux, de regardeurs et de regardés (2). C'est donc l'avis d'Olga Bernal qui nous paraît le plus juste. Mais voyeur, tel est aussi le rôle peu reluisant qu'est invité (contraint) à tenir le lecteur d'un tel roman (3). A cet égard, on sera entièrement d'accord avec Valérie Minogue qui écrit : "*Mathias is primarly a seer, and what is more, a seer seen. (...). The reader becomes a voyeur : our eye follows the eye of Mathias, and everywhere sees other voyeurs*"(4). Et l'on ne donnera pas moins son assentiment à l'affirmation suivante : "*Reader is a voyeur, overlooking from is confortable armchair the actions of others*" (5). Enfin, nul doute que

---

(1) Pour Goulet, "*les signes que lui adressent les objets, Mathias les porte d'abord en lui, et c'est en cela qu'il est voyeur*", (*op. cit.*, p. 20).

(2) cf. "*La servante regardait le sol à ses pieds. Le patron regardait la servante. Mathias voyait le regard du patron. Les trois marins regardaient leurs verres*" (Le V., p.57-58). Une telle généralisation du regard contribue (avec l'obsession temporelle) à la tension qui règne dans le roman.

(3) Celui de La Jalousie aussi, comme nous le verrons.

(4) Valérie MINOGUE, "Distortion and creativity in subjective viewpoint : Robbe-Grillet, Butor, and Nathalie Sarraute", *Forum from modern language studies*, 12, 1976, p. 39. Voir aussi Susan E.H. DAVIS, "The Reader as Voyeur : Robbe-Grillet's Writerly Novels", *Rackham Literay Studies*, IX, 1978, p. 29-48.

(5) Katy J. PHILLIPS, "The Double Trap of Robbe-Grillet : A Reading of Le Voyeur", *Twentieth Century Literature*, XXVI, 1980, p. 328.

l'écriture elle-même soit concernée. "*En définitive*, écrit Alain Goulet, *le voyeurisme est d'abord celui d'une écriture qui se mire dans ses fantasmes et qui se joue de ses reflets*". Ainsi, "*toute l'histoire du livre est (...) un leurre, se réduisant à un palais de glaces déformantes qui mirent une scène centrale, originelle, absente*" (1). De fait, le texte du Voyeur produit les miroirs de sa propre constitution, composition. Les nombreuses mises en abyme dont use (certains diront abuse) l'auteur (comme la coupure de presse, les affiches de cinéma, etc.) ne font que proposer une représentation figée (renvoyant au regard fixe du voyeur) de la scène absente dont nous ne savons rien, en définitive, que par ces reflets indiciels et par l'énigme dont Mathias s'entête à la voiler.

Un leurre, tel est ce récit qui n'aura avancé qu'en revenant, en regardant inlassablement, obsessionnellement en arrière, pour tenter de combler la lacune (point (idée) fixe) qu'il a laissée derrière lui. Mais cette tentative qui réussit si bien au récit policier échoue ici. Plutôt que de reconstruction, il convient de parler de déconstruction puisque les faits ne sont jamais assurés, confirmés, et font l'objet d'un perpétuel gommage (2). La répétition des séquences d'élucidation introduit l'histoire dans l'obsédant mouvement du cercle. Or, curieusement, c'est cette forme du cercle qui va permettre la remise en ordre finale : l'effacement des signes obsédants, remplacés par

---

(1) Alain GOULET, *op. cit.*, p. 68 et 71.
(2) Le récit policier et le récit robbe-grilletien sont tous deux présentés comme chaotiques et contradictoires, mais le premier, face à la réalité qui est ordre, le second, face à la réalité qui est désordre, cf. Uri EISENZWEIG, "Chaos et maîtrise : Le discours romanesque de la méthode policière", *Michigan Romance Studies*, 2, 1982, p. 139-163.

le vide, le trou du O circulaire. Nous assistons, en effet, à un processus d'annulation de tout ce qui attesterait la culpabilité de Mathias. Petit à petit, les points de repère du texte disparaissent, commence la destruction du récit...

Mathias, calmement, va en effet détruire tout ce qui se trouve en rapport direct avec le crime. Ce gommage semble s'effectuer, non tant en vue de s'innocenter vis-à-vis des autres - ce qui serait aussi inutile que la rédaction de son agenda (1) - mais surtout pour mettre de l'ordre dans son propre univers où le crime n'existe qu'à l'état de rêve ou de fantasme. Aussi s'agit-il de se débarrasser de tout ce qui pourrait donner un aspect réel à ce monde rêvé, fantasmé. Il commence par brûler, à l'aide d'une cigarette et par trous successifs, la coupure de journal, répétant comme par jeu le geste accompli très probablement sur le corps de Jacqueline. *"Il ne subsiste ainsi du fait divers aucune trace repérable à l'oeil nu"* (Le V., p. 237) (2). Une fois ce "jeu avec le feu" terminé, l'article détruit, il fume le reste de la cigarette et, *"afin de les amener à une*

---

(1) Il serait d'ailleurs trop tard. Mathias s'attend déjà une arrestation prochaine. *"Le jeune Julien Marek l'avait probablement dénoncé dans la soirée. En effet, après cet entretien au bord de la falaise, les doutes du garçon s'étaient à coup sûr évanouis, les paroles et la conduite stupide du voyageur le renseignaient maintenant de façon indiscutable, sans tenir compte de ce qu'il savait peut-être déjà pour l'avoir vu de ses propres yeux. Demain, de bonne heure, le vieux garde civil viendrait arrêter <<l'ignoble individu qui ... etc.>>. S'enfuir sur un bateau de pêche, il n'y fallait pas songer : les gendarmes de tous les petits ports, sur la côte en face, l'auraient attendu au débarquement. Il se demanda si l'on disposait de menottes, dans l'île, et quelle serait la longueur de la chaînette reliant les deux anneaux"* (Le V., p. 227-228).

(2) La coupure relate, en abyme, rappelons-le, un crime semblable à celui qui obsède Mathias. Il s'agit, selon Jeffrey Kittay, non seulement de détruire un indice compromettant, mais aussi d'en finir avec l'architexte, *ibid.*, p. 63. Le fait divers, indéfiniment raconté et racontable, se désagrège.

taille plus vraisemblable", les deux fragments de cigarette retrouvés dans l'herbe sur les lieux du crime. Tout comme il a jeté Jacqueline du haut de la falaise, il lance à l'eau le sachet de bonbons : "*L'objet se heurte à la pierre, une fois, deux fois, mais sans se disloquer ni être arrêté dans sa chute. Puis il disparaît aux regards, absorbé par le vide et l'obscurité. Penché au-dessus du gouffre, tendant l'oreille, Mathias l'entend qui rebondit encore une fois contre quelque chose de dur. Un bruit caractéristique, aussitôt après, annonce que le corps a terminé sa course dans un trou d'eau*" (Le V., p. 239). Ainsi se détruisent, se gomment la fable policière et la "tragédie" qui risquait de s'insinuer par le truchement de la "communion" de l'homme et des objets. Le mouvement se généralise. La vase du port elle-même est à présent propre, et la pluie lave le paysage. "*La vitrine de la quincaillerie est vide : tous les articles exposés ont été enlevés de la montre*" (Le V., p. 248)...

Mais c'est la nouvelle affiche de cinéma qui attire maintenant le regard de Mathias et le nôtre. Citons l'extrait en entier : "(...) *il voit le panneau-réclame du cinéma recouvert d'un papier entièrement blanc, collé sur toute la surface du bois. Le garagiste sort à cet instant de son bureau de tabac, muni d'une petite bouteille et d'un pinceau fin. Mathias lui demande ce qu'est devenue l'affiche bariolée de la veille : celle-ci, répond le garagiste, ne correspond pas au film dont il a reçu en même temps les bobines; le distributeur s'est trompé dans son envoi. Il va donc falloir annoncer le programme de dimanche prochain par une simple inscription à l'encre. Mathias quitte l'homme en train déjà de commencer son ouvrage, traçant d'une main ferme une lettre O de grande taille*" (Le V., p. 250). On a souvent débattu de cette mystérieuse lettre O. Nous retiendrons le commentaire très juste, selon nous, que donne de cette nouvelle affiche Michael Holquist :

"(...) *it is not, like the old posters, mass produced, printed in the sense other books are. It is rather a fresh sheet of paper, on which the reader, (...), must hand letter his own answers. That is the meaning of the new title here : it is not yet written out, not yet completed. The double cycle has been broken, the bottom half of the figure eight has been stripped away to reveal the letter O, the only letter which also may be a cipher-zéro*". Ne peut-on y lire en effet le signe nul, degré zéro de l'histoire? Mais laissons poursuivre Holquist : "(...) *it represents the real end of the novel : its telos is the lack of telos, its plot consists in the calculated absence of plot. It is not a story - it is a process; the reader, if he is to experience the book, must do what detectives do, must turn it into a series of objects, must then collate all the clues which Robbe-Grillet has provided. But all these clues end - when put together - in zero, or a circle, the line which has no end*" (1).

C'est dire derechef que la grande différence entre le récit policier classique et le récit robbe-grilletien réside en grande partie dans la clôture narrative. La solution, la clé du mystère, ne se situe guère à la dernière page du Voyeur. S'il y a dénouement tout de même, il est contraire à la logique. Julien ne dénoncera pas Mathias et restera simplement voyeur. Le regard des insulaires troublant car tout à la fois apparemment insistant et indifférent, n'aura prétendu à rien d'autre qu'à son être-là. Le voyageur, grâce à cette passivité généralisée, quitte donc l'île sans être inquiété, comme si rien ne

(1) Michael HOLQUIST, "Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, III, Autumn' 1971, p. 153.

s'était passé (1). Il n'est jamais inintéressant d'accorder à l'incipit d'une oeuvre une valeur particulière, d'y lire une prémonition des pages qui suivent : *"C'était comme si personne n'avait entendu"*. L'indifférence au crime est annoncée dès la première phrase. Mais c'est aussi comme si personne n'avait vu (2). Seul le lecteur qui aura joué jusqu'au bout le jeu de l'enquête policière, et qui aura fini, en détective-voyeur, par voir (imaginer) le crime plus ou moins clairement, n'acquittera jamais Mathias.

L'intrigue est donc circulaire et tend à nous ramener à la case départ après avoir élucidé ou plutôt éludé la question à sa façon incroyable (et pour certains lecteurs probablement inacceptable, voire immorale!) mais toute robbe-grilletienne, qui indique par là-même qu'en définitive, seul n'aura signifié que *"le mouvement de l'écriture (...) plus important que celui des passions et des crimes"* (3).

*

* *

(1) *"Même genre de cercle invraisemblable, avec une légère variante dans Glissements progressifs du plaisir (Ed. de Minuit, 1974) : à l'instant même où, contre toute attente, il conclut <<Voilà. C'est fini. (...) Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux...>>, le policier découvre un second cadavre, identique à celui du début; <<il va jusqu'au pied du lit, voit tout de suite que la jeune femme est morte et dit simplement : 'Ah bon... Alors, tout est à recommencer'>> (p. 148)"*, Georges LEGROS, "Pour une introduction à la lecture du <<Nouveau Roman>>. L'exemple du Voyeur", *Cahiers d'analyse textuelle*, 19, 1977, p. 34.

(2) cf. *"Personne n'a rien vu ni rien entendu"*, Alain ROBBE-GRILLET, un Régicide, J'ai lu, 1985, p. 88 et Les Gommes, p. 37. N.B. Le premier roman annonce l'action circulaire des romans suivants. A la dernière page, la scène initiale recommence : *"Puis c'est au bord de la mer, une fois de plus, à la tombée du jour..."* (p. 159), cf. *"Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, à la tombée du jour, (...)"*, (p. 7).

(3) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.38.

LA JALOUSIE

La Jalousie nous donne l'occasion de mettre le mieux en évidence l'importance du regard chez Robbe-Grillet déjà manifeste, on l'a vu, dans Les Gommes et surtout Le Voyeur (1). A ce sujet, nous ne sommes pas seule à soupçonner le polar d'y être pour quelque chose...

Dans tout roman policier qui se respecte, l'enquête, le travail d'observation-déduction du détective nécessite un exercice particulièrement insistant du regard. Aussi, Danielle Bajomée fait bien de suggérer à propos du roman robbe-grilletien que : "*La forme policière trouve peut-être dans l'obsession du regard une de ses justifications : le mode d'être de l'enquêteur est toujours et avant tout scrutatif, il observe et questionne du regard une réalité indicielle afin d'aboutir à démasquer le criminel, l'escroc, etc. Maigret, Sherlock Holmes ou encore Hercule Poirot observent longuement tous les protagonistes du drame, faisant naître dans la fixité de ce regard détecteur, le suspens longuement soutenu*" (2). L'enquêteur se donne à voir, en effet, avant tout, comme appareil optique (c'est littéralement un "private eye"). Instruit à l'école du soupçon, il se doit d'adopter l'attitude de l'espion, du voyeur. L'homme, s'il veut en percer le secret, il le réduit à l'état de chose regardée. Il en va de même dans le roman de Robbe-Grillet où la relation humaine se limite la plupart du temps à une confrontation

(1) On réserve pour la fin l'étonnante rencontre entre Robbe-Grillet et Zola sur ce point.
(2) Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, tome II, p. 341-342.

entre regardeur et regardé (1).

C'est ici que se rejoignent visiblement bien et peut-être le mieux "l'école du soupçon" (le roman policier) et "l'école" dite "du regard" (Le Nouveau Roman). Car soupçonner, n'est-ce pas essentiellement regarder? Comme le définit bien Pierre Boutang, "*Le soupçon est un regard d'en dessous, se creusant même des retraites ou galeries d'où il peut regarder d'en dessous, sans que le regardé le sente ou le sache, sa fin est de faire apparaître ce que la destination à tel regard peut masquer; il n'ôte pas le masque, il se met au guet de l'instant où l'acteur se croit seul et dépose ce masque*" (2).

Dans La Jalousie, l'enquête menée par le mari jaloux passe surtout par le regard (3). Il observe "*avec la férocité*

---

(1) La remarque vaut aussi pour les romans sarrautiens qui baignent tous dans une atmosphère extrêmement tendue du voir et de l'être vu (cf. L'analyse du regard faite par Ludovic JANVIER dans le chapitre intitulé : "Nathalie Sarraute ou l'intimité cruelle", *op. cit.*, (p. 63-87). Pour le thème du regard chez celle-ci et les autres Nouveaux Romanciers, voir Danielle BAJOMEE, "Etre ou paraître", *op. cit.*, tome II, p. 338-343. On connaît par ailleurs le pouvoir du regard : il parle, interroge, scrute, épie, accuse, tue même (ne parle-t-on pas de "regards assassins"?). Le regard de l'observateur peut fonctionner comme une arme et transformer (cas extrême) le voyeur en meurtrier.(C'est en partie le sujet du Voyeur). D'autre part, voir n'est jamais un acte innocent dans le polar, puisque tout témoin est immédiatement suspect.

(2) Pierre BOUTANG, *Ontologie du secret*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophie d'Aujourd'hui, 1973, p. 59. C'est nous qui soulignons.

(3) Il ne faudrait pas négliger le rôle de l'oreille. "*Comment se fait-il*, interroge Robbe-Grillet, *qu'on ait si peu parlé du rôle de l'oreille, dans ce roman qu'on a même prétendu voué à un seul sens : la vue? La raison doit se trouver, au moins en partie, dans cette déconcertante technique du <<centre vide>>, qui commençait à se développer depuis Les Gommes*", *Le Miroir qui revient*, *op. cit.*, p. 40.
Pierre Van den Heuvel, comme nous le verrons, ne mérite pas un tel reproche...

et l'application obsédée de certaine vieille fille inventée par Agatha Christie" (1) les êtres et les choses à travers la jalousie/persienne. L'attention du lecteur se voit avant tout braquée sur des objets d'une présence obsédante et dont les descriptions envahissent le récit. Philippe Hamon a justement remarqué que : "*dans* La Jalousie", "*l'ordre naturaliste* (nous ajouterons l'ordre policier):

regardeur ⟶ *regard* ⟶ *objet regardé tend à se renverser objet regardé* ⟶ *regard* ⟶ *(regardeur), ce dernier mis comme entre parenthèses, n'étant plus qu'un élément supposé, déduit, implicite, d'une description <<optique>>*" (2). Ce qui fonde en effet le caractère descriptif, c'est la référence au visuel. Avant de déduire le spectateur (supposé) du spectacle, il nous faut mettre l'accent sur la neutralité, l'objectivité apparente du récit et qui frappe au premier abord (3).

(1) Ludovic JANVIER, *op. cit.*, p. 45.

(2) Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 191. Déjà Rousset avait observé que : "*seuls sont décrits les angles visuels et les objets regardés, alors que le personnage regardant doit être inféré par nous de ce qui nous est montré*", *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973, p. 149.

(3) On aura remarqué l'ambiguïté du titre, Robbe-Grillet joue sur le double sens du mot "jalousie" qui évoque à la fois un objet (jalousie/persienne) et un sentiment (et donc un sujet affectif qui en est atteint). D'après Jean Alter, le Nouveau Roman a trouvé dans le roman policier un moyen de résoudre le conflit entre le style objectif et la subjectivité du point de vue. "*Le problème du rapport de l'objectivité et de la subjectivité - un des problèmes clés du <<nouveau roman>> - reçoit ainsi une solution qui renvoie au procédé fondamental d'écrivains de romans policiers qui, eux aussi, établissent un contraste essentiel pour leur genre entre l'incertitude du mystère, que le détective interprète subjectivement et la clarté objective des démarches du détective* ", Jean ALTER, "L'enquête policière", *Revue des Lettres modernes*, 94/99, 1964, p. 99. Dans La Jalousie, si le narrateur représente le triomphe de la subjectivité totale, c'est aussi un descripteur qui tente de décrire objectivement la surface des êtres et des choses qui sont sous son regard. Le style narratif semble tout à fait objectif puisque l'observateur (un peu comme Watson) se contente le plus souvent d'enregistrer les faits.

Tous les critiques ont relevé l'insistance chez l'auteur du descriptif tellement minutieux, tellement géométrique, voire scientifique, comme en témoigne cet extrait pris un peu au hasard : "(...) *sur deux lignes parallèles, les intervalles étant égaux dans l'un et l'autre groupe, et les deux personnages de la rive droite - dont le seul dos est visible - se plaçant sur les médiatrices des segments déterminés par leurs trois compagnons de la rive gauche, qui eux regardent vers la maison, où A... se dresse derrière l'embrasure béante de la fenêtre*" (La J., p. 104-105) (1).

Quelqu'un (Kafka?) a dit : "*Rien n'est plus étrange que la précision*"... La précision de la description se rattache aussi au thème du mystère qui entoure A... (cf. les descriptions de son sourire énigmatique, de sa façon de manger,...). On trouve chez Simenon des descriptions de menus gestes, d'habitudes invétérées, qui nous plongent dans la coulée d'une vie routinière. Les activités de la plus banale réalité, décrites si minutieusement, acquièrent alors un poids étrange et mystérieux. Poussée à l'extrême chez Robbe-Grillet, la précision met en

---

(1) C'est nous qui soulignons. Voir par exemple Danielle BAJOMEE, "La Jalousie ou la description-récit", *op. cit.*, tome II; p. 425-437; Jacques Leenhardt, dans *Lecture politique du roman. La Jalousie de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1973, p. 113, parle du "*roman du regard géométrisant*". En fait, cette vue géométrique reflète la vraie nature de la jalousie souvent exprimée par une figure géométrique : le triangle. "*Robbe-Grillet a dit*, note E. Sanguinetti, *la jalousie, c'est quelque chose de mesurable... C'est mesurable en centimètres : je suis dans une chambre, une femme est sur le balcon, un ami est à côté de cette femme, s'il est à cinquante centimètres, je n'éprouve aucune jalousie, à trente centimètres, ça commence et à deux centimètres, je deviens fou*", "Débat sur le roman, *Tel Quel*, 17, printemps 1964, p. 29; de fait dans La Jalousie, des précisions du genre : "*L'espace entre la main gauche de A... et la main droite de Franck est de dix centimètres, environ*" ne sont pas rares (La J., p. 30).

valeur la présence agressive, têtue des choses. Et c'est dans la force de cette présence que tient le mystère (1). Il revient à Paul A. Fortier d'avoir centré son étude sur ce qu'il appelle "*la précision-incertitude*". Les descriptions, en effet, ne permettent pas au lecteur d'y voir plus clair et donnent plutôt une impression de confusion, elles rendent en tout cas leur part à l'énigme (2). Les descriptions robbe-grilletiennes ressemblent souvent au style objectif d'un rapport de police mesurant et examinant les objets comme s'ils étaient sous la loupe du détective. En fait, ce regard envisage les choses dans une

---

(1) Robbe-Grillet a parlé de cette présence, dans la fiction policière, des pièces à conviction "*qui n'ont qu'une qualité sérieuse, évidente, c'est d'être là*" : "*Et toujours il faut en revenir aux indices enregistrés : la position exacte d'un meuble, la forme et la fréquence d'une empreinte, le mot inscrit dans un message*", *Pour un Nouveau Roman, op. cit.*, p. 25. On se rappelle que Le Meurtre de Roger Ackroyd tourne autour d'un fauteuil déplacé. Et l'on sait l'importance de la position exacte des fauteuils dans La Jalousie.

(2) cf. Paul A. FORTIER, *Structures et communication dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Québec, Ed. Naaman, 1982. "*Dans ce roman*, note Fortier, *l'hypertrophie des détails précis crée l'incertitude*", *op. cit.*, p. 111. Relevons l'intérêt de cette étude qui a bénéficié d'un système d'analyse par ordinateur. Ce dernier a permis de mettre en évidence la fréquence des mots évoquant certains thèmes. Jo Van Apeldoorn a bien vu que : "*le fonctionnement d'un élément descriptif dans un texte dépend du rapport qu'entretient le lecteur avec le niveau de consommation du roman*", *Pratiques de la description*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1982., p. 213. Notons alors que ces longs passages descriptifs parfois ennuyeux, voire irritants (nous pensons surtout aux nombreux relevés géographiques, aux dénombrements des bananiers), on les trouve aussi dans le polar à cette différence près que le lecteur de ce dernier les digère peut-être mieux parce qu'il ne doute pas de leur fonctionnalité car, et Benoît Peeters l'a bien vu, dans le roman policier, "*Les descriptions que Van Dine prohibait en sa seizième règle et que bien des lecteurs sauteront, peuvent (...) être un lieu d'élection pour les renseignements les plus importants*", "Agatha Christie : Une écriture de la lecture", *Problèmes actuels de la lecture* (Colloque de Cerisy), Paris, Ed. Clancier-Guénaud, coll. Bibliothèque des Signes, 1982, p. 174.

perspective phénoménologique (1). Il enregistre les distances, prend le parti de la surface des objets et se borne à la pure description des apparences. On peut voir dans le roman policier une source possible de cette vue phénoménologique (2). Le philosophe qui s'amuserait à suivre un détective de polar serait sans doute surpris de le voir mettre en pratique les idées des phénoménologues...

Dans cette brève analyse du descriptif, qui ne met pas encore (volontairement) l'accent sur le regardeur (mais on y vient), nous ne pouvons, bien entendu, négliger le rôle joué par un motif voyeuriste : la fenêtre qui "*définit un <<topos>> descriptif (lieu clos ——> lieu ouvert ——> personnage médiateur)*" (3). "*Toute description est une vue*, note Roland Barthes. *On dirait* (ici c'est vraiment le cas de le dire) *que*

---

(1) On pourrait reprendre ici le terme husserlien de "noème perceptif" tel que le définit A. GURWITSCH : "*la chose perçue telle - exactement et exclusivement telle - qu'elle se présente à la conscience à travers un acte particulier de perception*", *Théorie du champ de la conscience*, Belg., Ed. Desclée De Brouwer, 1957, p. 144. Voir aussi Victor CARRABINO, "The French Nouveau Roman : The ultimate expression of impressionism", *Analecta Husserliana*, vol. XVIII, 1984, p. 261-270.

(2) Bien entendu, il y a policier et policier : ici il faudrait sans doute distinguer les écoles.

(3) Philippe HAMON, *op. cit.*, p. 217. Pour percevoir l'importance de ce topos descriptif, il suffit, nous dit HAMON, de voir "*certains titres de romans contemporains : Un balcon en forêt, Le Voyeur, La Jalousie, L'Observatoire de Cannes, etc.*" (*op. cit.*, p. 228). Pour son rôle chez Zola et Proust, voir : "The jealous window-watcher in Zola and Proust", *French Studies*, vol. XXIX, 2, avril 1975, p. 166-175. Qui s'intéresserait au motif de la fenêtre dans le roman policier peut toujours se rapporter à l'étude de Thomas A. SEBEOK et Harriet MARGOLIS, "Captain Nemo's Porthole. Semiotics of Windows in Sherlock Holmes", *Poetics Today*, vol. III, 1, hiver 1982. "*Watson is the person most often associated with windows, for he is Doyle's normal point-of-view character through whose sense organs the reader's perceptions are channeled*", (*ibid.*, p. 121).

l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait spectacle" (1). Les fenêtres sont munies de jalousies qui permettent de voir sans être vu (2).

Avant d'en venir à cet étrange "personnage"-voyeur, "caché", "invisible", littérairement infirme (presque réduit à son seul regard) de La Jalousie (3), mettons bien en évidence le rôle de la persienne. Elle filtre la relation entre regardeur et regardé. Elle dessine un cadre spatial de la vision qui, délimitant le champ scopique, réduit la part du réel perceptible. Elle structure donc un mode de vision qui opère une sélection dans le réel qu'elle donne à voir géométrisé, morcellé, fragmenté (4).

---

(1) Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 61.

(2) cf. L'article de Henri LAFON, "<<Voir sans être vu>> un cliché, un fantasme", *Poétique*, 29, 1977, p. 50-60. Avec un corpus d'une trentaine de récits (des années 1720 à 1780), Lafon étudie ce cliché dans la multiplicité de ses manifestations.

(3) D'un jaloux, on attend qu'il se manifeste plus violemment (... qu'il tue, par exemple). Ici, la jalousie reste regard. "Avec *le regard*, note Ricardou, *l'action se fait contemplation (action vide)*", Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 87. Ailleurs, il observait que : "*cette passivité n'est pas exempte d'une certaine jouissance. Il semble en définitive moins chercher à savoir que jouir de chercher à savoir ou plutôt de regarder ce qui peut-être pourrait signifier quelque chose*", "Description et infraconscience chez Alain Robbe-Grillet", *La nouvelle revue française*, 95, nov. 1960, p. 90.

(4) Voir par exemple La J., p. 76-77. Ajoutons la balustrade, qui scinde le paysage en bandes verticales, et les vitres. Les fenêtres des pièces exposées au sud (par exemple, le bureau) sont munies de jalousies et les fenêtres sur cour, donnant au nord (celles de la salle à manger et du salon) sont pourvues de vitres (avec les défauts du verre). Aussi, ce qui nous est donné à voir est non seulement découpé, voire quadrillé, mais à l'occasion déformé! (même si c'est par jeu, cf. La J., p. 126-127).

Un tel regard ne manque pas de nous rappeler Fenêtre sur cour d'Alfred Hitchcock. Nous empruntons l'exemple à Jacques Dubois qui a relevé les effets de ce regard particulier : "*Ce que capte par l'oeil ce héros contemplatif dans les découpes de l'immeuble que sont portes et fenêtres, ce sont des fragments de comportements qui, détachés des séquences dont ils font partie, n'offrent jamais un sens complet ou cohérent. Il ne saisit que des effets, et pour la plupart latéraux. Mais, à partir d'eux, qu'il traite spontanément comme des indices, il va remonter à des causes hypothétiques*" (1).

Tout ceci étant précisé, nous pouvons en venir (enfin) au sujet perceptif : ce regardeur-enquêteur de mari jaloux laissé jusqu'ici un peu naïvement dans l'ombre pour la clarté de l'analyse. En fait, si le narrateur de La Jalousie ne se nomme jamais, ne fait jamais allusion à lui-même, (Van den Heuvel parle d'une "*instance anonyme, quasi abstraite*", d'un narrateur "*réduit à l'abstraction pure*" (2)), il n'en reste pas moins que sa narration - qu'on pourrait croire dé-personnalisée et objective - présente au contraire un tissage de signes, l'expression

---

(1) Jacques DUBOIS, "Indicialité du récit policier", *Narration et interprétation*, Brux., Facultés Universitaires Saint-Louis, 1984, p. 125. Nous verrons que le regardeur de La Jalousie, épiant par les fenêtres A... et Franck, fantasme à partir de ce qu'il pense être des indices. La référence au cinéma s'impose avec Robbe-Grillet, auteur de ciné-romans, metteur en scène et réalisateur à l'occasion. Le cinéma a marqué son écriture et sa conception du récit. Voir par exemple : Silvia PANDELESCU, "Vision cinémathographique et roman", *Travaux XXI* (Regards sur la sémiologie contemporaine), Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherche sur l'Expression contemporaine, p. 63-73.

(2) Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 144 et p. 147.

d'une perception toute subjective (1). Cette perception subjective, source même du texte, a été désignée par Robbe-Grillet comme subjectivité du regard. C'est par le mari jaloux, comme nous allons le voir, que tout est vu dans ce roman. Robbe-Grillet parle lui-même d'"*un texte basé sur les choses que son regard tente désespérément de mettre en ordre*" (2).

Le narrateur de La Jalousie, là réside son originalité, manifeste sa présence comme une absence. Ce qui n'est pas étranger au roman policier qui généralise cette dialectique de la présence-absence. En effet, dans le polar, la narration exige l'absence de l'histoire du crime, mais aussi sa présence "*en creux*", "*en fragments*", "*en plein*" (3). Il y a aussi ce que Jacques Dubois appelle "*la présence-absence de l'indice*" qu'illustre le mieux, selon lui, la trace : "*Elle est le négatif présent d'un positif manquant*" (4). Maurice-Jean Lefebve, quant à lui, observe que : "*Dans le roman policier, le criminel est, en général, présent (c'est l'un des personnages que nous connaissons) et absent en ce sens que nous ne le connaissons pas encore comme coupable*" (5).

Dans La Jalousie, nous parlerons de "la présence-absence" du narrateur-enquêteur. Et cette absence aura pour

---

(1) En somme, on pourrait parler d'une approche subjective de l'objectivité. De toute manière, "*Le texte demeure le lieu d'une tension entre l'objectivité volontaire de la simple transmission de la parole (ou de la vision) et la subjectivité absolue d'un point de vue narratif, nécessairement discursif*", Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, tome II, p. 396.
(2) Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 39-40.
(3) Voir Jacques DUBOIS, "Indicialité du récit policier", *op. cit.*, p. 120.
(4) *ibid.*, p. 124.
(5) Maurice-Jean LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1971, p. 151.

effet paradoxal de créer une très forte présence du sujet (1). La mise en évidence de cet effet va nous permettre de voir *"à quel point l'indicialité est code et texte, et sa détection lecture ou déchiffrement"* (2). Certains indices, en effet, vont nous aider à pointer textuellement la présence physique, voire affective, de l'énigmatique narrateur "absent".

Maintenant l'enquête du lecteur - lecteur qui est converti malgré lui en détective - commence... Tout bon détective, on le sait, s'intéresse d'abord aux empreintes. C'est une *"empreinte"* très particulière qui retiendra spécifiquement notre attention, celle *"du procès d'énonciation dans l'énoncé"* (3). Car le locuteur ne s'inscrit pas dans son énoncé sans laisser de traces. Relevons-les, elles accuseront certainement

---

(1) Le narrateur est absent, "néantisé", un "je-néant" selon l'expression de Morrissette. Ou plutôt, il est omniprésent dans cet univers qui n'existe que par sa vision, bien qu'il ne dise jamais "je". Normalement, l'énonciation présuppose un locuteur à la première personne puisque, comme le dit Mieke Bal résumant Gérard Genette : *"s'il y a narration, il y a sujet narrant, toujours, virtuellement, première personne"*, "Narrateur et focalisation", *Poétique*, 29, 1977, p. 110.

(2) Jacques DUBOIS, *ibid.*, p. 123. Benoît Peeters a bien démontré à quel point la textualité de l'indice distingue Agatha Christie d'autres écrivains policiers et comment enquêter, dans ses romans, correspond à repérer dans le corps du texte, les signes qui y sont disposés, (cf. Benoît PEETERS, *Problèmes actuels de la lecture*, *op. cit.*, p. 169.

(3) Oswald DUCROT/Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. Points, 1979, p. 405. On doit à Pierre Van den Heuvel d'avoir mis au point une "poétique de l'énonciation" qui nous sera de la plus grande utilité pour ce type d'enquête. L'énonciation va nous aider à mettre en évidence la présence physique et émotive du narrateur, et le rôle du lecteur (qui, nous le verrons, ressemble à celui d'un détective), Elle permettra aussi d'élucider le problème de la référence.

la présence clandestine du locuteur-narrateur (1). En fait, il s'agit de certaines formes linguistiques indicielles assez explicites, qui ne demandent pas encore vraiment au lecteur un esprit d'observation - déduction bien développé , puisqu'il s'agit de *"débusquer" "un <<je>> à peine caché"* (2). En effet, on peut d'un premier coup d'oeil observer que la narration impersonnelle (cf. l'emploi exclusif des pronoms à la troisième personne) est doublement contredite : d'un côté par la présence paradoxale des déictiques d'un discours personnel - tels "maintenant", "à cette heure-ci", "ce soir", "hier", "demain"... pour les expressions de temps, et "ici", "dans cette pièce-ci" ..., pour l'espace -; d'un autre côté, par l'emploi du présent avec la concordance des temps appropriés : le passé composé, l'imparfait, le futur, etc. Le présent étant, on le sait, le temps de l'énonciation, du discours personnel. D'ailleurs, le temps de l'action, c'est-à-dire de la narration, maintient l'impression d'un narrateur présent de la première à la dernière page. Depuis : "*Maintenant l'ombre du pilier - pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit - divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse*" (p. 9), jusqu'à :

---

(1) On se limitera nécessairement au locuteur-narrateur, car c'est lui le seul locuteur. Même s'il lui arrive de ré-énoncer, par exemple, les paroles de A... et de Franck - telles "savoir la prendre" et "savoir l'apprendre" - il s'agit de ses interprétations à lui, et donc d'une énonciation qui renvoie directement au narrateur et tout à fait secondairement à A... et à Franck. (Voir à ce sujet Pierre VAN DEN HEUVEL, *op. cit.*, p. 155-156).

(2) Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, tome II, p. 372.
Mais, comme le note Jacques Dubois, il y a des indices (ce sont les meilleurs) *"dont la trop grande évidence se résorbe en absence"*, "Indicialité du roman policier", *op. cit.*, p. 123. Ce qui expliquerait que certains lecteurs n'ont lu La Jalousie que sur le seul mode objectiviste.

"Il est six heures et demie. La nuit noire et le bruit (...) s'étendent de nouveau, maintenant, (...)" (La J., p. 218) (1).

Mais d'autres indices permettent de deviner la présence du narrateur... Notre première impression, on l'a déjà noté, est celle d'une transparence complète (2) puisqu'aucun locuteur ne semble s'inscrire dans ce discours sans "je". Il faut se demander (tout bon détective se pose des questions) pourquoi et comment l'attention du lecteur se voit ainsi détournée de tout je possible. Sans doute parce que la narration braque toute notre attention sur des objets, d'où l'importance numérique des verbes tels que : regarder, observer, fixer, distinguer, apercevoir, entrevoir, etc. (3), et celle du motif de la fenêtre permettant,comme on l'a vu, la description. Et ce regard objectif sur les choses empêche pendant un certain temps le lecteur de penser à l'énonciateur, d'autant plus que le sujet parlant s'efface systématiquement en énonçant son action de regarder en termes tout à fait impersonnels (4). Mais, comme l'écrit Paul A. Fortier, *"une description qui se limite aux*

---

(1) C'est nous qui soulignons. Paul A. Fortier a relevé une cinquantaine de "maintenant" accompagnant un présent ponctuel. Ce qui ramène toujours le récit à un présent subjectif et donc rappelle constamment un sujet parlant personnel. Pour qualifier le discours de La Jalousie, Pierre Van den Heuvel reprend le terme genettien de *"discours immédiat"*, puisqu'il est *"fondé sur la deixis <<je-ici-maintenant>>"*, *op. cit.*, p. 146.

(2) Rappelons que la transparence s'oppose à l'opacité et mesure l'effacement ou la présence du locuteur par rapport à ce qu'il dit. Voir à ce propos : François RECANATI, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.

(3) Danielle BAJOMEE a relevé pas moins de cinquante-trois occurrences du verbe "regarder" et une quarantaine pour les mots "oeil" et "regard", *op. cit.*, tome II, p. 342.

(4) Voici quelques exemples parmi tant d'autres : *"l'endroit (...) s'offre à l'oeil, (...) celui que l'on regarde"* (La J., p.13); *"l'oeil qui s'accoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire..."* (La J., p. 29); *"Sourire où se lit, aussi bien, la dérision que la confiance"* (La J., p. 42). C'est nous qui soulignons.

détails objectifs n'est pas nécessairement une description sans orientation" (1). Et en effet, bientôt, les objets décrits et redécrits souvent suggèrent un champ de vision bien précis. Une fois que le détective (ou plutôt le lecteur) s'habitue à reconnaître les objets et les scènes répétés, une fois qu'il s'oriente et donc qu'il devine que sa vision dédouble celle d'un autre (enquêteur lui aussi!), il est à même de postuler la présence d'un narrateur bien spécifique, ou au moins celle d'une vision. Car la narration transcrit fidèlement non pas n'importe quel regard, mais celui, très précis, qui renvoie au moment et à l'endroit de l'énonciation du narrateur. Et l'on en vient donc, assez naturellement (il faut le dire), à l'idée de l'opacité de la narration qui révèle la présence physique et affective du narrateur "à peine caché" (2). D'ailleurs notre foi en la précision des descriptions (elles respectent un champ scopique scrupuleusement délimité (3)) ne peut qu'affirmer cette impression d'un observateur présent. Non seulement cette narration reste fidèle à ce seul regard, en ce sens qu'elle refuse tout détail invisible, mais aussi elle va jusqu'à reproduire les détails qui gênent la vue au moment de l'énonciation (le manque de clarté, par exemple).

Mais il nous faut relever un autre indice déictique

---

(1) Paul A. FORTIER, *op. cit.*, p. 33

(2) On peut parler de présence affective car (mais nous y reviendrons) "*la répétition de certaines scènes, comme la fascination toujours renouvelée qu'exerce sur l'esprit de l'observateur certain paysage ou quelques gestes familiers dénoncent à suffisance, dans leur caractère obsessionnel l'exhibition d'une conscience malade hantée par le sexuel*", Danielle BAJOMEE, *op. cit.*, tome II, p. 372. Le narrateur semble projeter en effet son obsession sur les objets et leurs descriptions.

(3) "*Lorsqu'une chose ou un être*, note ainsi Danielle Bajomée, *ne sont aperçus que partiellement, la description qui en dépendra étroitement sera, elle aussi, fragmentaire, construite dans une perte temporaire du sens*", *op. cit.*, tome II, p. 343.

qui fait plus fonctionner l'esprit de déduction du lecteur, et qui permet de situer spatialement ce narrateur-voyeur au centre de sa narration. On veut parler de la référence aux couverts. Les seuls objets qui fonctionnent comme des indices de roman policier sont bien ceux et seulement ceux qui pointent et prouvent l'existence et la présence du mari. Quand Franck et A... sont présents, il y a trois couverts. Quand A... est là, il y en a deux. Lorsqu'elle est absente et que "la maison" selon le narrateur "est vide", il reste tout de même un couvert : "*A... ne doit pas rentrer pour le dîner, qu'elle prend en ville avec Franck (...). Il est inutile de l'attendre pour dîner. Sur la table de la salle à manger, le boy a disposé un unique couvert,...*" (La J., p. 144). Nous pouvons en déduire que ce vide est habité par celui qui le décrit, et que ce couvert est le sien puisque le boy ne mange pas au même endroit et que personne d'autre ne vient dîner (1).

(1) La référence aux couverts, comme celle aux fauteuils et aux verres, situe sur le plan diégétique le narrateur. La lecture d'un article de Jean-Paul SIMON, "Enonciation et narration", *Communications* (Enonciation et Cinéma), 38, 1983, p. 155-191 (qui avance quelques hypothèses intéressantes sur le fonctionnement de la narration cinématographique à partir de deux films : Lady in the Lake (La Dame du Lac) de Robert Montgoméry (1947) et Film de Samuel Beckett (1964) nous conduit à percevoir un certain rapport entre le premier film cité (adaptation du roman de Chandler), où la caméra adopte le point de vue du personnage (Simon parle d'"*un cas de narcissisme énonciatif*", op. cit., p. 162) et La Jalousie. Pierre Van den Heuvel y voit une influence certaine : "*Dans ce film*, écrit-il, *la caméra prend la place du regard du héros, le détective Philippe Marlowe, qui reste par conséquent lui-même invisible : on entend sa parole, mais on ne voit que ce qu'il voit. Il n'y a que des signes indirects qui réfèrent à sa présence : ses mains au volant d'une voiture, la fumée de la cigarette qui passe sur l'écran, de très près, son ombre sur un mur, ses doigts qui saisissent un verre... Une fois, on le voit en entier, rapidement et toujours indirectement, dans un miroir devant lequel il passe. C'est exactement cette technique du <<private eye>>* [cf. le jeu de mots cité par Simon : "private/ I"] *qui est employée dans La Jalousie (la seule différence, c'est que le film interrompt parfois le déroulement de l'action pour faire place au narrateur Marlowe qui alors devient un présentateur visible, chargé de résumer un laps de temps)*", Pierre VAN DEN HEUVEL, *op. cit.*, p. 147-148.

Cette constatation tardive ne nous surprend guère car déjà les nombreuses descriptions du dîner ont évoqué la place d'une tierce personne toujours présente. Ainsi, par exemple, au tout début de la narration, nous savons que quand Christiane ne vient pas dîner, on enlève tout de suite son couvert - le quatrième - qui ne doit pas servir. Des trois couverts restants, deux sont attribués à ceux dont on parle : A... et Franck. L'autre, qui doit nécessairement servir, sera forcément celui de l'autre personne, constamment présente, celle qui nous permet de voir ce qu'elle voit.

On en déduira tout aussi aisément la place occupée par le narrateur : lorsque A... voit sur le mur en face d'elle une scutigère, Franck regarde "*sa voisine, il tourne la tête de l'autre côté, vers sa droite*" (La J., p. 61), vers l'insecte. Le quatrième côté de la table n'est pas décrit pour la simple et bonne raison que le regard qui nous livre cette description part de là. Ainsi, A... est assise, comme on s'y attendait, avec l'invité à sa droite, et son narrateur de mari à sa gauche. En face d'elle... le mille-pattes.

Tant qu'on y est, on pourrait encore déceler la présence du narrateur dans la diégèse à travers d'autres marques. Pierre Van den Heuvel a pu démontrer par quelques exemples sa présence en tant qu'interlocuteur, et cela, grâce au discours rapporté qui lui est destiné. Reprenons un de ses exemples : "*La fenêtre de la chambre - celle qui est la plus proche du couloir - s'ouvre à deux battants. Le buste de A... s'y tient encadré. Elle dit <<Bonjour>>*"(La J., p. 41-42). Van den Heuvel déduit aussitôt et sans en tirer gloire que : "*Dans cette scène qui a lieu le matin, sur la terrasse, en l'absence de tout autre personnage, il est évident que le sujet parlant dont la parole est rapportée s'adresse à un interlocuteur présent dans la diégèse, personnage non nommé, qui ne peut être que*

le narrateur premier" (1).

Mais il faut s'arrêter. Nous avons suffisamment "dénoncé" la présence du narrateur au centre même de sa narration, malgré le paradoxe d'une énonciation qui refuse "je" et veut créer l'illusion d'une distance et d'une transparence complètes. La deixis spatio-temporelle nous fait comprendre que le "je-néant", le "point aveugle", prouve un regard authentique (certains ont parlé de pur regard) puisque ses yeux sont rivés sur ce qu'il voit et que donc, il ne peut se voir en même temps. Pourtant, son regard le trahit, il le décrit malgré lui, puisqu'il nous dit non seulement où se trouve le narrateur et ce qu'il observe, mais aussi et surtout ce qui attire son attention, et par la description, comment il l'interprète. Car décrire n'est-ce pas déjà voir d'une certaine façon?

Nous allons donc nous attacher, à présent, à relever d'autres éléments, voire d'autres indices, qui nous indiqueront dans quelle mesure ce narrateur est non seulement présent physiquement, mais aussi émotivement. On peut constater que derechef ce sont le temps et l'espace de la narration qui trahissent, révèlent, l'affectivité <u>implicite</u> du narrateur. Pourquoi parler de la terrasse, par exemple, si ce n'est que de son emplacement actuel, le narrateur y voit A...? C'est également la présence de A... qui motive la description (mais aussi l'élection) de maints autres endroits : la salle à manger (la table à laquelle A... est assise, le mur qu'elle regarde), la chambre, le bureau où l'on voit sa photo, la ville où elle est partie avec Franck,

---

(1) Pierre VAN DEN HEUVEL, "Le narrateur destinataire du discours rapporté", *op. cit.*, p. 148. Notons qu'il entend par "discours rapporté" : "*la citation littérale des paroles, prononcées ou pensées, d'un personnage à l'intérieur d'un discours fictionnel présenté par un narrateur premier*", *ibid.*, p. 143.

la conduite-intérieure dans laquelle ce dernier lui enlève A... le temps d'une excursion, la cour avec, par terre, la tache d'huile évocatrice du même véhicule, etc. On peut trouver la raison première de l'évocation de l'espace par le narrateur dans son guet obsessionnel de A..., cette énigme perpétuelle qu'il tente de déchiffrer (1). D'où son désir, voire son besoin de s'informer de ses moindres mouvements (2).

Même si elle est absente, l'espace décrit révèle sa présence dans l'esprit du narrateur, et donc l'obsession de ce dernier. Car l'espace de l'enquêteur (ou un objet qui s'y trouve) devient le support d'un glissement vers A... Telle la tache du mille-pattes sur le mur de la salle à manger qui rappelle la

---

(1) On sait l'importance, dans tout roman policier, des données spatiales comme éléments de l'énigme.

(2) Cela va très loin! Son intérêt pour les petits faits et gestes de A... dévoile une attention pathologique à des détails apparemment insignifiants. Comme le note Naomi Schor, étudiant "*le détail que Freud qualifie dans le <<Moïse de Michel-Ange>> de <<rebut de l'observation>>*", "*la fascination exercée par l'infiniment petit*" a "*partie liée avec toute une psychopathologie de la vie quotidienne*", Naomi SCHOR, "Le détail chez Freud", *Littérature*, 37, 1980, p. 7 et p. 3. Pensons à la scène du potage. L'observateur s'acharne à reconstituer quelque chose qui lui échappe et qui nous frappe par son insignifiance (comme souvent dans le polar). Il s'interroge : A... a-t-elle, oui ou non, mangé sa soupe? Les termes soulignés par nous dans l'extrait ci-dessous révèlent le comportement policier du narrateur-enquêteur : "*La mémoire parvient, (...), à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres, quelques allées et venues de la cuillère entre l'assiette et la bouche, qui peuvent être considérés comme significatifs. Pour plus de sûreté encore il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe. <<Mais non, répond-elle, : il faut manger du sel pour ne pas transpirer.>> Ce qui, à la réflexion, ne prouve pas d'une manière absolue qu'elle ait goûté, aujourd'hui, au potage. Maintenant le boy enlève les assiettes. Il devient ainsi impossible de contrôler à nouveau les traces maculant celle de A... - ou leur absence, si elle ne s'était pas servie*" (La J., p. 24).

peur de A..., son regard fixe, et l'attention que lui porte Franck, l'héroïque protecteur; tels la photo de A... sur la table du bureau et le tiroir à lettres dans la chambre (1). Cette obsession est tellement forte que le lecteur en vient à justifier la description de tel ou tel lieu par son rapport métonymique avec A... dans la conscience du narrateur. Ainsi, même quand A... est partie en ville, la chambre de la maison l'évoquera, et la description passera du miroir où A... s'est dessiné les lèvres avec du rouge, à ses cheveux, à sa robe, à son corps (2).

Si l'espace nous révèle un énoncé où le regard - ou bien l'imagination - sont ceux d'un narrateur obsédé par A..., c'est le temps de cette longue description des lieux et des objets qui fait basculer la description dans l'axe de la narration puisque c'est le temps qui révèle l'évolution passionnelle de cet attachement. Malgré une chronologie détraquée sur le plan du récit des évènements, c'est la chronologie mentale, le temps de la conscience, qui, telle un macro-syntaxe, révèle un narrateur revenant obsessionnellement aux épisodes qui suggèrent la complicité de A... et de Franck. Ces scènes répétées - celles de la scutigère ou de la terrasse, par exemple - traduisent le sentiment du narrateur de ne pas être présent, d'être exclu.

Attirant notre attention sur les sentiments ponctuels du narrateur, cette répétition souligne, paradoxalement, la différence des versions parallèles, parce qu'elle met en valeur les variantes. Il s'agit là, comme l'a relevé Maurice-Jean Lefebve, du rôle de la répétition en tant que figure diégétique :

---

(1) cf. Ce que Paul A. Fortier appelle "*L'incident de la lettre mystérieuse*", qui donne lieu à une recherche de preuves (cf. la description détaillée d'un tiroir de la commode où A... range ses affaires (La J., p. 168-170)), *op. cit.*, p.66.

(2) On soulignera l'évocation synecdochique de A... mettant en valeur son aspect érotique (cheveux, nuque, cou, épaules...).

"un retour de situations ou d'événements analogues, mais qui ne laissent pas le plus souvent de comporter des différences, des variantes, par quoi ils sont précisément significatifs" (1). Or, ce sont ici les variantes qui indiquent l'état affectif du narrateur. C'est bien la différence entre les divers épisodes du mille-pattes, par exemple, qui fait signe, qui révèle le flux et le reflux de la jalousie déformante de celui qui le décrit (2). Cet incident du mille-pattes réunit toujours Franck, le protecteur, et A..., la femme effrayée qu'il protège sous les yeux mêmes du narrateur. Les descriptions de la bête accusent bel et bien la vision déformante d'un narrateur méfiant, soupçonneux, qui cherche à déchiffrer cette tache comme si c'était un signe. Tantôt les descriptions reflètent un enquêteur paranoïaque qui voit une scutigère enflée, dressée, gigantesque, animée. Tantôt, l'insouciance d'un narrateur apparemment rassuré ébauche un mille-pattes petit, morcelé, mentionné en passant - anodin au point de se laisser effacer du mur comme de sa mémoire (3). Tout en décrivant explicitement l'état des craintes du narrateur, cette bestiole devient elle-même victime et sera écrasée par Franck. Car ce dernier se métamorphose en un géant encore plus imposant que le mille-pattes quand il se lève pour l'abattre et que son ombre recouvre toute la table, pour y plonger, littéralement dans l'ombre, un narrateur diminué. Voilà donc que la scutigère, qui réunissait A... et

---

(1) Maurice-Jean LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1971, p. 162-163.

(2) Il est impossible de situer chronologiquement l'écrasement du mille-pattes, car le texte fournit des indications contradictoires. Il a été écrasé *"la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard"*. (La J., p. 27).

(3) En fait, tout comme dans Les Gommes où la gomme parfaite ne peut être trouvée, la tache de la scutigère (*"trace suspecte"*) ne peut être tout à fait effacée dans La Jalousie où *"la gomme (...) n'y change plus grand'chose, maintenant"*, (La J., p. 130).

Franck aux yeux du narrateur révèle, en tant que victime, la vraie identité, la vraie nature de la menace ressentie par le mari. Car c'est Franck l'agresseur, puisqu'il réduit à néant, en bouillie, cette bête gênante - sans doute écho paranoïaque d'un narrateur écrasé et craignant d'être totalement exclu, anéanti par Franck.

Mais, même si, se sentant effacé de la vie de A..., il s'efface du texte, ce texte reste néanmoins, on le voit, son miroir (1). Un miroir toujours fidèle à son état affectif actuel, bien qu'un miroir de fortune puisqu'il est en même temps la vitre qui permet de voir de l'autre côté. Paradoxalement, ce miroir secret, caché sous l'image de la "réalité objective" semble plus fidèle au sujet qu'il reflète que ne l'est la vitre à la "réalité". Pensons à ce verre qui grossit, rétrécit, morcèle, déforme et même efface la tache d'huile de la cour suivant le moindre changement d'attitude du narrateur (cf. La J., p. 126-127) (2).

On peut grouper d'autres indices (plus évidents) de l'état affectif du narrateur en relevant les nombreux termes modalisateurs exprimant l'incertitude, le doute, la probabilité, disséminés dans tout le texte, qui indiquent l'attitude hypothétique du locuteur envers son énoncé (la perception et sa description) et l'impossibilité même de saisir le réel (3).

(1) Comme l'écrit Van den Heuvel, le narrateur "*ne se définit que par sa parole, son énoncé qui est le texte*", *op. cit.*, p. 197.
N.B. : Nous désignerons désormais Pierre Van den Heuvel, qui sera encore cité à plusieurs reprises au cours de l'analyse, par le sigle : V.D.H.

(2) Nous sommes loin de la conception zolienne de la vitre!

(3) cf. les répétitions des : "peut-être", "sans doute", "à moins que", "probablement", "ou bien", "ou encore", "comme si", "devoir" et "pouvoir" suivis d'un infinitif, etc..; et les répétitions des verbes : "paraître", "sembler", "avoir l'air", etc. Pour la fréquence et la répartition de ces termes, voir Janine ANSEAUME KREITER, "Les signes de la subjectivité dans La Jalousie : esquisse d'une analyse lexicologique", *Romance Notes*, XXI, 1, Fall', 1980, p. 23-27.

Si ce qui est vu n'est pas certain (1), ce qui est entendu prête à diverses interprétations. Nous allons voir avec Pierre Van den Heuvel comment "*Dans le labyrinthe mystérieux de la narration, le son, (...), rapporté ou commenté, est une clé qui nous permet, d'abord, de suivre les variations obsessionnelles d'un narrateur aliéné*" (2). Il s'agit d'examiner ces moments où le narrateur commente les interventions parlées. Comme le remarque celui qui va nous servir ici d'Holmes, les paroles entendues sont objectivées par une subjectivité et deviennent, à travers les commentaires, objets : "*la parole écoutée*, écrit-il, *est identique à l'objet observé, au célèbre mille-pattes, à la lettre bleue et au calendrier des Postes, et remplit la même fonction schématique de support à la passion. La parole décrite est l'objet observé. L'un et l'autre sont des objets de description et c'est à travers leur perception que se manifestent le type et le degré de l'obsession du récepteur-narrateur*" (3). Comme ce qui est entendu n'est pas très clair, le narrateur tente de

---

(1) cf. cet exemple pris au hasard : "*Le sourire fugitif [de A...] ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon*" (La J., p. 27). D'une manière générale, tout le roman illustre bien l'idée de Lacan selon laquelle : "*Le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre*", (Jacques LACAN, *Le Séminaire*, XI, p. 96, cité par LAFON, *op. cit.*, p. 58).

(2) V.D.H., *op. cit.*, p. 163.

(3) V.D.H., "Le narrateur commentateur du discours rapporté", *op. cit.*, p. 150. Le narrateur nous fait souvent penser à un détective excessivement consciencieux. "*Il passe au crible*, remarque Van den Heuvel, *toutes les significations virtuelles de la parole citée, pèse soigneusement toutes les interprétations possibles, commente les intonations les plus subtiles et scrute le visage du sujet parlant*" (*op. cit.*, P. 149). En fait, l'expression du visage de A... rend ses pensées impossibles à deviner et crée implicitement des difficultés pour l'interprétation de ses paroles et de ses (mé)faits. Son sourire restera toujours mystérieux. A..., comme la Joconde, garde son secret.

reconstituer hypothétiquement la parole perçue. Van den Heuvel parle alors de "*discours reconstitué réflexif*", entendant par là "*le mélange du discours rapporté et du discours commentatif qui résulte de l'audition défectueuse de la parole étrangère, suivie d'une tentative de reconstitution à caractère hypothétique*" (1). Parmi les exemples choisis par lui, retenons la fin d'une phrase de Franck (à propos du roman africain, roman que le narrateur, rappelons-le, n'a pas lu) dont l'ambiguïté prête à une double interprétation. Voici l'extrait : "*Franck fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine par <<savoir la prendre>> ou <<savoir l'apprendre>>, sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. Elle a compris, puisqu'elle connaît l'histoire*" (La J., p. 26). La question que le narrateur (tout comme le lecteur) est appelé à se poser est bien celle-ci : "*Les termes de l'énoncé imparfaitement compris réfèrent*"-ils "*à la conduite (...) du mari du roman africain ou de celui qui écoute dans la diégèse de La Jalousie, le mari de A...?*". Il s'agirait alors d'"*une allusion au narrateur, et par lui, allusion au lecteur en ce qui concerne la difficulté de la lecture (absence d'une <<histoire>>)*" (2).

(1) *op. cit.*, p. 154-155.

(2) V.D.H., *op. cit.*, p. 155. Le roman africain illustre parfaitement, selon lui, "*le discours rapporté réflexif*", dans le sens où il exerce une fonction métadiscursive.V.D.H. a souligné la fonction réflexive des mises en abyme, indices indirects par lesquels "*l'énoncé de La Jalousie se réfère souvent, implicitement ou explicitement, à lui-même, à son propre code*", *op. cit.*, p. 151. Le livre intérieur de La Jalousie, qui constitue un miroir du texte, reproduit en effet la situation même du roman. On y trouve le même trio. Pour le narrateur, comme le note Lucien Dällenbach, il s'agit d'"*une écoute fantasmatique des commentaires d'A... et Franck*", puisqu'il ignore tout du roman, (*op. cit.*, p. 165). Il en va autrement pour le lecteur. Car pour lui, le roman africain joue comme indice : "*Incompris du narrateur, ce discours sur la lecture s'adresse, comme à l'insu du locuteur, par sa fonction réflexive, directement au lecteur, à cette instance réceptrice de la totalité du discours*", (V.D.H., *op. cit.*, p. 153).

Il est frappant de constater que le narrateur semble n'entendre ou ne retenir que ce qu'il veut bien. Drôle d'enquêteur! Il ne peut manquer de provoquer le soupçon du lecteur car il ne s'arrête pas là, il "*projette sa passion sur le signe sonore défectueux auquel il donne un nouveau sens - de nouveau double - pendant le processus de reconstitution. En entendant - en lisant - <<savoir la prendre>>, il réfère à la Femme, à celle du roman africain et à celle qui est l'objet de sa jalousie, A... En lisant <<savoir l'apprendre>>, il renvoie à l'Homme, au héros du métarécit et à lui-même, et plus particulièrement à sa conduite sexuelle, thème qui vient d'être introduit par la <<mécanique>> (p. 25) et qui sera développé discrètement à l'aide du motif de l'automobile (la <<conduite intérieure>>).*" En somme, c'est A... qui détient la clé de l'énigme puisque, comme le note Pierre Van den Heuvel (cf. son sourire) : "*C'est elle qui détient la double vérité : celle du roman africain et la sienne propre...*" (1). Enfin, on peut se demander pourquoi ce sont toujours les paroles prononcées par Franck qui poussent le narrateur à cet effort de reconstitution du mal-entendu. Van den Heuvel apporte cette réponse : "*Franck est l'objet principal de la méfiance : il est l'intrus, le suspect, le rival, chargé d'un secret malgré son aisance et sa vigueur virile. Dans le texte, sa parole, son <<texte>>, est traître, indirecte et allusive : au niveau du signifié comme à celui du signifiant, elle provoque le soupçon*" (2).

---

(1) V.D.H., *op. cit.*, p. 155-156. Il aurait été intéressant de parler d'un autre exemple de perception déficiente, analysé par lui, donnant lieu cette fois à la transcription de cinq variantes ("*<<savoir attendre>>, ou <<à quoi s'attendre>>, ou <<la voir se rendre>>, <<là dans sa chambre>>, <<le noir y chante>>*" (La J., p. 193)) et derechef à un effort de reconstitution de la part du narrateur (cf. V.D.H., *op. cit.*, p. 157-160).

(2) *op. cit.*, p. 160.

On trouve une concrétisation de la méfiance du mari (qui porte aussi sur A...) au moment où la narration prend la forme d'une enquête. Elle se manifeste avec le mode interrogatif d'un narrateur en proie au doute. A... n'aurait-elle pas tenté de l'écarter, de l'éloigner d'elle et de Franck lorsqu' assis côte à côte sur la terrasse elle suggère que l'un d'eux devrait aller chercher de la glace? Or, ni A... ni Franck ne bronchent pour contraindre une tierce personne (nécessairement présente) à y aller. En effet, la description laisse entendre que c'est le narrateur qui se dévoue puisqu'elle évoque l'itinéraire depuis la terrasse jusqu'à l'office, où il questionne le boy pour savoir à quel moment celui-ci a reçu l'ordre d'apporter la glace (1). Après de vagues tentatives pour découvrir la ruse, c'est le "Non" du narrateur qui confirme, paradoxalement, qu'en effet il s'était méfié du mobile de A...

Tout ce que nous venons de dire révèle à suffisance la jalousie implicite du narrateur. Le diagnostic de celle-ci dépend de la présence dans le texte de symptômes implicites. En somme, s'il nous est donné de lire dans ce discours une "histoire de jalousie", c'est pour autant que le lecteur collabore à sa constitution, voie dans le texte autre chose qu'une simple description objective.

La motivation de ce processus de détection et

---

(1) Mais l'enquêteur est bien maladroit! "*Aux pages 50-51*, note Van den Heuvel, *l'interrogatoire du boy, visant à rétablir le moment d'un ordre donné par A... est voué à l'échec à cause de la maladresse du mari-narrateur et de son incapacité de communiquer convenablement avec le Noir*" (*op. cit.*, p. 160). Car le boy ne fait aucunes distinctions temporelles : "*A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond : <<Maintenant>>, ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante*". Comme dans le Labyrinthe, "*l'interrogatoire ne mène à rien*", (Le L., p. 45).

d'interprétation-déduction dépend généralement des rapports entre le lecteur et le narrateur. Et ces rapports existent bel et bien malgré "l'invisibilité" du narrateur et l'absence de toute référence directe au lecteur. Ainsi, le doute du narrateur quant à ce qu'il a vu ou entendu (1), les questions qu'il pose et les hypothèses qu'il émet en guise de réponse suscitent la participation du lecteur, le poussent à chercher lui-même la solution puisqu'on ne lui en propose aucune qui soit définitive. Il devient guetteur, détecteur, lecteur d'indices, tout comme le narrateur, ne voyant ni plus ni moins que lui.
Ou plutôt, voyant qu'il n'en voit pas plus que le narrateur, il interroge cette focalisation étrangement A... centrique afin d'en comprendre la cause (2). Tout comme l'oeil du détective amateur qu'est le narrateur, le sien cessera bientôt de patiner à la surface d'unepléthore d'objets uniformes et s'accrochera à une dominante (A..., la jalousie, le soupçon...) qui lui servira de fil conducteur et lui permettra de faire le tri entre données signifiantes et insignifiantes. Le lecteur répondra à son besoin naturel de comprendre en organisant les données selon une hiérarchie qui lui semblera signifiante, hiérarchie qu'il vérifie et modifie au cours de sa lecture (comme un détective au cours de son enquête) (3). Il s'agit donc de

---

(1) Ce doute reflète l'incertitude qui résulte de toute tentative d'élucider l'énigme, la "vraie" relation entre Franck et A... Et cette situation d'incertitude de l'enquêteur vis-à-vis de l'énigme, des activités des deux suspects, suggère que le lecteur se trouve dans une position analogue vis-à-vis du roman...

(2) Le lecteur devient lecteur d'indices lorsqu'il s'agit de prouver l'existence et la présence physique du narrateur, il est plutôt lecteur de symptômes lorsqu'il s'attache à découvrir son identité, sa jalousie.

(3) C'est ce que Jacques Dubois appelle *"un procès d'indexation"* postulé par la fonction indicielle dans l'enquête policière. *"Selon le détective, l'indice est, dans son contexte immédiat, un objet sans valeur, un détail négligeable mais qui pointe vers un autre contexte pour y trouver sens en référence à un autre objet"*, "Indicialité du récit policier", *op. cit.*, p. 125.

rendre signifiants le plus grand nombre d'éléments possible, puisque tout lecteur conçoit mal la description gratuite. C'est dire que "*Pour lire ce <<tissu>> d'énoncés, le lecteur doit <<savoir attendre>> la suite du texte*" - un peu comme un lecteur de polar. "*Il doit également comme le narrateur,* (...) *reconstituer le <<déjà vu>> et le <<déjà entendu>> afin de pouvoir se situer*" (1). En fait, le narrateur apprend à son lecteur, par de nombreuses répétitions, à reconnaître ses obsessions et à élaborer le réseau de ses connotations et associations. Ce réseau est loin d'être immédiatement évident. Ce n'est que peu à peu que le lecteur se rend à l'évidence que les liens entre les répétitions sont moins paradigmatiques que syntagmatiques (2). En début de lecture, puisqu'alors la répétition frappe plus que la transformation (d'abord négligeable), le lecteur remplace la première version d'un épisode par la seconde, et ainsi de suite, comme s'il s'agissait d'un paradigme. Mais à mesure que les contradictions augmentent, le procès de substitution cède à celui de l'enchaînement qui révèle le sens des répétitions (ou plutôt des variantes d'un air connu ou reconnu), et qui trahit un locuteur transmettant "objectivement" une évolution subjective. Cette orientation vers une interprétation syntagmatique sert à relier, à connecter non seulement les différentes versions d'une même scène, mais aussi les différentes scènes elles-mêmes. Par le truchement d'un facteur commun - telle la blancheur de la chemise de Franck, de la robe de A..., de la nappe, du drap, etc. -, le narrateur pousse son lecteur à associer ces mêmes éléments.

---

(1) V.D.H., *op. cit.*, p. 159.

(2) Pour cette distinction que fait la linguistique, on peut se rapporter à Oswald DUCROT/Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 139-146. On y apprend en outre que "*Jakobson prend parfois pour synonymes syntagmatique et métonymique, paradigmatique et métaphorique*, *op. cit.*, p. 146.

Or, chaque élément dispose d'un lien double, se reliant à la fois à d'autres éléments (blancs en l'occurrence), et à son propre contexte (par exemple : la nappe blanche renvoie à l'épisode du dîner) pour devenir synecdoque de ce même contexte (1). Cet enchaînement de synecdoques provoque l'enchaînement parallèle de leurs contextes. Ainsi, l'association de la chemise, de la robe, de la nappe, du drap, etc., relie les épisodes de la terrasse, du retour de A... et Franck dans la conduite-intérieure, du dîner, et de l'hôtel.

Voilà que le lecteur est amené à tisser un double réseau où les fils se croisent et s'entrecroisent, et qui combine synecdoques et métonymies, constantes et variantes. Tissage qui accuse, de fil en aiguille, les liens qui concourent à révéler le sens caché d'une évolution, d'une métamorphose moins objective que subjective. Et l'on en vient à lire chaque objet, chaque geste comme un signe qui pointera l'affectivité, indice elle-même de l'émetteur "invisible". Revenons, pour prendre un exemple, au fameux mille-pattes. Il se fait littéralement signe et indice du doute du narrateur quand il se dresse en l'icône d'un point d'interrogation, alors que sa taille indique l'état subjectif d'un narrateur diminué (2).

C'est la jalousie/persienne qui permet de cacher

---

(1) Dans le polar, la synecdoque génère souvent du mystère. Comme l'écrit Maurice-Jean Lefebve : "*C'est un procédé fréquent dans le roman policier de nous montrer le héros relevant certains indices ou arrêtant les premières mesures d'un projet dont nous ne comprendrons la pleine signification que par la suite : la synecdoque est ici génératrice, non seulement d'attente, mais de mystère : elle se fait image du caché*", Maurice-Jean LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit*, op. cit., p. 153.

(2) La scutigère joue aussi comme indice d'érotisme (cf. L'animation de ses formes courbes, ses ondulations accélérées et son bruit de souffle).

l'attitude subjective du narrateur, - tout en suggérant un double sens, une double lecture - qui intrigue le lecteur et le pousse à déceler la jalousie passionnelle sous les mots et derrière les vues découpées de l'autre jalousie, superficielle. Décrire une réalité incomplète, fragmentaire, et déformée par la jalousie/persienne, c'est sans doute amener le lecteur à "compléter" la "réalité objective" par la "réalité subjective" (et dans le sens inverse la "réalité subjective" par une objectivité qui souligne l'interprétation partielle).

Quant aux blancs de la narration, - à savoir l'absence apparente de liens explicatifs entre épisodes non reliés -, eux aussi soulignent une double lecture qui vise le niveau profond à traver le niveau objectif, de surface (1). Revenons, par exemple, à l'épisode du lit d'hôtel. Pourquoi agencer la narration de façon à juxtaposer sans lien explicite la scène du mille-pattes et celle de la chambre d'hôtel, si ce n'est qu'après avoir progressivement rapproché A... et Franck dans l'épisode de la scutigère et après avoir investi cette dernière de connotations érotiques, le narrateur nous encourage à élucider ce rapprochement en l'union que ce lit suggère? Ou encore pourquoi sauter du passage où Franck revient au lit à cette description d'une main sur le drap identique (à l'exception de "drap" qui remplace "nappe") à celle de la main de A... juste avant que Franck vienne à son secours en abattant le mille-pattes? Pourquoi, si ce n'est pour évoquer la main de A... et donc A... dans le lit de Franck? Nous sommes peut-être en train d'être gagnée par le délire d'interprétation du jaloux qui nous a

---

(1) *Le texte*, note Danielle Bajomée, *véhicule, (...), des suites de descriptions dont les liens de causalité paraissent absents (dont les rapports ne peuvent être perçus que sur le mode fantasmatique, imputable au narrateur), (...)*", *op. cit.*, tome II, p. 426.

donné ses yeux... (1). Il n'en reste pas moins que le lecteur, manipulé par un narrateur qui refuse d'expliquer les liens, crée lui-même l'enchaînement que lui inspirent les associations du narrateur - puisqu'il ne s'agit pas ici d'un blanc dû au déplacement "objectif" de ce dernier (2).

En fait, et pour une fois, c'est le narrateur lui-même qui donne implicitement une clé en montrant au lecteur comment enchaîner deux scènes apparemment sans lien. Une serviette que Franck a prise pour abattre le mille-pattes devient celle qu'il remettra avant de revenir au lit, transformée par un changement inattendu de contexte : "*Franck (...) se relève, prend une serviette, il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête (...). Ensuite, il revient au lit et remet au passage la serviette de toilette (...) près du lavabo*" (La J., p. 165-166). Cette serviette devient un embrayeur-pivot qui relie les deux scènes de par son double contexte : salle à manger/chambre. C'est comme une invitation au lecteur à inventer des liens semblables pour relier les contextes les plus disparates.

Ce conditionnement gagne progressivement le lecteur tant et si bien qu'il tentera d'intégrer à la vision du jaloux un nombre sans cesse accru d'éléments qui auparavant lui semblaient insignifiants. Tel un détective revenant sur ses pas, il lui arrivera sans doute d'investir d'un sens symbolique - afin de rendre tout signifiant - ce qui n'en n'a peut-être pas. C'est en tout cas bien là, semble-t-il, le signe d'un lecteur sensibilisé aux suggestions du narrateur "caché".

---

(1) On peut penser que le roman vise à stimuler un tel délire...

(2) Dans le roman policier, des "*détails isolés se muent aisément en indices. Ils engendrent une pensée de la contiguïté plus intuitive que systématique*", Jacques DUBOIS, "Indicialité du récit policier", *op. cit.*, p. 126.

Le narrateur appelle donc un lecteur qui assume du début jusqu'à la fin son rôle, sa vision; un lecteur qui, comme Maigret le temps de l'enquête, se met dans la peau de l'autre et finit par sentir ce que l'autre ressent. Cette interdépendance de ces deux instances (lectrice et locutrice) agit également sur le plan de la statégie de lecture. Car si le lecteur se soumet à la vision du narrateur, ce dernier compte sur le lecteur pour se raconter. D'où la manipulation du narrateur qui convertit son lecteur en détective. En somme, Bruce Morrissette a raison de dire qu'implicitement "*tout le livre constitue un aveu*" (1). La fonction du lecteur sera de recréer la narration de la jalousie passionnelle, alors que la fonction du locuteur sera de la lui cacher afin que le lecteur s'acharne à la découvrir - de même qu'il a "fait semblant" de s'effacer de son discours afin que ce même lecteur l'y décèle. Ce "vide qui parle", ce "je-néant", nous pousse à chercher à travers l'énonciation la clé et l'auteur du jeu : "le jaloux caché" (2).

Si au départ "jalousie" renvoie aux persiennes, la description, implicitement, se réfère moins à ce qui bloque la vue qu'à ce qui est entrevu et, par conséquent, à la reconstitution de cette jalousie qu'on lit entre les lignes.

---

(1) Bruce MORRISSETTE, *Les romans d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 132.

(2) Bien entendu, au "*niveau supérieur de la communication littéraire, renvoyant au narrataire final (l'Autre, vous), (...) se situe également le destinateur initial, le sujet, lui aussi hors texte, qui par son écriture produit les discours du texte tout en s'excluant lui-même. Car c'est en fin de compte lui qui supervise les formes métadiscursives (...) et qui, en proposant des <<modes de lecture>>, donc en nous associant à son travail de production, nous oriente vers une lecture plurielle et active*", V. D. H., *op. cit.*, p. 164.

Reconstitution qui à son tour renvoie implicitement à celui qui voit ainsi. La crédibilité du récit policier se fonde, on le sait, sur l'exactitude des observations du détective. Dans La Jalousie, nous ne pouvons que suspecter la narration, la perception des objets, et mettre en doute la crédibilité du jaloux en tant que témoin impartial car, "*il y a toujours et d'abord le regard qui (...) voit [les objets], la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme*" (1). Chaque scène et chaque geste, chaque parole entendue donnent lieu à plusieurs interprétations possibles. D'où une écriture qui se construit et se détruit sans cesse. Que s'est-il réellement passé lors du voyage en ville? Le retard de A... et Franck résulte-t-il d'un accident ou d'un adultère? Aucune réponse à cette question implicite ne sera fixée avec certitude par le texte. Les soupçons ne pourront jamais être confirmés ni contredits. Dès lors, l'incertitude et le désir (toujours insatisfait) de savoir du voyeur (frustré, impuissant) se retrouvent chez le lecteur, pris au piège de l'invérifiable et de l'insaisissable. Le "trou" dans la conduite de A... ne pourra jamais être comblé autrement que par des hypothèses. Le mot de l'énigme est l'énigme elle-même en son incorruptible pouvoir. L'enquête, cette tentative de tirer les choses au clair, échoue donc, indéfiniment (2).

*

* *

---

(1) Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.147.

(2) Notons que le narrateur, comme Watson, enregistre tout de même, mais sans les commenter ni peut-être les comprendre, les éléments d'un dénouement qui pourrait mettre fin à son tourment : certaines phrases prononcées par A... laissent en effet entendre que celle-ci n'a pas trouvé en Franck un amant satisfaisant et qu'elle se moque de ses insuffisances: "*<<Vous avez l'air fort en mécanique, aujourd'hui, dit A...>> (...) <<En théorie, je veux dire>>, précise A... <<Je commence à avoir l'habitude, dit-il, avec le camion. Tous les moteurs se ressemblent.>> (...) <<Très juste, dit A...; c'est comme les femmes>>*" (La J., p. 198-199).

ROBBE-GRILLET ET ZOLA

Comme annoncé, on voudrait fournir ici, et à partir du regard, l'occasion d'une rencontre entre les deux romans qui nous occupent (le Nouveau et le policier) et le roman dit "réaliste". C'est bien la lecture des romans de Robbe-Grillet (du Voyeur et de La Jalousie en particulier) et de quelques polars qui nous a rendue sensible (le contraire eût été surprenant, voire inquiétant, on en convient) au thème du regard et qui nous a conduite(ce qui est moins évident) à lire Zola autrement (1).

En effet, à relire attentivement La Bête humaine (1890), "roman policier" par certains côtés (d'où l'intérêt que nous lui portons ici (2)), on constatera à quel point l'auteur fait miroiter plus que dans les autres romans du cycle des Rougon-Macquart un motif latéral, mais véritablement obsédant : le regard.

La Bête humaine, roman du crime, de l'obsession

---

(1) (Re)lire les oeuvres du passé à la lumière de celles d'aujourd'hui (sans pour autant forcer les analogies et s'aveugler sur les divergences) présente un intérêt indéniable. Ainsi, relire Zola à la lumière du Nouveau Roman (Robbe-Grillet), c'est lui poser de nouvelles questions, c'est mettre en évidence certaines répétitions et différences, voire oppositions, c'est aussi et surtout constater chez lui une prodigieuse modernité.

(2) A lire La Bête humaine comme polar nous rejoignons sans le vouloir la démarche de Robbe-Grillet qui "*préfère, comme Borges, lire Sanctuaire comme roman policier, plutôt que de lire des romans policiers des collections policières*", "Entretien", *Littérature*, 49, février 1983, p. 20. De fait, Robbe-Grillet s'intéresse plutôt aux marginaux du genre : "*J'avais trouvé très bien la préface que Borges avait faite à L'Invention de Morel, de Casarès, où il explique que tous les grands romans du XXe siècle sont des romans policiers. Il cite Le Procès, il cite aussi Le Tour d'écrou, il cite Sanctuaire, il cite des tas de romans qui ont effectivement quelque chose de policier*", (*ibid.*, p. 16).

criminelle se veut, on le sait, une introduction à un monde mystérieux : mystère de l'eros, mystère de la mort, mystère du crime (1). Il se présente à bien des égards comme roman du secret, même si, comme toujours chez l'auteur, tout secret est lisible dans le langage des apparences. Auguste Delazay y voit "*le roman de ce qui se tait sous ce qui se dit, de ce qui se cache sous ce qui se voit, de ce qui se cache peut-être dans ce qui se voit, comme dans le conte d'Edgar Poe sur La Lettre volée*..." (2).

Et si l'on peut accepter jusqu'à un certain point l'idée d'un inconscient du texte, nous l'apercevons surtout dans ce thème où affleure le fantasme du <<voir>>. Fantasme doublement intéressant, s'il est vrai que tout fantasme se présente avant tout comme "*une structure par où passe le regard, un cadre,*

---

(1) Voir, par exemple, Raymond DUGAN, "La Psychologie criminelle dans Thérèse Raquin et La Bête humaine d'Emile Zola", *Travaux de linguistique et de littérature*, XVII, 1, 1979, p. 131-137.

(2) Auguste DELAZAY, "Les mystères de Zola", *Revue des Sciences humaines*, tome XL, 160, octobre-décembre 1975, p. 485. Il définirait aussi ce roman (mais pour une autre raison) comme "*une sorte de mystère de la dame en noir*", *ibid.*, p. 480. Cela dit, Zola aurait sans doute fait un piètre auteur policier, et l'on ne peut que constater avec Philippe Hamon ses peines "*à mettre en scène des actions de personnages qui réclament le secret, ses difficultés, par exemple, à mettre en scène un meurtre. Le dossier préparatoire de La Bête humaine est, à ce propos, exemplaire de ces difficultés qu'a l'écrivain à acclimater localement le mystère dans une esthétique qui relève globalement de la <<maison de verre>> : <<Commencer par le meurtre, mais (...) cela tue le mystère, puisque tout de suite on sait qui est le meurtrier (...). Je ne suis pas encore bien persuadé de la nécessité du mystère (...). L'intérêt du mystère, qui est une ficelle de feuilletoniste, ne vaut pas l'intérêt du drame direct>>*", Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 286.

un passage pour la vision, un défilé étroit où le sujet doit aménager ses objets" (1). On sait qu'il y a chez l'obsessionnel, Didier Anzieu nous le rappelle, "*un investissement particulier du <<voir>>*" (2). Le héros zolien, Jacques Lantier (comme le Mathias du Voyeur ou le mari de La Jalousie) est véritablement un oeil pour qui toujours une image ou certaines images reviennent.

Il existe un rapport étroit entre les obsessions de ces personnages-psychopathes et les modes de la narration : les retours, les répétitions de thèmes, d'images, de scènes identiques (avec variantes) conduisent à parler d'écriture obsessionnelle. Et si un spécialiste de Zola a pu dire qu'il est "*un romancier de la répétition*" (3), dans un certain sens, on peut en dire tout autant de Robbe-Grillet. On remarquera aussi chez Zola la présence têtue, obsédante et inquiétante de certains objets (un couteau, par exemple) qui retiennent le regard de l'obsessionnel et se donnent à lire en tant que supports à ses fantasmes chargés d'une violence meurtrière (4). Dans de nombreux passages du Voyeur et du roman zolien, la nuque délicate d'une jeune femme s'offre à la vue et à une main menaçante.

En fait, le thème du regard témoigne de l'obsession de

---

(1) C.-B. CLEMENT, "De la méconnaissance : fantasme, texte, scène", *Langages*, 31, 1973, p. 43.
(2) Didier ANZIEU, "Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet", *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1981, p. 265.
(3) Jacques DUBOIS, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, coll. Thèmes et textes, 1973, p. 180.
(4) Bien entendu, il y aurait lieu de distinguer sur de très nombreux points l'objet zolien et l'objet robbe-grilletien. Celui-ci se limite à signaler (et joue comme symbole objectif de) l'obsession du personnage, celui-là la signifie vraiment, il traduit, voire provoque les pulsions du héros. Pour d'autres différences fondamentales, mais bien connues, voir, par exemple, Olga BERNAL, *op. cit.*, p. 235-236.

tous les personnages de La Bête humaine, il se voit véritablement généralisé dans ce roman policier par tant de côtés. Qui n'épie, qui ne soupçonne l'autre dans cette "affaire"? Le juge Denizet, qui mène l'enquête avec la finesse et la clairvoyance que l'on sait, se flatte *"d'être de l'école des juges voyeurs"* (1). Et la culpabilité des Roubaud, on se le rappelle, passe dans l'éclair d'un regard... En fait, on pourrait dresser une liste (elle serait longue, on se l'épargne!) de toutes les occurrences de ce motif dans le roman : les yeux sont vagues, fuyants, perdus, fascinés, vides, fixes, etc.

Favorisant l'infiltration du travail de l'imaginaire, l'obsession du regard (un disciple de Freud parlerait de pulsion scopique) se laisse percevoir ici indéniablement comme indice possible d'une interférence inconsciente (2). On sait que le regard, comme forme d'expression du désir, s'investit de beaucoup de choses dans l'imaginaire. Pour nous, il est symptôme des conflits des désirs qui se jouent dans le texte zolien le plus policier (d'où, répétons-le, son intérêt pour nous).

C'est donc à partir d'une activité intense du regard qu'il nous paraît intéressant de réunir, en dépit de leurs

---

(1) Emile ZOLA, *La Bête humaine*, Paris, Fasquelle, coll. Livre de Poche, 1982, p. 414.

(2) On jouera moins au psychanalyste avec Robbe-Grillet. Ecoutons plutôt ce qu'il pense de l'analyse d'Anzieu : il *"procédait là avec une certaine naïveté, comme s'il pensait que j'avais pu être moi-même innocent, que j'étais encore au XIXe siècle, que Freud ne serait pas passé par là, et que, par conséquent, on pouvait psychanalyser mes oeuvres comme si je n'avais pas vu moi-même ce que j'y mettais. Or, les choses sont maintenant plus compliquées parce que la psychanalyse fait désormais partie du matériau stéréotypé, participe d'une mythologie qui est la nôtre"*, "Extrait d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet, Université de Caen, 24 avril 1975", repris dans Alain GOULET, *Le parcours moebien de l'écriture. Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 89.

différences (1), le polar, le roman réaliste (zolien) et le Nouveau Roman (robbe-grilletien).

*

* *

(1) Ces différences sont trop connues pour être rappelées ici, (le point de vue de la narration; le rôle des descriptions; Zola avec, comme dit Robbe-Grillet, sa prose grasse et ses adjectifs en sauce; etc...).

DENOUEMENT

Retraçons le parcours de ce travail. Les Nouveaux Romanciers utilisent tous, peu ou prou, les thèmes et les techniques du récit policier d'énigme. Après avoir écarté l'hypothèse d'une simple coïncidence, on s'est fixé comme premier objectif d'examiner le "pourquoi" et le "comment" de ce recours particulièrement insistant (qui n'empêche nullement la disparité des oeuvres) aux procédures du genre policier. L'intuition, le sixième sens... et surtout la lecture plus attentive de Robbe-Grillet, Butor, Pinget et Sarraute, nous ont permis d'avancer une hypothèse qui s'est vue consolidée : c'est la nature même du Nouveau Roman qui l'a conduit, assez naturellement, à s'intéresser au "detective novel" (avec l'idée de le détourner). On a pu établir, en effet, un lien étroit entre la nécessité ressentie par les auteurs d'en finir avec certaines notions jugées périmées (le personnage et l'histoire) et l'incorporation des techniques policières.

Le récit d'énigme évacue l'analyse psychologique. Le caractère des personnages se dissimule derrière un masque. La confusion des identités et des rôles joue en permanence et fait que chacun (y compris le détective) est suspect. Le policier pose la question de l'identité du sujet (cf. l'incertitude sur l'identité du coupable) et généralise la suspicion (Qui est qui?). A "l'ère du soupçon", il s'est offert à l'attention du Nouveau Roman comme modèle idéal pour prendre ses distances par rapport au personnage fictif traditionnel (type balzacien).

Pour le Nouveau Romancier, le "il était une fois" ne convainc plus que les enfants. Nous avons pu observer que les techniques policières ont aidé à mettre en cause la dimension

narrative romanesque. Car, fondé sur l'impossibilité de narrer directement le crime, le récit policier ne raconte pas vraiment une histoire, mais le travail qui la construit. L'enquête comme processus narratif cherche, en effet, à reconstruire l'histoire absente, celle du crime. On a remarqué que le schéma de l'enquête intéresse tous les Nouveaux Romanciers pour qui le roman est une recherche. La présentation à rebours de l'histoire énigmatique, propre au récit policier, leur permet de mettre en cause la logique événementielle.

Toutefois, et il nous fallait insister sur ce point, la marche de l'enquête et son résultat différencient totalement les deux genres. Dans le polar, la réussite de l'investigation fait partie des règles du jeu. La mise en doute de l'intelligibilité des choses n'est que temporaire. Dans le Nouveau Roman, par contre,l'investigation ne parvient qu'à avouer son impuissance, impuissance à faire de l'énigme un récit plein.

Nous avons observé que ce refus d'installer confortablement le roman dans une signification définitive, voue le procès narratif à l'impossibilité d'aboutir à une solution claire et certaine. A cette incertitude correspond un mode de consommation différent. La lecture du Nouveau Roman (paradigme de l'oeuvre ouverte) est plus participative que celle du policier et nécessairement plus lente. La subversion de la linéarité du récit empêche le lecteur de lire vite. D'autant qu'il ne lit pas dans l'impatience et avec l'assurance de connaître le mot de la fin, comme le "polarophage".

On a pu se rendre compte que les Nouveaux Romanciers (précédés par des écrivains comme Joyce, Virginia Woolf, Kafka, ...) à la recherche de nouvelles formes romanesques, se sont attaqués à un genre statique, très fixé dans ses structures narratives, en vue de déstructurer les schémas et les visions

préfabriqués. Cette démarche, on le sait, est typique de l'avant-garde. Le Nouveau Roman a trouvé dans ce genre marginal fortement défini qu'est le policier de quoi alimenter ses tentatives de rupture. Le choix d'un genre très codifié, dont la forme et le fond sont, on ne peut plus indissociables (1) s'imposait aussi dans la mesure où il ferait percevoir d'autant mieux le détournement, le traitement formel subversif qu'il lui infligeait. Les auteurs du mouvement ne se prêtent guère, comme il a été dit, à l'une des exigences fondamentales du genre qui veut une fin nettement marquée. Le dénouement fait souvent, dans le Nouveau Roman, l'effet de question sans réponse. C'est alors que l'utilisation du récit policier se révèle trahison et dépassement du mystère momentané.

Nous avons examiné, plus brièvement, d'autres aspects sur lesquels pouvait porter la comparaison Nouveau Roman - Récit policier : le temps; le lieu; le point de vue; et les objets.

La reconstruction chronologique des faits (même si elle n'obtient pas les mêmes résultats) crée dans les deux genres une atmosphère de tension. Le travail du détective consiste à combler à rebours le temps qui sépare l'effet (un cadavre sur la carpette) de sa cause. Mais en attendant, le présent continue, avec tous ses imprévus... Le chevauchement des deux séries temporelles (les jours de l'enquête et les jours du drame) produit une réalité confuse qui va dans le sens des préoccupations temporelles du Nouveau Roman, sensible aux impasses d'une chronologie linéaire.

---

(1) La thématique policière est fortement liée, on l'a écrit, à une forme narrative précise. Comme l'observe Jacques Dubois, "*certains contenus impliquent une structure narrative particulière (exemple : le roman policier et la structure d'énigme)*", *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. Dossiers Media, 1983, p. 141.

Nous avons souligné la fonctionnalité des lieux clos caractéristiques des deux genres (une île, un petit village, un immeuble à appartements, une école, un train) qui limitent le nombre des suspects, rendent la fuite impossible et renforcent la suspicion dressant les personnages les uns contre les autres. Le détective, marcheur solitaire, s'engage dans ce labyrinthe de traces et de fausses pistes qu'est l'espace policier.

Dans sa vocation au mystère, le récit policier refuse le narrateur omniscient de la fiction traditionnelle et requiert un narrateur qui, soit ignore la "vérité", soit la cache. Nous avons remarqué que le narrateur-enquêteur est devenu une figure centrale du Nouveau Roman. Soucieux d'objectivité, il relate les détails concrets de ce que les limites de la perception lui permettent d'observer. Mais la narration souffre de contradictions et de répétitions qui obligent le lecteur à questionner la fiabilité de celui qui parle.

Enfin, on a pu rapprocher, brièvement, la description policière, liée à l'inquisition du regard sur les objets les plus anodins, de celle du Nouveau Roman avec cette différence que, dans ce dernier, l'insuffisance du regard et l'impuissance de la raison sur la matière contribuent à l'échec de l'investigation.

On s'est peut-être permis, dans cette première partie, "l'avantage périlleux de manipuler d'étranges syncrétismes". Reste que la comparaison Nouveau Roman - Récit policier, pour superficielle qu'elle paraisse, aura permis de déceler les raisons profondes du recours généralisé au récit policier et ce qu'il implique. Elle aura aidé à mettre en évidence un certain nombre de similitudes, mais aussi de différences indéniables avec le genre, qui montrent que le Nouveau Roman adopte mais surtout adapte, selon ses préoccupations propres, les

procédures du récit policier.

C'est dans la seconde partie de ce travail qu'il nous a été possible, enfin, de nous laisser pleinement séduire par l'individualité de l'oeuvre qui nous intéressait le plus, celle de Robbe-Grillet. Les Gommes, Le Voyeur et La Jalousie forment, certes, un petit corpus, mais qui témoigne bien, selon nous, de la façon dont le "chef du gang" a trempé dans le récit policier. A partir des deux composantes contractuelles du genre : l'énigme et l'enquête, nous avons pu rentrer dans le détail des textes, les traverser tous les trois, et ainsi donner une certaine unité à l'analyse. Ressortaient bien alors les liens qui unissent les romans incriminés.

> *"Le crime est le fait de l'espèce humaine, il en est surtout l'aspect secret, l'aspect impénétrable et dérobé."*
>
> Georges Bataille.

L'examen de l'énigme a pu montrer que Les Gommes, Le Voyeur et La Jalousie illustrent manifestement la technique du "centre vide" dont parle souvent l'auteur. Nous avons mis ce "centre vide" en rapport avec la case vide du récit policier dont on a souligné la fonctionnalité. Le manque génère les trois romans envisagés et crée des textes désireux de le saturer. Que ce soit dans Les Gommes, où le crime fait défaut (ce que le détective ignore) et n'aura lieu qu'après l'enquête. Que ce soit Le Voyeur, texte lacunaire par excellence, qui tente de combler sa lacune. Ou encore La Jalousie à propos duquel nous avons parlé de "double trou". Ces trois textes témoignent bien de l'intérêt qu'éprouve l'auteur pour la structure "trouée" propre au récit policier. L'énigme est textuelle intimement liée à la structure au point de jouer comme

force structurante du récit. L'écriture robbe-grilletienne crée en effet une case vacante, espace du secret et du mystère qui organise toute la matière textuelle. "*On a souvent dit que la profondeur du texte robbe-grilletien est dans la surface. Mieux vaudrait dire qu'elle se trouve dans ce qui n'est pas donné, dans le trou, dans le blanc*" (1).

La confusion des identités et des rôles n'a pas manqué d'attirer aussi notre attention sur l'ambiguïté des personnages robbe-grilletiens. Figure centrale des trois romans, l'enquêteur a pour fonction de percer un secret, de mettre au jour un coupable (dans le cas de Mathias, d'empêcher sa découverte). Or, c'est l'identité de l'enquêteur (narrateur ou non) qui, en définitive, figure le secret du récit (tout comme dans Oedipe-Roi). Dans La Jalousie, par exemple, le jaloux cherche à savoir si A... est coupable d'adultère mais, pour le lecteur, le réel secret est celui de la conscience narratrice, donc de l'identité du jaloux. En fait, c'est l'enquêteur qui, dans les trois textes, intrigue le lecteur, alimente par son comportement bizarre sa curiosité. Nous avons pu, d'un oeil amusé, voir ce lecteur jouer au détective et soupçonner avec raison les enquêteurs robbe-grilletiens d'être peu dignes de confiance...

> "*<<Reconstruire>> un roman de Robbe-Grillet, comme <<traduire>> un poème de Mallarmé, c'est l'effacer*" (2).

Robbe-Grillet met l'accent sur la puissance même de l'énigme. Car on a pu constater l'impuissance du récit

---

(1) Pierre VAN DEN HEUVEL, *op. cit.*, p. 254.
(2) Gérard GENETTE, "Vertige fixé", *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976, p. 79.

d'enquête à résoudre l'énigme, à saturer le manque autrement que par un acte dérisoire, des répétitions, des hypothèses voire des contradictions. Là réside la différence fondamentale avec le roman policier. Cette impuissance tient sans doute à la psychose des enquêteurs, qui fait qu'ils perçoivent le monde d'une manière insolite, mais aussi au fait que dans la réalité (dans les "vraies" histoires policières) on ne peut pas toujours tout savoir, tout comprendre. Bien souvent, le mystère subsiste en dépit de l'enquête. En dernière analyse, l'impuissance vient sans doute de ce que le véritable objet de l'énigme est l'enquêteur même.

Plutôt que le coupable, l'investigation dans les trois romans examinés prend au piège l'enquêteur et l'enferme dans un labyrinthe d'incertitudes. L'étude des Gommes nous a permis d'insister surtout sur le rapport parodique que l'auteur entretient avec le récit policier. Car il ne respecte guère les conventions du genre. L'enquête de Wallas le mène, non vers la solution de l'énigme mais, dérisoirement, vers l'accomplissement du meurtre laissé en suspens. C'est dire comme elle tourne court! Les deux autres romans se terminent aussi d'assez curieuse façon. La contre-enquête de Mathias, avec toutes ses bévues et ses hésitations, n'aura servi qu'à convaincre le lecteur de la culpabilité du voyageur. Le coupable ne sera pas arrêté, malgré les indices et un témoin dangereux. Et l'enquête assidue menée par le mari jaloux échoue à éclaircir l'énigme. Tout comme le narrateur, le lecteur n'accèdera pas à un savoir certain.

On peut penser que Robbe-Grillet joue sur ce qu'il suppose être l'attente du lecteur (polarophile ou non) pour s'ingénier à la contourner. Le fait de maintenir l'énigme dans un état d'ouverture dérange incontestablement et fait du texte robbe-grilletien un texte déceptif. L'écriture et la lecture

ne peuvent aller que de manque en manque, d'hypothèse en hypothèse pour constituer un récit qui sans cesse se gomme, se déconstruit en ne confirmant jamais les faits qu'il avance.

En dépit de cette rupture radicale avec le récit policier qui requiert un schéma : question ——> réponse, on a pu constater qu'il y a tout de même beaucoup d'aspects, dans le contrat policier, qui intéressent Robbe-Grillet. Dans Les Gommes on a relevé, dans son rapport avec la structure policière, tout un jeu sur les doubles. Le Voyeur nous a conduit à souligner d'une part l'importance du mensonge comme partie intégrante de l'esthétique robbe-grilletienne, et d'autre part la tension qu'engendre l'obsession temporelle et visuelle. On a noté la présence dans les trois romans (et fréquente dans le polar) du motif voyeuriste et topos descriptif de la fenêtre. Avec La Jalousie, nous avons parlé plus longuement non seulement de l'obsession du regard (comme justification possible de la forme policière des romans robbe-grilletiens) mais aussi et en même temps des objets et de leurs descriptions "optiques". L'examen du point de vue problématique de ce roman a mis en évidence la "présence-absence"du narrateur dans son rapport avec le récit policier qui se fonde lui aussi sur une "présence-absence" : l'absence de l'histoire du crime présente en "creux", en "fragments", puis en "plein". Si dans Le Voyeur, la lacune rend le crime très présent, on a été frappé par le fait que l'"absence" du narrateur de La Jalousie crée une très forte présence (physique et émotive) de ce dernier qui ne pouvait s'inscrire dans son énoncé sans laisser de traces.

Si Les Gommes dépossède le lecteur, on espère avoir assez démontré que les deux romans suivants requièrent plus sa collaboration en le convertissant en guetteur d'indices, en détective-voyeur.

On a pu rapprocher l'obsessionnel Jacques Lantier, cet homme qui regardait passer les trains, des "héros" robbe-grilletiens. Et cette rencontre entre Robbe-Grillet et Zola sur le thème du regard nous a donné l'idée que c'est parce que La Bête humaine est une sorte de roman policier que ce thème du regard y est plus obsédant que dans les autres Rougon-Macquart.

Bien entendu, notre choix aurait pu s'étendre à d'autres romans de Robbe-Grillet. Nous avons fait quelques allusions à La Maison de Rendez-Vous, mais Projet pour une Révolution à New-York n'intéressait pas moins notre propos. S'y donne à lire un passage qui semble fournir la clé de l'utilisation du roman policier par le roman robbe-grilletien. Voici, en effet, comment Laura lit les polars : "*Laura lisait tous ces livres en même temps et (...) elle en mélangeait ainsi, de pièce en pièce, selon ses propres déplacements, les péripéties policières savamment calculées par l'auteur, modifiant donc sans cesse l'ordonnance de chaque volume, sautant de surcroît cent fois par jour d'un ouvrage à l'autre, ne craignant pas de revenir à plusieurs reprises sur le même passage pourtant dépourvu de tout intérêt visible, alors qu'elle délaisse au contraire totalement le chapitre essentiel qui contient le noeud d'une enquête, et donne par conséquent sa signification à l'ensemble de l'intrigue; et cela d'autant plus que, beaucoup de ces brochures de fabrication médiocre ayant mal résisté à la négligence parfois brutale d'un tel mode de lecture, elles ont perdu, au cours du mois, un coin de feuillet, une page entière çà et là, ou même deux ou trois cahiers d'un seul coup*" (Projet, p. 84).

On aurait pu parler aussi de L'Immortelle (ciné-roman, 1963) où un enquêteur suspect cherche à percer le secret de Leïla en interrogeant de nombreux témoins, de Glissements progressifs du plaisir (1974), de Topologie d'une cité fantôme (1976), de Souvenirs du triangle d'or (1978) et surtout du

remarquable Djinn (1981)... En somme, il aurait fallu envisager tous les textes robbe-grilletiens car tous contiennent des éléments policiers. Mais les romans choisis permettent déjà de pointer les aspects que Robbe-Grillet retient du récit policier et ceux qu'il rejette. On ne pourra toujours que constater que l'auteur élargit la portée de l'énigme policière en plaçant le mystère au coeur même de l'expérience humaine. En d'autres termes, il fait de *"l'Esthétique romanesque, le haut-lieu et le cérémonial de l'énigme foncière qui gît au coeur même de la vie et de la condition humaine; énigme qui ne peut être résolue, énigme qui garde farouchement son secret et qui déjoue toutes les tentatives d'élucidation, énigme qui se sait énigme pour elle-même et qui tel un cristal taillé renvoie perpétuellement les questions de l'homme et l'homme à ses questions"* (1).

Les romans de Robbe-Grillet ne peuvent se concevoir, en leur singularité, qu'en fonction de la masse des récits dont ils sont, dans une certaine mesure, le miroir. On se rend alors bien compte que l'auteur n'écrit pas indéfiniment le même roman policier, mais détermine ce qu'il y a d'exceptionnel en chacun d'eux. Au "confort" de la paralittérature , il substitue le vertige ou l'inquiétude.

*

* *

(1) André GUIMBRETIERE, "Un essai d'analyse formelle : Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 9/10, 1965-1966, p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

I. Auteurs.

1. Nouveaux Romanciers.

BUTOR, Michel, *Passage de Milan*, Paris, Ed. de Minuit, 1954.
- *L'Emploi du temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1956.
- *La Modification*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- *Degrés*, Paris, Gallimard, (1960), coll. L'imaginaire, 1985.

OLLIER, Claude, *La Mise en scène*, Paris, Ed. de Minuit, 1958.

PINGET, Robert, *L'Inquisitoire*, Paris, Ed. de Minuit, 1962.

ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, (1949), Paris, Ed. de Minuit, 1978, (J'ai Lu, 1985).
- *Les Gommes*, Paris, Ed. de Minuit, 1953.
- *Le Voyeur*, Paris, Ed. de Minuit, 1955.
- *La Jalousie*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- *Dans le labyrinthe*, Paris, Ed. de Minuit, 1959.
- *L'Année dernière à Marienbad*, (ciné-roman), Paris, Ed. de Minuit, 1961, (J'ai Lu, 1984).
- *L'Immortelle*, (ciné-roman), Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- *La Maison de rendez-vous*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, (coll. "double", 1983).
- *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Ed. de Minuit, 1970.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, (ciné-roman), Paris, Ed. de Minuit, 1974.

- *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Ed. de minuit, 1976.
- *Souvenir du triangle d'or*, Paris, Ed. de Minuit, 1978, (coll. Points, 1985).
- *Djinn*, Paris, Ed. de Minuit, 1981.
- *Le Miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.

SARRAUTE, Nathalie, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953.

- *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, (coll. 10/18, 1964).

SIMON, Claude, *Le Vent*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.

- *La Route des Flandres*, Paris, Ed. de Minuit, 1960.

2. <u>Auteurs policiers cités</u> :

CHRISTIE, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Le Livre de Poche, 1983.

- *Cinq heures Vingt-cinq*, Le Livre de Poche, 1984.
- *Les Dix petits nègres*, Le Livre de Poche, 1984.

DOYLE, Conan, *Le Signe des quatre*, Le Livre de Poche, 1983.

JAPRISOT, Sébastien, *Compartiment tueurs*, Folio, 1984.

- *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, 1965.

LEROUX, Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune*, Le Livre de Poche, 1985.

- *Le Parfum de la dame en noir*, Le Livre de Poche, 1985.

QUEEN, Ellery, *La Décade prodigieuse*, J'ai Lu, 1984.

SIMENON, Georges, *La Nuit du carrefour*, Presses Pocket, 1976.

STEEMAN, Stanislas-André, *La Maison des veilles*, Brux., Ed. Labor, coll. Espace Nord, 1985.

3. Autres auteurs :

BORGES, Jorge Luis, "La forme de l'épée", *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983, p. 143-149.

- "La mort et la boussole", *Fictions*, op. cit., p. 157-171.

CAMUS, Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1957, coll. Folio, 1986.

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Ed. de Minuit, (1958), coll. double, 1985.

- *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960.

FAULKNER, William, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984.

JAMES, Henri, *Le Tour d'écrou*, Biblio. Marabout, Série Fantastique, n°412.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Presses Pocket, 1983.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983.

ZOLA, Emile, *La Bête humaine*, Le Livre de Poche, 1982.

II. Etudes sur le NOUVEAU ROMAN.

ALTER, Jean, "L'enquête policière dans le <<nouveau roman>> : La Mise en scène de Claude Ollier", *La Revue des Lettres modernes*, n°94-99, 1964, p. 83-104.

ANZIEU, Didier, "Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet", *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1981.

ARNAUDIES, Annie, *Le Nouveau Roman*, tomes 1 (Les Matériaux) et 2 (Les Formes), Paris, Hatier, 1974.

ASTIER, Colette, "Les Gommes d'Alain-Robbe-Grillet : un avatar moderne du mythe d'Oedipe dans la littérature", *Le Mythe d'Oedipe*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 191-215.

ASTIER, Pierre A.G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme (Essai de synthèse sur les nouveaux romans)*, Paris, Les Nouvelles Editions Debresse, 1968.

BAJOMEE, Danielle, *Vingt ans et après. Essai de situation du Nouveau Roman*, thèse dactylog., Université de Liège, 1973.

- "Lecture de La Maison de Rendez-Vous", *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, 2, décembre 1970, p. 163-170; 3-4, juin-décembre 1971, p. 19-30.

BARTHES, Roland, "Littérature objective", *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1981, p. 29-40.

- "Littérature littérale", *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 63-70.
- "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 101-105.
- "Le point sur Robbe-Grillet", *ibid.*, p. 198-204.

BASSOFF, Bruce, "Freedom and fatality in Robbe-Grillet's Les Gommes", *Contemporary Literature*, XX, 4, 1979, p. 434-451.

BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1964.

BERSANI, Leo, "Murder French Style", *Partisan Review*, 38, 1965, p. 305-310.

- "Narrative murder", *Yale Review*, vol. LIX, 3, 1970, p. 376-390.

BLANCHOT, Maurice, "La clarté romanesque", *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p. 235-243.

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.

BOTHOREL, Nicole; DUGAST, Francine, THORAVAL, Jean, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976.

BROCHIER, Jean-Jacques, *Alain Robbe-Grillet*, Lyon, La Manufacture, coll. Qui suis-je?, 1985.

Butor, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1974.

CALIN, Françoise, *La vie retrouvée, étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, Lettres modernes, 35, 1976.

CARRABINO, Victor, "The French New Novel : The ultimate expression of impressionism", *Analecta Husserliana*, vol. XVIII, 1984, p. 261-270.

CHARNEY, Hanna, "Pourquoi le <<Nouveau Roman>> Policier?, *The French Review*, vol. XLVI, 1, october 1972, p. 17-23.

CORNILLE, Jean-Louis, "Le commerce narratif", *Revue Romane*, XIII, 1978, p. 165-173.

DENEAU, Daniel P., "Little mysteries in Robbe-Grillet's The Erasers", *Notes on the contemporary literature*, XI, 1, janvier 1981, p. 2-4.

FABRE-LUCE-KARPLUS, Anne, "L'imaginaire dans le nouveau roman ou l'abolition des privilèges", *Revue des Sciences humaines*, 119, juillet-sept. 1965, p. 441-446.

FORTIER, Paul A., *Structures et communication dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Québec, Ed. Naaman, 1982.

FOUCAULT, Michel, "Distance, aspect, origine", *Critique*, 198, nov. 1963, p. 931-945, (ou in *Théorie d'ensemble*, (Tel Quel), Paris, Seuil, coll. Points, 1980).

GENETTE, Gérard, "Vertige fixé", *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976.

GOLDMANN, Lucien, "Nouveau Roman et réalité", Bruxelles, *Revue de L'Institut de sociologie*, 2, 1963, p. 449-467.

GOULET, Alain, *Le parcours moebien de l'écriture. Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1982.

GUIMBRETIERE, André, "Un essai d'analyse formelle : Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°9-10, 1965-1966, p. 3-26.

HELBO, André, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975.

HENKELS, Robert M., "Perversion and the Nouveau Roman", *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 1975, p. 101-111.

HOLQUIST, Michael, "Whodunit and other questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, III, Autumn' 71, p. 135-156.

HUDDE, Hinrich, "Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia",*Romanistisches Jahrbuch*, XXIX, 1978, p. 322-342.

JANVIER, Ludovic, *Une parole exigeante*, Paris, Ed. de Minuit, 1964.

JOST, François, "Le Je à la recherche de son identité", *Poétique*, 24, 1975, p. 479-487.

KANTERS, Robert, "La Critique de Robert Kanters : l'ère de la suspiscion", *Le Figaro littéraire*, 6-7 nov., 1976.

KARATSON, André, "Problèmes du personnage romanesque chez les précurseurs du nouveau roman", *Revue de littérature comparée*, LIII, 1, janvier-mars 1979, p. 47-64.

- "Du complexe d'Oedipe au complexe de Tirésias : réécriture et lecture dans Les Gommes d'Alain Robbe-Grillet", *Revue des Sciences humaines*, tome LXVII, 196, oct.-déc. 1984, p. 93-105.

KAY, Wallace G., "The observer an the voyeur : Theories of fiction in James and Robbe-Grillet", *The Southern Quarterly*, IX, 1970, p. 87-91.

KITTAY, Jeffrey, "Alibi : on handwriting, rewriting, and writing rhythms and Le Voyeur", *The Romanic Review*, LXXI, 1980, p. 57-74.

LAFONTAINE, Cécile Aurore, "Variations on the detective story : a study of Borges, Nabokov, Robbe-Grillet", *Diss. Abstr.*, vol. 42, 12, june 1982, (5113-A).

LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.

LEGROS, Georges, "Pour une introduction à la lecture du <<Nouveau Roman>>. L'exemple du Voyeur", *Cahiers d'analyse textuelle*, 19, 1977, p. 25-46.

MARTIN, Jean-Claude, "Les narrateurs du nouveau roman", *C.A.I.E.F.*, 36, 1983, p. 69-83.

MIESCH, Jean, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Ed. Universitaires, coll. Classiques du XXe siècle, 1965.

MINOGUE, Valérie, "Distorsion and creativity in the subjective viewpoint : Robbe-Grillet, Butor and Nathalie Sarraute", *Forum for modern language studies*, 12, 1976, p. 37-49.

- "The creator's game : some reflections on Robbe-Grillet's Le Voyeur", *The modern language review*, vol. 72, 4, octobre 1977, p. 815-828.

MORRISSETTE, Bruce, "Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet", *The French Review*, 31, 1957-1958, p. 364-369.

- "De Stendhal à Robbe-Grillet : Modalités du <<point de vue>>", *C.A.I.E.F.*, 14, 1962, p. 143-163.
- *Les romans d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Arguments, 1963.

MOUILLAUD, Maurice, "Tentative de roman et roman de la tentative", *Revue d'esthétique*, 17, 1964.

- "Le sens des formes du Nouveau Roman", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 9 et 10, 1965-1966, p. 57-74.

MOUTOTE, Daniel, "Prise en compte du lecteur dans le <<Nouveau Roman>>", *Journal de psychologie normale et pathologique*, LXXX, 1983, p. 117-131.

Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome 1 (collectif), Paris, U. G. E., coll. 10/18, 1972.

OUELLET, Réal, *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972.

PANDELESCU, Silvia, "Vision cinématographique et roman", *Travaux XXI* (Regards sur la sémiologie contemporaine), Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, p. 63-73.

PHILLIPS, Kathy J., "The Double Trap of Robbe-Grillet : A Reading of Le Voyeur", *Twentieth Century Literature*, XXVI, 1980, p. 323-331.

PINGAUD, Bernard, "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui", *C.A.I.E.F.*, 14, 1962, p. 165-177.

- "Le personnage dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute", *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983, p. 214-223.

PORTER, Dennis, "Sartre, Robbe-Grillet and the psychotic hero", *Modern fiction studies*, XVI, 1, spring 1970, p. 13-25.

RAVAUX, Françoise, "The Return of the Reader", *The French Review*, vol. 52, n°5, April 1979, p. 708-713.

ROUDIEZ, Léon S., *French Fiction Today. A New Direction*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1972.

RICARDOU, Jean, "Description et infraconscience chez Alain Robbe-Grillet", *La Nouvelle revue française*, 95, nov. 1960, p. 890-900.

- *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.
- "Nouveau Roman, Tel Quel", *Poétique*, 4, 1970, p. 433-454 (repris dans : *Pour une théorie du nouveau roman*).
- *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971.
- *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. écrivains de toujours, 1973.

RICE-SAYRE, Laura, "Le roman policier et le Nouveau Roman : Entretien avec Michel Butor", *The French-American Review*, 2, spring 1977, p. 101-114.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963.

- "Entretien", *Littérature*", 49, 1983, p. 16-22.

Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy, vol. 1 et 2, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1976.

RONSE, Henri, "Le labyrinthe, espace significatif", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°9-10, 1965-1966, p. 27-43.

ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, 1964.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du Soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1956.

SARTRE, Jean-Paul, *Préface au Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.

Simon, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1976.

SIMON, John K., "View from the Train : Butor, Gide, Larbaud", *The French Review*, XXXIV, 1962, p. 161-166.

STOLTZFUS, Ben, "Proust and Robbe-Grillet", *Romance Notes*, 12, 1970-1971, p. 251-258.

- "The Aesthetics of Nouveau Roman and Innovative Fiction", *The International Fiction Review*, tome X, 2, 1983, p. 108-116.

TOLOUDIS, Constantin, "Metaphor and <<Mise en abyme>> in the <<Nouveau Roman>>", *The International Fiction Review*, X, 1, winter 1983, p. 27-32.

TREMEWAN, P.J., "Allusions to Christ in Robbe-Grillet's Les Gommes", *Aumla*, 51, mai 1979, p. 40-48.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

- "La mise en spectacle chez Claude Simon, *Simon*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, p. 88-106.

WAELTI-WALTERS, Jennifer R., "Passage de Milan : le point de départ", *Butor*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1974, p. 55-64.

ZELTNER, Gerda, "Robert Pinget et le roman policier", *Marche Romane*, tome XXI, 1-2, 1971, p. 97-101.

III. Etudes sur le ROMAN POLICIER.

AUDEN, Wystan H., "The Guilty Vicarage", *Harper's*, vol. 196, mai 1948, p. 406-412.

Autopsies du roman policier (Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig), Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1983.

BENVENUTI, S.; RIZZONI, G. et LEBRUN, M., *Le roman criminel. Histoire, auteurs, personnages*, Nantes, L'Atalante, 1982.

CAILLOIS, Roger, "Le roman policier", *Puissances du roman*, Marseille, Ed. Sagittaire, 1942, p. 75-143.

DELEUZE, Gilles, "Philosophie de la Série Noire", *Arts et loisirs*, 18, 1966, p. 12-13.

DUBOIS, Jacques, "Indicialité du récit policier", *Narration et Interprétation*, Brux., Facultés Universitaires Saint-Louis, 1984, p. 115-128.

- "Lecture", *La Maison des Veilles* (Stanislas-André Steeman), Brux., Ed. Labor, coll. Espace Nord, 1985, p. 205-217.
- "Genre et statut", (*en syllabus*, p. 1-17).
- "Du populaire au policier", (*en syllabus*, p. 1-24).
- "Le Secret", (*en syllabus*, p. 1-23).

DUPUY, Josée, *Le roman policier*, Paris, Larousse, coll. Textes pour aujourd'hui, 1974.

EISENZWEIG, Uri, "Genèse et structure du roman policier. Hypothèses de travail", *Degrés*, 16, hiver 1978, p. 1-15.

- "Chaos et maîtrise : Le discours romanesque de la méthode policière", *Michigan Romance Studies*, 2, 1982, p. 139-163.
- "Présentation du genre" (policier), *Littérature*, 49, février 1983, p. 3-15.
- (1)

FELMAN, Shoshana, "De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier?", *Littérature*, 49, février 1983, p. 23-42.

GINZBURG, Carlo, "Signes, traces, pistes. (Racines d'un paradigme de l'indice)", *Le Débat*, 6, nov. 1980.

GRIVEL, Charles, "Observation du roman policier", *Entretiens sur la paralittérature*, sous la dir. de N. Arnaud, Fr. Lacassin, J. Tortel, Paris, Plon, 1970, p. 231-247.

HALTE, Jean-François; MICHEL, Raymond; PETITJEAN, André, "L'aiguille creuse : l'enjeu idéologique d'un roman policier", *Pratiques*, 11-12, 1976, p. 29-49.

(1) Nous regrettons de ne pas avoir pu faire référence à l'ouvrage très intéressant d'Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, qui vient de paraître aux Editions Bourgeois, 1986. La dactylographie du présent mémoire était presque terminée au moment où nous en avons pris connaissance.

HUET, Marie-Hélène, "Enquête et représentation dans le roman policier", *Europe*, nov.-déc. 1976, p. 99-104.

MESSAC, Régis, *Le <<Detective Novel>> et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Champion, 1929.

NARCEJAC, Thomas, "Le roman policier", *Histoire des littératures 3*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1963, p. 1644-1670.

- *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1975.

PEETERS, Benoît, "Une écriture de la lecture", *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Paris, Ed. Clancier-Guénaud, coll. Bibliothèque de Signes, 1982, p. 165-177.

RICHARD, Jean-Pierre, "Petites Notes sur le roman policier", *Le Français dans le Monde*, 50, juillet-août 1967, p. 23-28.

RIVIERE, François, "Fascination de la réalité travestie, *Europe*, nov.-déc. 1976, p. 104-117.

ROBIN, Christian,"Le "vrai" mystère de la chambre jaune", *Europe*, nov.-déc. 1976, p. 71-91.

ROUDAUT, Jean, "Gaston Leroux en relief", *Critique*, janvier 1961, p. 19-36.

SEBEOK, Thomas A. et UMIKER-SEBEOK Jean, "<<You Know My Method>> - A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes", *Semiotica*, 26, 1979, p. 203-250.

SEBEOK Thomas et MARGOLIS Harriet, "Captain Nemo's Porthole, Semiotics of Windows in Sherlock Holmes", *Poetics Today*, vol. III, n°1, hiver 1982, p. 111-139.

TODOROV, Tzvetan, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. <<Poétique>>, 1971.

IV. Autres articles et ouvrages critiques.

ASTIER, Colette, "La Tentation du roman policier dans deux romans : Un crime, de Georges Bernanos, Le Rocher de Brighton, de Graham Greene", *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1970, p. 224-243.

BOSCH, Elisabeth, "L'énigme comme force structurante du récit. Blanchot et Bataille", *Rapports. Het Franse Boek*, 4, 1980, p. 150-159.

DEZALAY, Auguste, "Les mystères de Zola", *Revue des Sciences humaines*, tome XL, 160, 1975, p. 475-487.

DUGAN, Raymond, "La psychologie criminelle dans Thérèse Raquin et la Bête humaine d'Emile Zola", *Travaux de linguistique et de littérature*, XVII, 1, 1979, p. 131-137.

FERGUSON, Suzanne, "A Sherlook at Dubliners : Structural and Thematic Analogues in Detective Stories and the Modern Short Story", *James Joyce Quarterly*, XVI, n°1/2, Fall 1978 - winter 1979, p. 111-121.

FRIEDMAN, M.J., "Les romans de Samuel Beckett et la tradition du grotesque", *Revue des Lettres modernes*, 94/99, 1964.

GIDLEY, Mark, "Elements of the detective story in William Faulkner's fiction", *The Journal of Popular Culture*, VII, 1, été 1973, p. 97-123.

GILLESPIE, Robert, "Detections : Borges and Father Brown", *Novel*, VIII, 3, spring 1974, p. 220-230.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

RAIMOND, Michel, "La Recherche, roman du secret", *Le roman contemporain, le signe des temps. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, CDU et SEDES, 1976, p. 98-104.

VERNANT, J.P., "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi", *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1973.

V. Articles, ouvrages théoriques et al.

BAL, Mieke, *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977.

- "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, 29, février 1978, p. 116-128.

BAROLI, Marc, *Le train dans la littérature française*, Ed. de l'Ecole technique d'imprimerie <<Notre Famille>>, 1963.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972.

- *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
- "Structure du fait divers", *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1981, p. 188-197.
- "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966.
- *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982.

BERSANI, Leo, "Le réalisme et la peur du désir", *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 47-80.

BONARDEL, Françoise, "Au labyrinthe avec vous descendue", *Traverses*, 18, février 1980.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961.

- "Distance et point de vue", *Poétique*, 4, 1970, p. 511-524.

BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Presses Universitaires de France, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1973.

BRADY-PAPADOPOULOU, Valentini, "Répétition et différence : Du crime sacré à la punition profane", *Orbis Litterarum*, XXXIII, 1978, p. 61-68.

BROOCKS, Peter, "Constructions psychanalytiques et narratives", *Poétique*, 61, 1985, p. 63-74.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.

CLEMENT, C.-B., "De la méconnaissance : fantasme, texte, scène", *Langages*, 31, 1973, p. 36-52.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. Dossiers Media, 1983.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. Points, 1979.

FABBRI, Paolo, "Du secret", *Traverses*, 18, février 1980, p. 76-83.

FINNE, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Ed. Université de Bruxelles, 1980, p. 61-76.

GENETTE, Gérard, "Frontières du récit", *Communications*, 8, 1966.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.

GRIVEL, Charles, "L'énigme", *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 257-265.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982.

GURWITSCH, Aaron, *Théorie du Champ de la conscience*, Belg., Ed. Desclée De Brouwer, 1957.

HAMON, Philippe, "Clausules", *Poétique*, 24, 1975, p. 495-526.

- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. Langue Linguistique Communication, 1981.

HUTCHEON, Linda, "Modes et formes du narcissisme littéraire", *Poétique*, 29, février 1977, p. 90-106.

- "Ironie, satire, parodie", *Poétique*, 46, 1981, p. 140-155.

LAFON, Henri, "<<Voir sans être vu>>, un cliché, un fantasme", *Poétique*, 29, 1977, p. 50-60.

LEBOT, Marc, "Les yeux", *Traverses*, 18, fév. 1980, p. 10-24.

LEFEBVE, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1971.

LEONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Corti, 1974.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.

MANONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1965, (ou coll. Points, 1985).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1967.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973.

SCHOR, Naomi, "Le détail chez Freud", *Littérature*, 37, 1980, p. 3-14.

SIMON, Jean-Paul, "Enonciation et narration", *Communications*, 38, 1983, p. 155-191.

VAN APELDOORN, Jo, *Pratiques de la description*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1982.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985.

VAX, Louis, "Le mystère et son explication", *La séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, Biblio. de Philosophie contemporaine, 1965, p. 89-107.

ZELTNER, Gerda, *La grande aventure du roman français au XXe siècle. Le nouveau visage de la littérature*, Paris, Ed. Gonthier, coll. Grand Format Médiations, 1967.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.

***

TABLES DES MATIERES

L'AFFAIRE . . . . . p. 1

PREMIERE PARTIE : NOUVEAU ROMAN ET RECIT POLICIER . . p. 8

Le personnage . . . . . p. 11
Le récit : l'enquête . . . . . p. 20
Le temps . . . . . p. 41
Le lieu . . . . . p. 43
Le point de vue . . . . . p. 47
Les objets . . . . . p. 51

SECONDE PARTIE : L'EXEMPLE DE ROBBE-GRILLET . . . . . p. 53

L'énigme . . . . . p. 54
- *Les Gommes* . . . . . p. 55
- *Le Voyeur* . . . . . p. 67
- *La Jalousie* . . . . . p. 78

L'enquête . . . . . p. 84
- *Les Gommes* . . . . . p. 85
- *Le Voyeur* . . . . . p. 103
- *La Jalousie* . . . . . p. 135

Robbe-Grillet/Zola : : : : : : : : : : p. 166

DENOUEMENT . . . . . p. 171

BIBLIOGRAPHIE . . . . . p. 181

Robbe-Grillet
par Taraskoff