

1977

La Structuration Et Le Fonctionnement De L'absence Dans L'oeuvre D'alain Robbe-grillet Et De Michel Butor (french Text)

Mary Jo Lynch

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Lynch, Mary Jo, "La Structuration Et Le Fonctionnement De L'absence Dans L'oeuvre D'alain Robbe-grillet Et De Michel Butor (french Text)" (1977). *Digitized Theses*. 987.
<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/987>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc) are not filmed

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc) ne sont pas microfilmés

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

LA STRUCTURATION ET LE FONCTIONNEMENT DE L'ABSENCE
DANS L'OEUVRE D'ALAIN ROBBE-GRILLET ET DE MICHEL BUTOR

by
Mary Jo Lynch

Department of French

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
June, 1977

© Mary Jo Lynch 1977

humaine, comme phénomène sociologique, ou comme l'absence d'anciens critères littéraires. Une telle critique nous donne le concept d'un "manque" qui semble être le résultat du désespoir tragique de l'homme qui se trouve perdu dans un univers hostile, dépourvu de tout ce qui l'avait auparavant soutenu et rassuré.

Le vide dans la littérature contemporaine est parfois conçu comme une manifestation du vide de notre civilisation. Robert Abirached, par exemple, suggère que le Nouveau Roman est le résultat d'un phénomène historique provoqué par l'absence de stabilité dans le monde moderne. Il constate que "nous assistons autour de nous à une cassure formidable, d'où est né, par une sorte de nécessité historique, le nouveau roman."³ La critique d'Abirached situe donc le nouveau roman dans un contexte historique, comme un reflet de la perte et de l'absence d'anciennes valeurs universellement acceptées.

D'autre part, le vide au sein du Nouveau Roman est considéré comme l'absence d'anciens critères tels que la profondeur psychologique ou temporelle. Si Pierre de Boisdeffre découvre que le Nouveau Roman est "vide", ce n'est que parce qu'il le juge comme étant une entreprise appauvrie par rapport à celle de Proust, par exemple. Dès lors le Nouveau Roman ne se définit que par rapport à des critères tout à fait négatifs: "Au roman 'en profondeur' de Proust, il substitue le dénombrement des apparences non signifiantes: c'est-à-dire une enveloppe vide."⁴ Dans La Cafetière est sur la table, un essai contre le Nouveau Roman, Boisdeffre ne cesse d'affirmer que ce mouvement littéraire est dépourvu de plénitude expressive:

dimensions of the novel treats the problems inherent to the narration of an incomplete and fragmented textual reality. In Chapter V, an analysis of the texts demonstrates how the limitations inherent to human perception and experience of reality have led to these innovative processes in the traditional elements of the novel. The device of "mise en abyme", discussed in Chapter VI, demonstrates how the literary composition reflects the nature and functioning of its own internal absence. In conclusion, Chapter VII offers a structural synthesis of the elements examined in previous chapters, thus revealing an over-all architecture which is determined, in each author, by the incomplete nature of all components of the text. Thus absence functions in an active and dynamic manner, assuring the general cohesiveness of the literary structure.

In our study of absence as the organizing principle of the works of Robbe-Grillet and Butor, we propose a critical interpretation which will permit the reader to appreciate the importance of absence as an integral part of the creative process, and to see its relationship with the conditions of human perception of reality.

In memory of my father

TABLE DES MATIERES

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABSTRACT	iii
TABLE DES MATIERES	vi
SIGLES	viii
CHAPITRE I - INTRODUCTION.	1
Notes	16
CHAPITRE II - UNE ANALYSE DES IDEES DE ROBBE-GRILLET ET DE BUTOR SUR LE VIDE	18
A. Robbe-Grillet	18
B. Butor	42
Notes	66
CHAPITRE III - LA MANIFESTATION DE L'ABSENCE DANS LES COMPOSANTS TEXTUELS DES DEUX OEUVRES.	71
A. L'absence de l'objet.	73
B. L'absence de la parole.	104
C. L'absence de l'événement.	121
D. L'absence du personnage	134
E. L'absence du mot écrit.	149
Notes	175
CHAPITRE IV - LA TRANSFORMATION DE LA REALITE SPATIO- TEMPORELLE: UNE QUESTION DE NARRATION	179
A. La discontinuité et l'in vraisemblance des "séquences" chez Robbe-Grillet: Un travail de décomposition	183
B. Le rapprochement et la juxtaposition des "cubes" chez Butor: Un travail de restitution	202
Notes	226
CHAPITRE V - LA MISE EN OEUVRE DU CARACTERE VARIABLE DE LA REALITE: LA STRUCTURATION D'UNE PERCEPTION PARTIELLE ET PLURIELLE DU MONDE	227
A. Robbe-Grillet: Une réflexion de la réalité visuelle.	230
B. Butor: Une réflexion de la réalité culturelle.	249
Notes	288
CHAPITRE VI - LA MISE EN ABYME: PHENOMENE REVELATEUR DU FONCTIONNEMENT DE L'ABSENCE A L'INTERIEUR DU TEXTE	291
A. Robbe-Grillet: La mise en abyme en tant que réflexion de la réalité textuelle	296
B. Butor: La mise en abyme en tant que réflexion sur la réalité textuelle.	333
Notes	373

CHAPITRE VII - FORME ET STRUCTURATION DANS LES DEUX OEUVRES	375
A. Robbe-Grillet: La structuration des formes circulaires.	377
B. Butor: La structuration des formes cubiques	397
Notes.	419
BIBLIOGRAPHIE	421
VITA.	445

SIGLES

N.B. : Après les citations tirées des ouvrages de Robbe-Grillet et de Butor, nous indiquons entre parenthèses l'ouvrage en question. Nous représentons chaque titre par un sigle. La liste suivante donne les titres complets et les sigles utilisés. Les sigles renvoient aux éditions données dans les Sources Primaires de la Bibliographie.

<u>L'Année dernière à Marienbad</u>	<u>AM</u>
<u>Dans le labyrinthe</u>	<u>L</u>
<u>Degrés</u>	<u>D</u>
<u>L'Emploi du temps</u>	<u>ET</u>
<u>La Génie du lieu</u>	<u>GL</u>
<u>Les Gommés</u>	<u>G</u>
<u>Illustrations</u>	<u>Ill</u>
<u>Instantanés</u>	<u>Ins</u>
<u>Intervalle</u>	<u>Int</u>
<u>La Jalousie</u>	<u>J</u>
<u>La Maison de rendez-vous</u>	<u>MR</u>
<u>Mobile</u>	<u>Mob</u>
<u>La Modification</u>	<u>Mod</u>
<u>Passage de Milan</u>	<u>PM</u>
<u>Projet pour une révolution à New York</u>	<u>PR</u>
<u>Le Voyeur</u>	<u>V</u>

The author of this thesis has granted The University of Western Ontario a non-exclusive license to reproduce and distribute copies of this thesis to users of Western Libraries. Copyright remains with the author.

Electronic theses and dissertations available in The University of Western Ontario's institutional repository (Scholarship@Western) are solely for the purpose of private study and research. They may not be copied or reproduced, except as permitted by copyright laws, without written authority of the copyright owner. Any commercial use or publication is strictly prohibited.

The original copyright license attesting to these terms and signed by the author of this thesis may be found in the original print version of the thesis, held by Western Libraries.

The thesis approval page signed by the examining committee may also be found in the original print version of the thesis held in Western Libraries.

Please contact Western Libraries for further information:

E-mail: libadmin@uwo.ca

Telephone: (519) 661-2111 Ext. 84796

Web site: <http://www.lib.uwo.ca/>

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Dans leurs oeuvres, comme dans leur réflexion critique, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor nous ont fait prendre conscience d'une écriture qui cherche à dévoiler l'invention et la mise en oeuvre de ses propres structures formelles. Les maîtres du Nouveau Roman participent activement à un mouvement littéraire qui vise d'abord non pas à représenter une réalité extérieure à l'oeuvre, ni à exprimer une expérience intime, mais à examiner les structures spécifiques et les modes de fonctionnement à l'intérieur du récit même. Les oeuvres de Robbe-Grillet et de Butor illustrent bien la célèbre formule de Jean Ricardou selon laquelle l'entreprise romanesque d'aujourd'hui se définit moins comme "le récit d'une aventure" que comme "l'aventure d'un récit".¹ Ce que l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor nous propose, c'est l'aventure d'une écriture qui reflète la structuration et le fonctionnement des diverses unités formelles du récit.

En dégagant quelques-unes des lois spécifiques de l'écriture de Robbe-Grillet et de Butor, nous nous proposons de montrer comment les mécanismes de la structure textuelle fonctionnent de manière à dévoiler l'évidence d'une absence déterminante dans les deux oeuvres. Au cours de notre travail, nous accorderons la plus grande attention au fonctionnement des structures constitutives d'une organisation romanesque qui semble être prédisposée à la mise en oeuvre de ses propres qualités d'inachèvement. Le regroupement des mécanismes

romanesques autour du concept fonctionnel du manque nous permettra d'en tirer un réseau significatif de relations textuelles qui feront ressortir la figure récurrente de l'absence même.

Notre examen de la structuration et du fonctionnement de l'absence chez les deux auteurs, entraînera la découverte d'un réseau complexe de formes et de structures, à travers lesquelles nous pourrons dégager des ordonnances révélatrices de l'architecture de l'oeuvre entière. La prédominance de l'absence dans les deux oeuvres résulte de la juxtaposition, ou plutôt de l'interférence, d'éléments nombreux et en apparence irréductibles à une totalité définitive ou achevée. Tous les constituants textuels réagissent les uns sur les autres, de façon à soutenir et à favoriser une réorganisation et une recomposition incessantes des données du récit. Notre examen de l'aspect lacunaire de ces oeuvres doit, dès lors, mettre à profit le caractère ambigu et variable d'une écriture qui se distingue par la pluralité des interprétations qu'elle tolère. Au lieu de nous donner une description du monde, les textes de Robbe-Grillet et de Butor visent à nous dévoiler la structuration inventrice de notre vision du monde, procédé qui fait ressortir l'incertitude et la pluralité du réel. Robbe-Grillet nous apprend en effet que l'ambiguïté est une fin explicite de l'écriture contemporaine, une valeur à réaliser de préférence à toute autre:

L'artiste contemporain [...] sait qu'il n'a aucune parcelle de vérité à communiquer. C'est seulement quelqu'un qui a éprouvé le besoin d'inventer des formes. Et celles-ci ne se présentent pas du tout comme étant la

3

✓

vérité, mais comme une architecture possible du monde, une organisation possible -- fragmentaire, provisoire et en mouvement -- du monde par l'esprit créateur de l'homme. 2

De même, Michel Butor cherche à nous communiquer une vision du monde qui éveille en nous la conscience de la complexité croissante des structures qui composent l'ensemble de notre perception et de notre connaissance d'une réalité qui reste essentiellement fragmentaire et incomplète.

Face à l'impossibilité de réduire la multiplicité du monde à une unité, Robbe-Grillet et Butor créent des structures littéraires qui tiennent compte de la multiplicité illimitée du "réel". Dans notre étude, nous réserverons une place privilégiée aux aspects lacunaires et incomplets de la réalité textuelle, afin de montrer comment l'émiettement du discours produit l'évidence d'une absence puissante. En même temps, nous chercherons à montrer comment cette absence même finit par devenir la force motrice de l'oeuvre, en ce qu'elle arrive à multiplier les variations possibles du texte. En récusant la plénitude et la totalité du récit, Robbe-Grillet et Butor ont créé des ouvrages qui s'orientent autour du concept fonctionnel d'une absence puissante et active comme ressource littéraire.

Le problème de l'absence dans le Nouveau Roman a déjà retenu l'attention des critiques qui ont signalé la prédominance du "vide" ou du "manque", dans la littérature contemporaine. Cependant, le point de vue de la critique s'est assez souvent borné à une notion d'allusion négative qui traduit le "vide" comme expérience

humaine, comme phénomène sociologique, ou comme l'absence d'anciens critères littéraires. Une telle critique nous donne le concept d'un "manque" qui semble être le résultat du désespoir tragique de l'homme qui se trouve perdu dans un univers hostile, dépourvu de tout ce qui l'avait auparavant soutenu et rassuré.

Le vide dans la littérature contemporaine est parfois conçu comme une manifestation du vide de notre civilisation. Robert Abirached, par exemple, suggère que le Nouveau Roman est le résultat d'un phénomène historique provoqué par l'absence de stabilité dans le monde moderne. Il constate que "nous assistons autour de nous à une cassure formidable, d'où est né, par une sorte de nécessité historique, le nouveau roman."³ La critique d'Abirached situe donc le nouveau roman dans un contexte historique, comme un reflet de la perte et de l'absence d'anciennes valeurs universellement acceptées.

D'autre part, le vide au sein du Nouveau Roman est considéré comme l'absence d'anciens critères tels que la profondeur psychologique ou temporelle. Si Pierre de Boisdeffre découvre que le Nouveau Roman est "vide", ce n'est que parce qu'il le juge comme étant une entreprise appauvrie par rapport à celle de Proust, par exemple. Dès lors le Nouveau Roman ne se définit que par rapport à des critères tout à fait négatifs; "Au roman 'en profondeur' de Proust, il substitue le dénombrement des apparences non signifiantes; c'est-à-dire une enveloppe vide."⁴

Dans La Cafetière est sur la table, un essai contre le Nouveau Roman, Boisdeffre ne cesse d'affirmer que ce mouvement littéraire est dépourvu de plénitude expressive:

Il n'exprime rien: ni une expérience originale, ni une grande découverte formelle, ni l'invention de nouveaux thèmes.

Au contraire, il traduit un manque, un refus, une obsession. 5

Plutôt que d'explorer les possibilités positives de ce "manque", Boisdeffre n'y voit que l'évidence de l'appauvrissement de la littérature romanesque, au moment où le vide se traduit comme la négation de l'homme et de l'univers.

Même une étude plus détaillée des textes ne provoque pas l'élargissement du point de vue de Boisdeffre. A propos de Mobile de Michel Butor, le mot "vide" apparaît encore une fois:

"Entreprise apparemment sans espoir puisque aucun fil d'Ariane ne nous guide dans cet assemblage de mots suspendus dans le vide."⁶
D'un autre côté, son commentaire sur L'Année dernière à Marienbad suggère que Robbe-Grillet a vidé exprès son ouvrage des sentiments humains qui peut-être auraient pu l'enrichir et le combler: "Mais ce n'est pas un hasard si le splendide édifice visuel de Marienbad, loin d'éterniser l'amour qu'il évoque, le précipite dans le néant."⁷

Assez souvent la critique du Nouveau Roman arrive à interpréter le "vide" comme étant une distance tragique et irréparable entre l'homme et l'univers. Tout en abordant les aspects formels de l'oeuvre de Robbe-Grillet, Bernard Pingaud insiste sur l'aspect "humaniste" de son écriture. Il dit:

Tout se passe comme si Robbe-Grillet voulait dévoiler le vide qui sépare l'homme d'un univers réduit à sa propre apparence. On comprend maintenant l'utilité de son langage d'"arpenteur". Tout commentaire, toute qualification adjectivale serait des passerelles jetées sur le vide, une façon de réduire la distance en l'amenuisant. 8

Selon Pingaud, le roman de Robbe-Grillet cherche à sauvegarder l'irréalité tragique de l'homme qui se trouve perdu dans un univers sans signification apparente. De cette façon le vide se définit comme l'absence de toute complicité entre l'homme et le monde qui l'entoure.

C'est le concept du "néant" existentialiste qui provoque en grande partie une interprétation philosophique des ouvrages des nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet et Butor. En particulier, la pensée de Jean-Paul Sartre exprime l'expérience d'une absence qui ne peut pas être séparée de l'absence formelle des écrivains postérieurs. Dans son étude de l'absence chez Robbe-Grillet, Olga Bernal résume bien le rapport entre la définition philosophique et la définition formelle de l'absence: "Le roman de Robbe-Grillet est un aboutissement formel (formel en termes de composition), de l'expérience moderne du néant."⁹ L'expérience et la philosophie existentialistes ont servi de précurseurs aux théories des nouveaux romanciers, et ont suscité un intérêt pour le néant, préoccupation qui se lit le plus souvent à travers la structure, plutôt que dans le fond, du nouveau roman.

Dans ses écrits philosophiques, Sartre postule l'insuffisance de l'être humain. Dans L'Être et le Néant il parle de la manière dont la conscience souffre de son manque d'être:

La réalité humaine n'est pas quelque chose qui existerait d'abord pour manquer par après de ceci ou de cela: elle existe d'abord comme manque et en liaison synthétique immédiate avec ce qu'elle manque. Ainsi l'événement pur par quoi la réalité humaine surgit comme présence au monde est saisie d'elle-même par soi comme son propre manque. La réalité humaine se saisit dans la venue à l'existence comme être incomplet. 10

Le sentiment de l'insuffisance humaine est aggravé par la plénitude apparente du monde extérieur qui semble être dans un état d'adéquation parfaite, comme un plein absolu et intransigeant. Ainsi que Roquentin le découvre dans La Nausée, le monde se suffit à lui-même, au point que l'homme y apparaît "de trop". Dès lors surgit l'idée troublante d'une séparation, voire d'un désaccord entre l'homme et l'univers.

Malgré le désespoir qu'elle entraîne, la distance entre l'homme et le monde devient, pour Sartre, le seul espace de notre liberté. S'il arrive à accepter les conséquences de cette séparation, l'homme sartrien prendra la responsabilité de sa propre existence.

Ainsi, le néant se revêt de qualités positives et enrichissantes, en ce qu'il déclenche l'expression et la réalisation des potentialités humaines. Même comme "trou d'être"¹¹ ou "vide complet"¹², le néant sartrien s'installe au coeur de la réalité comme "la possibilité propre de l'être et son unique possibilité."¹³

Quelques années avant l'apparition du Nouveau Roman, Sartre a donc éveillé une conscience du manque qui se lit dans ses écrits romanesques, autant que dans ses théories philosophiques. Plus important, il a préconisé une acceptation du manque en tant que partie intégrante, nécessaire, positive même, de notre expérience perceptive et cognitive de la réalité.

A partir de la pensée existentialiste de Sartre, les nouveaux romanciers ont exploité les possibilités de l'absence au niveau de la composition même du récit. Dans la mesure où ils s'intéressent aux structures formelles du texte, les nouveaux romanciers se sont éloignés de la vision d'une complicité entre l'homme et le monde, postulée par l'"absurde" de Camus et par la "nausée" de Sartre. Récusant toute notion d'humanisme ou de tragédie, ils ont commencé à explorer le fonctionnement de l'absence comme une des structures possibles de l'oeuvre littéraire. Parallèlement, le travail de la critique moderne tend à dégager les mécanismes de cette absence. Dans le domaine de la critique littéraire nous avons découvert de nombreuses observations qui confirment l'importance de l'absence en tant que ressource déterminante de l'écriture.

Au cours d'un débat sur le roman, publié dans Tel Quel, Philippe Sollers a constaté l'importance de ce qui est absent de l'écriture du Nouveau Roman:

[...] ces livres sont construits à partir d'un manque qui est constant. [...] Cette notion de manque me paraît essentielle, il faut la souligner, parce qu'elle me paraît être la morphologie même des livres, leur point de fuite. 14

Sollers préconise ainsi la nécessité d'une optique critique qui cherchera la signification de l'oeuvre dans l'étude des structures génératrices de l'absence.

La notion de l'absence, dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, a été approfondie par la thèse d'Olga Bernal qui a situé le roman dans la perspective de l'expérience formelle du vide. Bernal affirme

que l'absence est essentielle à la structuration d'un récit qui s'articule autour d'un vide irréparable:

Au centre du monde de Robbe-Grillet, il n'y a pas quelque chose, il y a absence de quelque chose. Le roman devient, ainsi, l'histoire d'une absence, d'un "creux au coeur de la réalité". [...] le creux, dans le récit de Robbe-Grillet, n'est autre que le creux dans la réalité. Ce vide -- et là est son caractère original -- ne s'exprime pas par la parole, mais par une certaine structure du roman. 15

Avec une attention particulière à la pensée de Sartre, Bernal réussit à nous montrer comment la composition formelle de l'absence provient en fait de l'expérience existentialiste du néant.

Dans la critique littéraire en général, il existe des études qui se distinguent par leur traitement de l'absence comme lacune qui reste à la fois irréparable et positive. Dans son étude sur L'Etrangeté du texte, Claude Lévesque affirme l'impossibilité de combler le manque, qui, en effet, se révèle comme la force génératrice de la mise en oeuvre du texte. Faisant allusion à l'écriture de Derrida en particulier, il dit:

En vérité, le livre est toujours déjà habité par un manque et comme attiré par un vide qu'il cherche précisément à combler, alors que cette béance lui est essentielle, et toute tentative pour réparer cette brèche et la colmater ne peut que se produire en elle et à partir d'elle. 16.

En privilégiant les notions de "rupture", de "discontinuité" et de "lacune", Lévesque nous montre comment le texte littéraire d'aujourd'hui est essentiellement rupture d'équilibre, jeu incessant entre la présence et l'absence, ce qui aboutit finalement à une

pluralité irréductible à toute présence stable ou définitive.

Georges Matoré souligne aussi l'évidence d'une écriture pré-disposée à la mise en oeuvre d'une absence récurrente. Il dit dans son étude de L'Espace humain: "Le parti pris d'envisager le monde comme une absence et de centrer l'enquête sur l'examen des vides [...] est [...] une des caractéristiques de la littérature d'aujourd'hui."¹⁷ Matoré s'intéresse surtout à la manière dont l'absence se manifeste à travers la discontinuité propre à l'espace romanesque. Il note que Robbe-Grillet et Butor se ressemblent par leur mise en oeuvre d'un cadre spatial qui résiste à toute tentative pour le remplir si ce n'est provisoirement. Rejoignant les deux auteurs dans un même contexte, il affirme: "Mais cet espace lui-même n'a qu'une réalité provisoire: il est un vide, un creux, une accumulation de distances et une impossibilité de contact."¹⁸ Matoré nous donne une étude de l'espace romanesque qui privilégie les zones qui sont vides, ou qui ne sont habitées que provisoirement.

C'est surtout la démarche critique de Roland Barthes et de Maurice Blanchot qui ajoute de nouvelles dimensions au traitement de l'absence dans la littérature. Ils nous montrent comment une étude systématique des structures de l'oeuvre aboutira au dévoilement de l'absence comme ressource littéraire qui engendre et qui soutient l'architecture du récit entier. Leurs observations critiques servent bien à nous convaincre de la nécessité et de l'efficacité d'une étude des potentialités de l'absence dans les textes de Robbe-Grillet et de Butor.

Par son refus de réduire la littérature à la représentation d'un monde total et ordonné, Roland Barthes met au jour la nécessité

11

d'accepter et d'exploiter les qualités positives de l'absence. Privilégiant les procédés de la discontinuité et de la rupture, il affirme qu'il faut nous séparer du roman antérieur qui semble avoir peur de tout ce qui pourrait en manquer: "Le Livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide."¹⁹ Selon Barthes, l'un des problèmes de la littérature, et de la critique, c'est de savoir maintenir le récit dans un état d'ouverture, ne pas céder à la tendance de combler les lacunes. Dans S/Z il prend position contre le désir de plénitude et de continuité:

Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait: celle d'omettre une jointure. C'est la peur de l'oubli qui engendre l'apparence d'une logique des actions: les termes et leur liaison sont posés (inventés) de façon à se rejoindre, à se redoubler, à créer une illusion de continu. Le plein génère le dessin qui est censé l'"exprimer", et le dessin appelle le complément: le coloriage: on dirait que le lisible a horreur du vide. 20

La critique de Barthes suggère la nécessité d'une écriture qui multiplie les significations du texte sans pour autant les remplir ou les rejoindre dans un continuum fermé. Plutôt que de résoudre ses propres contradictions, de combler ses lacunes, le récit doit se contester sans répit, de façon à pouvoir s'accommoder de sa propre absence interne. Il s'appuie sur une méthode critique qui cherchera à reconstituer non pas le "message" de l'oeuvre, mais plutôt le système de relations qui en constituent la composition et l'architecture.

Dans ses ouvrages critiques, Maurice Blanchot met en valeur la duplicité de l'absence dans la littérature, en affirmant que le "vide" est "tantôt l'abîme où l'oeuvre s'engloutit, tantôt l'essor par lequel elle s'éclaire [...]".²¹ Insistant lui-même sur les aspects les plus enrichissants de l'absence, Blanchot affirme que seule l'absence est capable de maintenir l'oeuvre dans un état d'ouverture perpétuelle, et d'accomplissement interminable. Tant qu'elle résiste à la plénitude et à la clôture, l'oeuvre accueille sans cesse de nouvelles possibilités d'expression qui la prolongeront sans pourtant la terminer. Pour Blanchot, le livre se définit avant tout comme une "ruse par laquelle l'écriture va vers l'absence de livre".²² Dès lors, le texte devient le réceptacle de sa propre recherche, entreprise qui échappe à toute présence, c'est-à-dire à toute mise en oeuvre stable ou définitive. Le manque, force motrice qui assure la perpétuation de l'oeuvre, devient, selon la définition de Blanchot, une "plénitude sur le mode du défaut".²³ Le manque et la plénitude sont en fait compatibles l'un avec l'autre, étant donné que l'oeuvre se construit à partir d'un manque pour réaliser enfin la transformation de cette absence en ressource littéraire puissante.

Nous voyons donc que la pensée critique d'aujourd'hui témoigne de l'importance du fonctionnement de l'absence comme une des structurés possibles de l'écriture. En faisant ressortir les aspects les plus positifs de l'absence, la démarche critique contemporaine nous suggère la nécessité de mettre au jour les virtualités complexes de l'absence qui semble motiver et soutenir les oeuvres d'Alain

Robbe-Grillet et de Michel Butor. Au cours de notre étude de l'absence chez les deux auteurs, nous nous proposons de dégager les structures formelles qui donnent l'évidence d'une écriture s'établissant dans un ordre provisoire et ambigu pour affirmer l'absence de tout ordre achevé ou définitif.

Le deuxième chapitre sera consacré à une analyse des commentaires faits par les deux auteurs au sujet de l'absence dans leurs propres oeuvres. De cette façon, nous pourrons prévoir comment ils vont essayer d'exploiter les possibilités de l'absence dans la composition des textes mêmes. Notre analyse de l'absence à l'intérieur des ouvrages particuliers s'effectuera selon un classement des niveaux précis de l'écriture qui semblent s'orienter autour du concept fonctionnel de l'absence. Dans le troisième chapitre, nous relèverons les manifestations concrètes d'une absence explicite qui détermine la structuration des éléments les plus fondamentaux du récit: l'objet, la parole, l'événement, le personnage, et la mise en page. Dans les chapitres suivants, nous verrons comment les éléments de base engendrent une vision lacunaire et incomplète de la réalité textuelle. Dans le quatrième chapitre, nous examinerons comment la réalité spatio-temporelle du récit se transforme et se complique, grâce à sa mise en oeuvre par une narration plurielle qui n'est pas en mesure de combler les lacunes de son récit de plus en plus discontinu et invraisemblable. Dans le cinquième chapitre, nous réfléchirons sur le caractère variable de la réalité de façon à montrer comment Robbe-Grillet et Butor créent une structuration du monde qui tient compte de notre incapacité d'atteindre une vision totalisante de la réalité.

Dans le sixième chapitre nous examinerons les virtualités de la mise en abyme, procédé qui nous permettra de voir comment le récit même reflète le fonctionnement de sa propre absence. Finalement, dans le septième chapitre, nous verrons comment la synthèse structurale de tous les composants aboutit à une architecture qui confirme l'évidence de l'absence dans la structuration générale des deux oeuvres.

Notre organisation du sujet dans la thèse suit une progression qui dévoile les diverses modalités de l'absence dans l'écriture de Robbe-Grillet et de Butor. A partir de l'établissement d'une base théorique, notre démarche critique va tenir compte des nombreuses virtualités qui sont inhérentes à l'absence. La mise au jour des manifestations concrètes de l'absence entraînera la découverte et l'examen des structures plus vastes et plus complexes qui sont réalisées à partir d'une synthèse de tous les composants particuliers du récit. Dès lors, nous verrons comment une vision partielle et plurielle de la réalité fonctionne dans l'ensemble livresque pour donner au lecteur ce fond tissé d'absence. Ensuite, nous suggérerons que la mise en abyme représente un effort, plus ou moins spontané, chez l'auteur qui se rend compte des lacunes dans sa perception. Devant ces trous il multiplie ses prises de la réalité, les retourne, les reprend dans un effort continu pour y voir plus clair. En fin, grâce à notre analyse des structures et des phénomènes révélateurs de l'absence à l'intérieur de chaque ouvrage, nous verrons comment l'absence sert à déterminer la composition générale de l'oeuvre entière de chacun des deux auteurs.

Notre travail consiste donc à dégager les mécanismes des deux

oeuvres, à les rassembler selon leur importance pour notre sujet, afin d'en tirer un réseau significatif qui fera ressortir la structuration récurrente de l'absence. En dégageant le principe organisateur de deux oeuvres centrées autour d'une absence déterminante, nous proposons une organisation critique qui permettra au lecteur de Robbe-Grillet et de Butor de maîtriser un certain nombre d'informations disparates et d'accéder à une lecture qui tiendra compte des qualités enrichissantes de l'absence dans toute oeuvre littéraire.

Les remarques suivantes de Jean Starobinski nous indiquent comment la réexamination des textes littéraires dans un contexte particulier est capable de transformer notre connaissance des structures données par l'auteur lui-même:

C'est au contact de mon interrogation que les structures se manifestent et se rendent sensibles, dans un texte depuis longtemps fixé sur les pages du livre. Les divers types de lecture choisissent et prélèvent des structures préférentielles. Il n'est pas indifférent que nous interroguions un texte en historiens, en sociologues, en psychologues, en stylisticiens ou en amateurs de beauté pure. Car chacune de ces approches a pour effet de changer la configuration du tout, d'appeler un nouveau contexte, de découper d'autres frontières, à l'intérieur desquelles régnera une autre loi de cohérence. 24

En privilégiant la configuration de l'absence dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor nous cherchons à faire apparaître des références nouvelles qui seront en mesure de transformer la représentation que nous avons de la réalité du monde, autant que celle que nous avons de la réalité du texte littéraire.

NOTES

CHAPITRE 1

1 "Esquisse d'une théorie des générateurs," dans Positions et oppositions sur le roman contemporain, Ed. Michel Mansuy (Paris: Ed. Klincksieck; 1971), p. 143.

2 Cité par André Gardies, dans Alain Robbe-Grillet (Paris: Seghers, 1972), p. 114.

3 "Les Romans du présent," Nouvelle Revue Française, XXII, 132 (déc. 1963), 1091.

4 La Cafetière est sur la table (Paris: Ed. de la Table Ronde, 1967), p. 122.

5 Ibid. } p. 15.

6 Où va le roman? (Paris: Ed. Mondiales, 1972), p. 249.

7 Ibid.; p. 261.

8 Ecrivains d'aujourd'hui (Paris: Grasset, 1960), p. 426.

9 Alain Robbe-Grillet: Le Roman de l'absence (Paris: Gallimard, 1964), p. 101.

10 L'Etre et le Néant (Paris: Gallimard, 1943), p. 132.

11 Ibid., p. 121.

12 Ibid., p. 48.

13 Ibid., p. 121.

14 "Débat sur le roman," Tel Quel, 17 (printemps 1964), p. 34.

15 Bernal, p. 246.

16 L'Etrangeté du texte (Montréal: ULB, 1976), p. 126.

17 L'Espace humain (Paris: La Colombe, 1962), pp. 209-210.

18 Ibid., p. 209.

19 Essais critiques (Paris: Ed. du seuil, 1964), p. 177.

20 S/Z (Paris: Ed. du Seuil, 1970), p. 203.

21 L'Espace littéraire (Paris: Gallimard, 1955), p. 213.

22 L'Entretien infini (Paris: Gallimard, 1969), p. 623.

23 Ibid., p. 572.

24 Cité par Serge Doubrovsky, dans Pourquoi la nouvelle critique (Paris: Mercure de France, 1967), p. 76.

CHAPITRE II

UNE ANALYSE DES IDEES DE ROBBE-GRILLET ET DE BUTOR SUR LE VIDE

A. Robbe-Grillet

Dans ce chapitre nous nous proposons d'examiner quelques-unes des idées que Robbe-Grillet et Butor expriment sur le roman. Nous nous limiterons aux réflexions qui sont utiles à la compréhension de la structuration du vide à l'intérieur de leurs oeuvres. La première partie du chapitre sera consacrée à un examen des idées critiques exprimées par Robbe-Grillet, réflexions qui ont été rassemblées dans Pour un nouveau roman, et qu'il réexamine dans les nombreuses interviews qu'il donne, et dans ses interventions au Colloque de Cerisy. Cependant, dans l'ensemble, Robbe-Grillet ne formule pas beaucoup d'idées explicites sur la manière dont il conçoit le vide dans des ouvrages particuliers. Au lieu de présenter une critique détaillée de ses romans, Robbe-Grillet insère ses commentaires implicitement au sein des ouvrages mêmes. Assez souvent, par l'emploi d'une technique de mise en abyme, il dirige notre attention vers les mécanismes de l'ouvrage, sans révéler sa présence en tant qu'auteur. De cette façon, par sa propre structure interne, l'ouvrage se replie sur lui-même et offre ses commentaires sur le fonctionnement de ses éléments en même temps qu'il se déroule. Etant donné que Robbe-Grillet n'analyse pas systématiquement, à un niveau théorique, le rôle du vide dans ses oeuvres, il incombe au critique de découvrir, à travers les déclarations de l'écrivain, une définition du vide chez lui. Il nous faudra donc procéder à une organisation et à une interprétation des idées exprimées par l'écrivain.

Tout d'abord nous allons montrer comment Robbe-Grillet envisage le rôle du mythe en tant qu'élément essentiel de son discours. Nous verrons comment l'auteur exploite la mythologie contemporaine de façon à sauvegarder le vide qui fonctionne dans la situation présentée au lecteur de ses ouvrages. En plus, nous allons voir comment Robbe-Grillet s'exprime sur le fonctionnement du vide qui détermine la composition des éléments importants du roman tels que le langage, les objets, le personnage et la chronologie. Une analyse de la pratique de l'auteur servira à nous révéler comment il cherche à vider le roman des valeurs et des critères qu'il croit être périmés. L'ensemble des commentaires offerts par Robbe-Grillet nous donnera enfin l'évidence d'une absence qui fonctionne comme force positive dans l'écriture de ses romans.

Le lecteur de Robbe-Grillet constate dès le début du texte que cet auteur ne fournit pas de système reconnaissable qui relie ensemble tous les éléments disparates de ses romans. C'est là une première indication au lecteur d'un manque déroutant dans l'oeuvre. Le problème est intéressant non seulement pour le critique, mais aussi pour Robbe-Grillet qui sait bien la difficulté posée par la lecture de ses romans. Lors d'une interview préparatoire à l'émission de télévision, "Cinéastes de notre temps", il a évoqué la désorientation ressentie par le consommateur de la culture moderne:

La notion de Vérité, la notion de Totalité, la notion d'Homme, c'est justement tout cela qui a fait faillite. Il est évident que les structures temporelles, ou formelles en général, que l'on voit sur l'écran, dans un film moderne, ou que l'on suit à travers les pages d'un livre moderne, n'ont pas du tout ce caractère réconfortant, rassasiant, comblant. 1

D'après Robbe-Grillet le monde est dorénavant privé de sa profondeur, c'est-à-dire des valeurs démodées appartenant à un ordre social rassurant. A la place des valeurs sérieuses, telles que le travail, l'honneur, la discipline, et la croyance en Dieu, il ne reste que ce que Robbe-Grillet nomme "un vide déterminant."² C'est un vide engendré par la disparition des anciennes notions de la profondeur qui supposaient qu'il y avait quelque chose derrière les apparences du monde. En face de cette absence de profondeur cachée, c'est à l'homme, à partir de sa propre situation, de créer sa signification, de projeter son intervention dans le monde, pour y instituer son ordre personnel. Jeté dans le vide, l'homme trouve dans la seule neutralité des surfaces la liberté d'un monde sans ordre préétabli. Nous commençons donc à comprendre pourquoi Robbe-Grillet rejette la profondeur dans ses ouvrages, pourquoi il étale des images derrière lesquelles il n'y a rien et qui sont délibérément peintes à plat. Il emploie un procédé d'écriture qui sert à faire valoir le vide psychologique et ontologique éprouvé par le lecteur placé dans un monde sans signification.

Cependant le lecteur de Robbe-Grillet ne va pas facilement accepter un monde sans signification donnée. Devant l'étalage du "vide déterminant", il sera emporté par son désir de retrouver une profondeur cohérente. Le lecteur, réceptacle des émotions, va déformer les images nettes et polies et y surimposer sa propre interprétation du monde. Lorsqu'il ne peut plus supporter l'étalage d'un monde sans ordre ni valeurs, il s'acharne à combler le vide laissé par Robbe-Grillet.

Cette subjectivité de la part du lecteur prend racine dans un élément particulier de l'oeuvre de Robbe-Grillet. Cet élément est le mythe. Devant le manque insupportable de profondeur le lecteur est

porté, par sa subjectivité même, à rechercher une cohérence mythique. En imposant sa propre profondeur au roman le lecteur y apporte les mythes qui reflètent et véhiculent son interprétation individuelle du monde. Devant les surfaces d'abord plates et sans signification il fait appel, en toute liberté, à sa propre imagination qui sauvegarde et perpétue ces mythes.

L'élément mythique dans le roman de Robbe-Grillet, n'est pas tout simplement le produit gratuit de l'imagination du lecteur. L'auteur lui-même reconnaît l'importance du mythe comme élément de son écriture, mais au lieu d'y attribuer des origines sociologiques, Robbe-Grillet s'en remet à la nécessité de parler le mythe avec clarté et sans peur:

[...] je ne suis pas de ceux qui croient que la sécrétion du mythe par les sociétés vient uniquement de l'aliénation de l'homme en régime capitaliste, ou en socialisme bureaucratique [...]. Aussi ne s'agit-il pas pour moi d'essayer de me débarrasser une fois pour toutes des éléments mythologiques qui m'entourent, mais au contraire de les parler c'est-à-dire d'exercer sur eux le pouvoir de ma liberté au lieu de les subir comme des pièges, au fonctionnement fixé à l'avance et fatal. 3

Ici Robbe-Grillet distingue entre les mythes collectifs reçus de la société et ceux que l'individu peut façonner lui-même, grâce à la liberté de son imagination. Le lecteur est invité à partager la liberté de l'écrivain en parlant pour lui-même les mythes. En rendant le lecteur conscient des pièges de la mythologie collective, Robbe-Grillet encourage l'individu à écouter sa propre imagination et ainsi à créer pour lui-même une vision unique du monde. Nous verrons comment Robbe-Grillet déploie nos mythologies modernes à la surface des choses,

et comment le lecteur refait ce dessin pour satisfaire son propre désir d'une profondeur mythologique.

On pourrait considérer comme exemple de cette virtualité mythique des lieux célèbres par leur ambiance à la fois dangereuse et exotique. L'auteur s'acharne à ne nous présenter que des surfaces planes, sans aucun mystère qui soit propre au lieu lui-même. Cependant à travers la sécheresse de la description objective déployée par l'auteur, glisse l'imagination fantastique du lecteur. A la géométrie des surfaces se surimpose le coloriage du rêve et de l'irréalité. Selon Robbe-Grillet cette juxtaposition du réel et de l'imaginaire n'est pas une contradiction, puisque la vie réelle de l'homme se confond toujours avec l'imaginaire. Il affirme ainsi que l'objectivité et l'irréel co-existent dans ses romans:

Si je comprends ce que Roland Barthes a appelé "l'objectivité" de mes romans, il n'en reste pas moins que cela a toujours été, depuis Les gommés, une littérature à caractère fantastique, c'est-à-dire où l'imagination a le premier rôle. 4

Bien entendu, ce "caractère fantastique" ne se manifeste pas à travers une description de la vie intérieure des villes et des habitants. Selon Robbe-Grillet les surfaces sont plus révélatrices que la profondeur psychologique:

La civilisation de l'image [...] apparaît typiquement sous forme de surface. Les images plus ou moins érotiques qui couvrent nos murs sont superficielles. Plates. Cette platitude-là est, en fin de compte, la plus dense, la plus riche. Elle finit par prendre des allures fantastiques. 5

C'est ainsi que se déploie l'image robbe-grilletienne. Même si

elle est décrite avec platitude le lecteur ne peut pas permettre que cette image reste enfermée dans l'objectivité d'une description géométrique. Peu à peu elle se révèle à son imagination comme possibilité de profondeur et de richesse.

Les villes existent d'abord comme les lieux de surfaces géométriques, décrits avec précision et impassivité. Même les scènes d'horreur ou d'érotisme semblent être peintes en nature morte. Désirant remplir les lacunes laissées par une telle froideur de description, le lecteur y apporte ses propres peurs, ses propres désirs. C'est une ville intérieure que chacun forge dans sa propre tête. Nous avons tous dans notre imagination, selon Robbe-Grillet, les mêmes mythes de pays lointains et d'histoires d'aventure. Notre imagination est pleine d'images érotiques, de coups de revolver, d'intrigues politiques, d'aventures policières: "Nos rêves se construisent sur ces archétypes dont la presse, la télévision, la publicité fourmillent."⁶

Les rapports entre les rêves personnels et collectifs posent des questions très intéressantes. D'une part nous avons déjà vu que Robbe-Grillet ne veut pas que les mythes collectifs s'imposent à l'individu. * D'autre part nous voyons que Robbe-Grillet insiste sur l'importance de l'aspect collectif du mythe dont il est obligé de parler:

Tant de femmes enchaînées, tant de sang répandu, dans mes films ou livres, sont les éléments d'un discours, et c'est le discours qui m'intéresse bien plus que ces éléments. Croyez-vous, d'ailleurs, que ces fantasmes soient mon exclusive propriété? Ils s'étalent sur les murs de nos villes et dans les magazines. La femme-objet est un des mythes de notre monde. Si je veux parler ce monde, puisque ce monde est mythologique, il faut bien que ces mythes soient les éléments de mon discours. 7

4

Pour bien comprendre le rapport entre le mythe personnel et le mythe collectif il faut faire une distinction entre les deux manières d'aborder le mythe énoncées par Robbe-Grillet: "subir" le mythe ou "parler" le mythe. Si l'écrivain, ou le lecteur, choisit de "subir" il va simplement reprendre la mythologie déjà fabriquée par la société. De cette façon il tombera dans un piège où le fonctionnement de sa conscience, au lieu d'être libre, sera fixé à l'avance. Si, par contre, l'écrivain choisit de "parler" les mythes collectifs il peut déterminer la manière dont il va les arranger et ainsi les maîtriser. Par la mise en oeuvre du mythe collectif Robbe-Grillet espère rendre le lecteur conscient de son conditionnement social. S'il arrive à éveiller un peu le lecteur il l'aura encouragé à créer son mythe individuel et ainsi à parler le monde à son tour.

Examinons maintenant comment Robbe-Grillet parle le mythe au lieu de le subir. L'ouvrage de Robbe-Grillet existe d'abord comme une série d'éléments juxtaposés qui sont censés ne pas avoir d'importance hors de leur structure qui constitue un discours. Il affirme que "les phantasmes ne sont plus alors que des images, renvoyées à leur platitude d'objets de grande série."⁸ Le métro new-yorkais, par exemple, peut être vu et décrit du point de vue technologique: plan de lignes, nombre de voitures, nombre de voyageurs transportés, vitesse, etc. Cependant au cours de la lecture cette objectivité froide commence à bouger et c'est à ce moment que le mythe s'introduit. Pour le lecteur le métro se transforme en un objet symbolique, renvoyant à une autre réalité plus abstraite: celle du métro souterrain comme image de l'inconscient de toute une ville. Se trouvant investi par l'imaginaire, chargé de toutes sortes de terreurs et d'angoisses, le métro assume et perpétue la

mythologie new-yorkaise. Toute la peur et la haine de la société se trouvent exprimées dans l'image que chacun se fait du métro, lieu d'étouffement, de chemins perdus, d'accidents, de viols, d'assassinats. Ainsi Robbe-Grillet a recréé ~~la ville de~~ New-York en mythe parce que "New York est pour nous le lieu par excellence où il n'y a plus rien de naturel, tout y est transformé à l'état de mythe."⁹ Au lieu de présenter le mythe dans une totalité qui serait significative, Robbe-Grillet veut simplement mettre en scène des éléments de cette mythologie moderne. Par la mise en oeuvre des composants obsédants de notre monde, Robbe-Grillet encourage en effet la participation du lecteur imaginaire. Mais en même temps il présente au lecteur un procédé structural qui résiste à toute tentative pour y apporter une profondeur ou une signification cohérente. Cependant le lecteur va essayer parfois d'imposer à l'ouvrage une cohérence et une profondeur que l'auteur ne donne point.

Dans sa préface à La Maison de rendez-vous, Franklin J. Matthews explique comment la subjectivité du lecteur tend à combler le vide évoqué par Robbe-Grillet:

Il avait seulement cru, d'abord, pouvoir appliquer victorieusement le traitement drastique de son écriture à des situations empruntées au folklore littéraire traditionnel: la culpabilité, l'amour morbide, la déréliction... Mais le conditionnement du lecteur occidental était trop fort: les valeurs contestées réinvestissaient aussitôt les blancs de l'écriture, le traitement n'apparaissait en fin de compte que comme une ruse, qui au lieu d'expulser l'angoisse ne faisait que la rendre plus violente, plus dramatique, plus irrémédiable. Une sorte de "roman blanc" avait été tenté, qui était censé parler de la voix dure et tranquille du constat; et, ce que l'on entendait, c'était au contraire la voix blanche de la peur, la voix censurée, fragile,

détimbrée, de l'angoisse blanche. Le blanc n'était pas la clarté du grand jour, mais une lueur blafarde et trompeuse; paysage de neige aux contours indécis, nuit blanche, visages blêmes, suaire tremblant des fantômes qui n'en finissent pas de s'évanouir dans le petit matin. 10

Ainsi Matthews met en évidence les problèmes posés à l'auteur qui n'a pas atteint le roman vide auquel il aspire. Conduit à imaginer un roman d'où toute profondeur individuelle ou collective soit bannie, Robbe-Grillet se livre à une entreprise difficile, sinon impossible. Poursuivi par une hantise de la solidité des surfaces, il s'acharne à garder le vide romanesque, tout en sachant que ce vide sera inévitablement rempli par la subjectivité du lecteur. Mais, ayant anticipé la réaction du lecteur Robbe-Grillet compose son œuvre de façon à nécessiter la participation du lecteur, tout en rendant aussi difficile que possible la projection par la lecture d'une profondeur définitive. Le texte reste toujours incomplet et ouvert, une création jamais terminée. Robbe-Grillet incorpore exprès dans son œuvre des thèmes générateurs qui sont pris dans le matériau mythologique qui nous environne dans notre existence quotidienne. Cependant le lecteur n'y retrouve point son monde familier et subjectif, puisque l'auteur peut manipuler ses images à sa guise, s'assurant d'autant d'objectivité que possible. Robbe-Grillet décrit ainsi sa méthode:

[...] je me trouve assailli par une multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis [...]. Désignées en pleine lumière comme stéréotypes, ces images ne fonctionneront plus comme des pièges du moment qu'elles seront reprises par un discours vivant qui reste le seul espace de ma liberté [...]. Le jeu dont il s'agit invente et détruit jusqu'à ses propres règles au cours de chaque partie, d'où cette impression de "gratuité" que ressent parfois le lecteur. 11

En dépit des efforts des lecteurs pour remplir ses œuvres de mythes stables, Robbe-Grillet arrive à garder en état d'ouverture perpétuelle l'espace de la création. Par un processus d'édification et de destruction, Robbe-Grillet lutte contre un remplissage du vide qui prétendrait être rassurant ou permanent. Bien entendu chaque lecteur particulier est invité à projeter sa profondeur significative sur le vide de l'écriture. En effet pour lire l'ouvrage il faut essayer de combler les vides. Pourtant ce remplissage ne sera que partiel et instable. Les éléments mythiques introduits par Robbe-Grillet sont si disjoints et si disloqués qu'ils ne peuvent jamais être joints en une trame romanesque solide. Il brouille suffisamment les éléments de son ouvrage pour empêcher que la lecture soit cohérente et systématique. Même si le lecteur arrive à extraire de l'ouvrage quelque profondeur significative il n'aura pas découvert une seule "Vérité", ni réalisé définitivement le remplissage du vide.

L'analyse que nous venons de faire du mythe sert à démontrer comment le vide fonctionne dans la situation présentée au lecteur par Robbe-Grillet. A ce niveau le vide se révèle comme refus, de la part de l'écrivain, d'insérer une profondeur et une signification cohérentes au sein de ses ouvrages. Selon Robbe-Grillet l'absence de valeurs rassurantes donne au lecteur la liberté d'intervenir dans l'ouvrage comme créateur second. Mais en même temps l'exercice de la liberté apporte de l'angoisse au lecteur qui ne peut pas supporter le vide et qui s'acharne à le combler. Tout à fait conscient du dilemme de son lecteur, Robbe-Grillet n'essaye pourtant pas de combler le "vide déterminant" de ses ouvrages.

Pour mieux apprécier le fonctionnement de ce "vide déterminant" chez Robbe-Grillet il est nécessaire de considérer maintenant les divers éléments qui déterminent la composition du roman: le langage, les objets, le personnage et la chronologie. De cette façon nous découvrirons clairement les manifestations textuelles du vide ressenti par le lecteur de Robbe-Grillet. En relevant la définition du vide par rapport à chaque composant du récit, nous comprendrons pourquoi la notion du vide semble dominer l'oeuvre robbe-grilletienne.

Comme écrivain Robbe-Grillet est bien conscient de la façon dont il a ordonné la composition de ses romans. C'est surtout dans Pour un nouveau roman, recueil d'essais publié en 1963, qu'il nous parle de la manière dont il envisage la mise en oeuvre du roman moderne. Ces écrits ne prétendent pas être de nature analytique ou critique; ce sont plutôt des réflexions personnelles sur le roman en général et surtout sur le nouveau roman préconisé par Robbe-Grillet. Il signale des critères qu'il croit importants pour tout roman moderne, mais en même temps il insiste sur la liberté de créer un ouvrage sans les limitations d'une théorisation préétablie. En effet Robbe-Grillet affirme qu'il présente dans Pour un nouveau roman "non pas une théorie du roman mais seulement des fragments théoriques." Puis il ajoute:

Qui plus est, au moment de l'écriture d'un roman, j'établis une espèce de vide théorique total. Bien entendu, je ne peux oublier vraiment tout ce que j'ai dit et ce que d'autres ont dit, mais la pratique de l'écriture (qui seule peut mener à des découvertes) doit, pour être fructueuse, éviter avec soin de s'identifier avec toute théorisation du récit établie à l'avance. 12

Cependant, les idées théoriques de Robbe-Grillet sont utiles à notre étude puisqu'elles évoquent la notion du vide qui semble jouer un rôle essentiel dans leur développement. Quoique jamais évoqué directement comme thème, le vide se manifeste implicitement à travers la plupart des idées énoncées par Robbe-Grillet dans Pour un nouveau roman.

Il existe aussi pour nous d'autres sources révélatrices de la pensée robbe-grilletienne. Dans les interviews qu'il accorde, et surtout dans ses communications au Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet continue à nous livrer ses idées sur le roman en général et sur ses propres oeuvres en particulier. Tous ces commentaires nous laisseront entrevoir la façon dont Robbe-Grillet a effectué la mise en oeuvre des composants principaux du récit. Avec l'aide de ces déclarations nous nous proposons de démontrer comment un vide à l'intérieur du discours détermine le fonctionnement de chacun de ces composants.

Examinons d'abord le langage, le matériau avec lequel sont façonnés tous les autres composants du récit. Robbe-Grillet se propose d'employer le langage pour vider le roman des éléments qui l'avaient autrefois rempli de signification, tels que la psychologie, la métaphore, l'adjectif anthropomorphique et la chronologie linéaire. Depouillé de ces éléments extérieurs le nouveau roman selon Robbe-Grillet devient un roman pur et la valeur du récit se trouve dans le seul discours. Donc, au moyen du langage, l'oeuvre crée sa propre réalité dans le domaine de la fiction. C'est une réalité strictement interne, une fiction qui se suffit à elle-même. Sans signification allégorique, cette réalité ne se réfère à rien d'autre qu'aux choses, aux

gestes, aux mots et aux événements du texte. Pour Robbe-Grillet le langage du romancier ne représente pas une réalité qui existe déjà dans le monde: il cherche plutôt à créer sa propre réalité indépendante du monde extérieur: "[...] l'oeuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité."¹³

Si Robbe-Grillet décrit un objet, l'objet n'a pas nécessairement de réalité en tant que chose, mais la description elle-même a une réalité en tant qu'écriture. En 1968, cinq ans après la parution de Pour un nouveau roman, dans une interview accordée à L'Express, Robbe-Grillet revient encore sur cette idée. Il dit: "La phrase littéraire est aussi abstraite que l'équation mathématique, aussi vide et aussi pure. Je peux écrire: 'Il y a un verre sur la table', alors qu'il n'y a pas de verre, pas de table, rien..."¹⁴ Robbe-Grillet veut se servir de la parole vide pour constituer un monde signifiant mais finalement jamais signifié. Comme il l'a dit au Colloque de Cerisy: "Je n'ai pas du tout à dire sur la boîte, je ne parle pas de la boîte dans mes livres, je parle la boîte [...]."¹⁵

Le langage robbe-grilletien fonctionne alors comme matériau du récit, pas comme représentation du monde. Considérant qu'il n'y a pas d'ordre qui existe déjà dans le monde, Robbe-Grillet s'intéresse à la création d'un monde qui n'existe pas encore, et qu'il va créer par son propre langage: "Pour moi, l'écrivain, c'est quand même quelqu'un qui a choisi sa propre parole comme étant la seule vérité et c'est cette vérité qu'il apporte au monde."¹⁶ Robbe-Grillet investit sa parole d'une puissance qui permet à l'écrivain de créer et de modeler le monde selon sa propre volonté. Même l'homme envisagé par Robbe-Grillet n'a pas de véritable existence en dehors des pouvoirs du langage exercé sur

lui par le romancier: "[...] ce que nous tentons d'opérer, c'est la création de l'homme par le langage comme s'il n'avait pas été créé par Dieu."¹⁷ Cette puissance du langage donne à l'écrivain la liberté de créer son propre univers sans référence à une réalité préexistante.

Pour empêcher la contamination de notre monde civilisé, surchargé de valeurs, Robbe-Grillet emploie un style de précision géométrique qui mesure avec exactitude tout ce que l'oeil enregistre. Cette description robbe-grilletienne, caractérisée par "l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir,"¹⁸ se borne à présenter le dehors des choses. Elle ignore volontairement toute signification donnée des choses. L'homme, tel que le voit Robbe-Grillet, n'est plus dans une situation de valeurs, mais dans une situation de choses. Les objets du roman traditionnel, d'après Robbe-Grillet, étaient décrits en fonction de leur signification, et ils n'étaient donc que des instruments qui servaient de support à la psychologie du personnage. Le roman proposé par Robbe-Grillet est une véritable déclaration des droits de l'objet, récupéré seulement par le langage:

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. 19

Robbe-Grillet conseille aux auteurs futurs de souligner la présence objective des objets matériels, parce qu'"autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses

sont là."²⁰ Au lieu de vouloir humaniser les objets, de leur accorder une expérience anthropomorphique, l'auteur ne peut que projeter l'image des objets avec une précision géométrique et avec impassibilité. Robbe-Grillet veut supprimer l'adjectif anthropomorphique puisque ce ne sont pas les choses qui éprouvent une réaction à leurs propres qualités. Seuls les usages du langage humain permettent les descriptions qui animent les objets. Il est évident que les choses restent nécessairement inanimées. La suppression de cet adjectif impose la distance nécessaire entre l'homme et le monde et dirige l'attention du lecteur vers les surfaces géométriques et linéaires qui ne peuvent avoir aucune valeur symbolique permanente.

Pour communiquer la neutralité des objets, pour se borner rigoureusement à l'extérieur des objets, Robbe-Grillet propose une réfutation de la métaphore traditionnelle. Cette prétendue signification que l'homme donne à toute chose est une recherche de la solidarité qu'on prétend accomplir par des rapports analogiques. Robbe-Grillet affirme que le langage analogique est dangereux et subjectif, renvoyant à une essence profonde des choses. Il rejette l'idée d'une participation et d'une adhésion possible au monde au moyen de la métaphore. On voit la nature et les choses de l'extérieur. On se leurre en se laissant engourdir par une union mystique avec les choses, une "communion sublime" qui n'existe point. L'homme ne devrait pas risquer son autonomie dans une tentative pour s'assimiler aux choses.

[...] le monde des choses aura été si bien contaminé par mon esprit qu'il sera désormais susceptible de n'importe quelle émotion, de n'importe quel trait de caractère. J'oublierai que c'est moi, moi seul, qui éprouve la tristesse ou la solitude. 21

En partageant sa nature humaine avec les choses, en essayant de franchir l'abîme entre lui et le monde, l'homme se dit: "L'univers et moi, nous n'avons plus qu'une seule âme, qu'un seul secret."²²

En affirmant la séparation entre l'homme et le monde, Robbe-Grillet repousse l'idée pananthropique contenue dans la théorie de l'humanisme traditionnel, et il pense rendre à l'homme sa liberté. En même temps il rend aux objets l'autonomie qui leur est propre. Puisque, d'après lui, les choses sont neutres, obstinées, avec leur "être-là" indifférent, Robbe-Grillet veut les tenir à l'écart de l'homme. Il veut les protéger contre toute tentative d'appropriation par l'homme et ses pensées humanistes. Ainsi le personnage se trouve dépouillé de sa psychologie traditionnelle. Cela ne veut pas dire pourtant que l'homme est absent de l'oeuvre:

L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. 23

La description des choses sourd alors de la conscience du protagoniste. Elle dépend de la perception de cette conscience et transmet ainsi la situation visuelle et mentale du narrateur. Il s'ensuit que l'analyse et le commentaire des émotions ne sont plus nécessaires. Le "héros" préconisé par Robbe-Grillet devient une sorte de creux, un être vidé d'apparences et de caractère, mais impliqué tout à fait dans la situation de l'univers romanesque. La description des objets donne donc la perspective du protagoniste de Robbe-Grillet. Lire ses romans, c'est partager cette perspective et entrer dans la perception, nécessairement bornée, du héros.

La distance infranchissable qui existe entre l'homme et le monde externe est doublée par une absence de chronologie linéaire. Le personnage envisagé par Robbe-Grillet se trouve contraint d'agir dans un temps qui n'est pas celui du monde extérieur. Dépourvu de repères temporels, l'homme n'arrive plus à se situer dans un courant temporel régulier qui le rattache au rythme de l'univers. Par une réfutation de la chronologie réglée et linéaire, Robbe-Grillet situe le roman dans une zone temporelle où les scènes et les spectacles sont censés ne pas exister en dehors du temps de la lecture, qui est le temps présent. Robbe-Grillet se méfie du passé, qui est suspect, trop souvent victime de déformation. Non seulement les incidents du moment, mais aussi les attentes, les hallucinations et l'imaginaire doivent être situées dans ce que Robbe-Grillet appelle un "présent perpétuel."²⁴ Libérée du temps linéaire, la vision romanesque peut osciller entre le monde extérieur et la conscience intérieure, sans qu'on ait la possibilité de les distinguer. Mélant les scènes du réel et de l'imaginaire, le temps de l'ouvrage n'est pas nécessairement dirigé vers une conclusion logique ou définitive. Rien n'existe au-delà du livre même puisque le lecteur, jeté dans une temporalité qui se suffit à elle-même, ne peut pas s'accrocher à un rapport extérieur. En effet le temps romanesque de Robbe-Grillet n'est pas censé être une représentation d'une durée, autre que celle de la lecture de l'ouvrage;

Ainsi la durée de l'oeuvre moderne n'est-elle en aucune manière un résumé, un condensé, d'une durée plus étendue et plus "réelle" qui serait celle de l'anecdote, de l'histoire racontée. Il y a au contraire identité absolue entre les deux durées. 25

Dans son introduction à L'Année dernière à Marienbad Robbe-Grillet nous démontre comment cette chronologie dérégulée crée des vides au sein de la vie mentale. Il décrit sa propre tentative pour construire un espace et un temps purement mentaux sans s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ou d'une chronologie absolue. Le temps du monde externe disparaît derrière la richesse de nos rêves, de nos mémoires, et de nos hallucinations. Notre temps mental, plein d'obsessions, de trous, d'impressions, de régions obscures, saute d'une image à une autre sans les relier dans un quelconque ensemble logique. Notre vie affective assume une démarche qui se répète et revient en arrière pour revivre plusieurs fois la même image. Cette même démarche tend aussi à sauter au-dessus d'éléments entiers, à oublier des images importantes, à négliger ce qui est d'habitude considéré comme essentiel à toute conscience. Robbe-Grillet se propose de mettre en scène des êtres qui créent leur propre réalité selon leurs visions, à l'intérieur d'un monde mental plein de variantes, de reprises, de fausseté et d'oubli. Ainsi les trous de mémoire ne sont plus des imperfections de l'esprit, mais plutôt des régions obscures autour desquelles tourne la conscience du protagoniste. Ce qui est oublié, incompris ou qui n'est jamais exprimé prend une importance aussi obsédante que ce qui est explicitement pensé ou articulé. Dans une réécriture à Cinéma 64, à propos de son deuxième film L'Immortelle, Robbe-Grillet réaffirme l'importance du caractère lacunaire de la conscience humaine: "[...] tout ce que le personnage n'a pas compris finit par former la trame véritable du film alors qu'on croyait que tout s'organisait sur ce qu'il avait compris."²⁶ Les trous dans la trame de la vie mentale se manifestent comme des espaces

vers lesquels convergent toute la substance du film. Pourtant, même comme noyaux de l'oeuvre, ces espaces blancs de la conscience restent vides, c'est-à-dire toujours prêts à se renouveler, toujours ouverts à des interprétations à inventer.

Les déclarations que nous venons de relever indiquent clairement que Robbe-Grillet rejette les formes romanesques qui, selon lui, n'ont plus de valeur, mais qui sont trop rassurantes pour le lecteur, qui, dans la tradition humaniste, veut comprendre et posséder le monde. Robbe-Grillet se propose, par contre, de resituer les éléments du récit de façon qu'ils ne puissent être rejoints dans une forme stable ou cohérente. Ses oeuvres ne visent pas à reproduire une réalité connue dans le monde; elles cherchent plutôt à sauvegarder une distance objective entre les deux, tout en évoquant une situation particulière où l'individu se trouve en face du monde. A cause de son refus de la complicité entre l'homme et le monde, Robbe-Grillet croit s'éloigner des écrivains des dernières décades, en particulier de Sartre et de Camus.²⁷

En mettant l'homme dans une situation qui exige de lui un engagement, Sartre voit nécessairement un lien inextricable entre l'homme et le monde. Puisque les objets ont le droit d'exister et puisqu'ils ont le pouvoir de faire sentir leur existence, l'homme qui agit dans ce monde se trouve obligé d'établir un rapport avec eux. Cependant ce n'est pas un rapport heureux, puisque les objets de Sartre sont visqueux et pénétrants, comme le découvre Roquentin dans La Nausée. Le protagoniste sartrien éprouve avec angoisse le poids des objets qui le menacent de tous les côtés. Comme nous l'avons déjà remarqué, Robbe-Grillet cherche à éviter cette situation engloutissante en présentant des objets qui restent à l'écart, avec une existence qui ne dépend pas de l'expérience humaine.

L'impossibilité d'établir un rapport satisfaisant entre l'homme et le monde a fourni à Camus sa théorie de l'absurde. Selon Camus la contradiction entre les aspirations de l'esprit humain et l'incapacité du monde à les satisfaire est à la source de la tragédie. Chez Camus, l'abîme originel entre l'homme et les choses ne reste pas ouvert puisque l'homme et le monde deviennent des complices d'assassinat. La solidarité tragique empêche la manifestation et la propagation du vide initial. Le vide est rempli de tout un système de valeurs morales et humanistes. Robbe-Grillet aspire plutôt à une représentation neutre du monde pour confirmer le détachement du romancier par rapport au monde qu'il invente. Pour lui, le roman n'est pas l'expérience humaniste d'une distance, mais plutôt l'expression littéraire d'une distance.

Voulant sauvegarder la distance entre l'homme et le monde Robbe-Grillet refuse la tragédie qui enseigne la solitude et le délaissement de l'homme: "La tragédie, si elle nous console aujourd'hui, interdit toute conquête plus solide pour demain [...]. Il n'est plus question de rechercher quelque remède à notre malheur, du moment qu'elle vise à nous le faire aimer."²⁸ Robbe-Grillet veut guérir l'homme de ces images de la tragédie et du malheur. Laisser l'homme persévérer dans ces croyances, c'est l'enfermer dans sa conscience malheureuse. L'élément tragique dans l'homme, ce n'est pas une complicité préexistante entre l'homme et le monde. Ce n'est rien d'autre que ce que l'homme a créé pour lui-même, et qu'il attribue à son être. Robbe-Grillet ne veut pas simplement refouler la tragédie pour y échapper. Il déclare qu'il faut vider complètement le roman de cette notion datée:

Mais alors, vous ne pouvez pas prétendre que je joue pour échapper au tragique puisque, au contraire, le jeu dénonce ce tragique comme étant une création humaine, qu'une autre création humaine peut détruire. Ce tragique a été instauré par une parole, celle d'une autre société que la nôtre, d'autres écrivains que nous. Je pense que notre parole peut maintenant instaurer une autre vie. 29

Grâce à sa révolte contre d'autres mondes romanesques, Robbe-Grillet préconise une écriture qui cherche à dépasser les critères du passé et à inventer ses propres formes. Gerda Zeltner - Neukomm nous rappelle que l'absence des anciennes valeurs joue un rôle important dans l'entreprise littéraire de Robbe-Grillet: "Tout se passe comme si l'écrivain avait décidé de s'en remettre au roman du vide pour assumer la transition vers une renaissance aux couleurs nouvelles et effacer ainsi toute trace d'un passé périmé."³⁰ Dans sa tentative pour constituer le roman comme une oeuvre coupée de toute création préexistante, Robbe-Grillet croit avoir vidé le roman de ce qui l'avait autrefois soutenu. L'intrigue et la chronologie linéaires, l'analyse psychologique, l'engagement de l'écrivain, la communion entre l'homme et le monde -- tout ce qui avait autrefois rassuré le lecteur par sa signification est mis en question. Le nouveau roman préconisé par Robbe-Grillet est une révolte contre de telles techniques qui visent à remplir le roman d'un sens qu'il ne peut pas avoir.

Dans un entretien avec André S. Labarthe et Jacques Rivette, Robbe-Grillet souligne, explicitement, l'importance du vide dans sa propre oeuvre:

Mais, dans Mariénbad, le phénomène important est toujours comme à l'état de creux au coeur de cette réalité. Ce qui, dans Mariénbad, est en creux, c'est "l'année dernière." Ce qui s'est passé-- s'il s'est passé quelque chose autrefois → produit constamment une sorte de manque dans le récit. Comme le personnage principal de "La Jalousie" n'est qu'un creux, comme l'acte principal, le meurtre, est en creux dans "Le Voyeur." Tout est raconté avant le trou, puis de nouveau après le trou, et on essaie de rapprocher les deux bords pour faire disparaître ce vide gênant. Mais c'est tout le contraire qui se produit: c'est le vide qui envahit, qui remplit tout. 31

La distance qui existe entre l'homme et le monde appréhendé par lui se manifeste, formellement, par un vide au centre du roman. L'auteur n'impose pas artificiellement ce vide pour évoquer le sentiment d'une séparation; il en fait le centre autour duquel se développe tout le roman. Pour reprendre la thèse d'Olga Bernal:

Le roman de Robbe-Grillet débute par un tel vide original, se développe autour de lui et se termine par la propagation du vide sur la totalité. 32

Quoiqu'il se manifeste souvent comme absence de quelque chose, le vide ne marque pas nécessairement les oeuvres d'un indice négatif. Puisque ses romans se nourrissent de ce vide, tout l'effort de Robbe-Grillet tend à le garder ouvert. Olga Bernal explique ainsi l'importance de cette tendance à conserver le vide;

La forte tension que manifeste la structure même du roman de Robbe-Grillet provient de son refus de combler le vide. Loïn de chercher à récupérer ce creux en le remplissant, tout l'effort consiste à ne pas combler cette béance, à sauvegarder le vide. 33

Ainsi le vide s'installe comme origine génératrice de la structure littéraire. Tant que Robbe-Grillet refuse de le combler, le vide représente une force motrice qui contrôle le déroulement du roman.

Le concept du vide tel que nous l'avons dégagé à travers les déclarations de Robbe-Grillet s'affirme comme élément positif de la pensée de l'auteur. Quoique la prédominance du vide chez Robbe-Grillet soit née de son reniement de valeurs humanistes qu'il tient pour périmées, il ne faudrait pas croire que le vide implique une négation du monde. En 1961, deux ans avant la rédaction de Pour un nouveau roman, Robbe-Grillet a admis l'importance d'un rapport entre l'artiste et le monde qui l'entoure. Dans un entretien avec André S. Labarthe et Jacques Rivette il dit:

Je crois que ce qui nourrit l'artiste, c'est directement la réalité, et que, si l'art nous passionne, c'est parce qu'on y retrouve déjà des choses qu'on avait envie de faire sous la seule émotion causée par le monde réel. Je ne crois pas qu'on se nourrisse vraiment de l'art, au moment de la création [...]. Le choc est produit par le monde et l'art n'est qu'un rappel. Un éclairage, peut-être. Si j'aime l'œuvre de Kafka, par exemple, c'est vraiment parce que j'y retrouvé la façon dont je voyais le monde autour de moi; c'était comme si déjà je la connaissais avant de la lire. Quand une image me frappe au cinéma, c'est toujours parce que j'y reconnais mon expérience vécue. Sinon, il n'y aurait pas de communication possible. Toute œuvre d'art deviendrait uniquement subjective et absolument sans aucun contact possible avec personne. 34

Au lieu de s'enfermer sur lui-même Robbe-Grillet a choisi de parler le monde, non en le représentant, mais en le transformant:

41

Notre parole ludique n'est pas faite pour nous protéger, pour nous mettre à l'abri du monde, mais au contraire pour nous mettre en question nous-mêmes et ce monde, et par conséquent le transformer, au moyen de ce que vous pouvez appeler imagination [...]. 35

C'est par la tension maintenue chez le lecteur entre une réalité passivement reçue et l'obsession d'un vide à remplir que Robbe-Grillet impose une remise en question de notre perception du monde conditionnée par trop d'habitudes. Une conscience de ce vide chez le lecteur, non moins qu'une appréciation du rôle de l'imagination et des mythes personnels, sont nécessaires pour une véritable lecture des oeuvres de Robbe-Grillet. Mais Robbe-Grillet sait bien que le lecteur hésitera à répondre à l'appel du vide. Son imagination hésitera à s'avouer autonome, et il faudra lutter sans cesse contre le réinvestissement de l'univers romanesque par des valeurs reçues. Au Colloque de Cerisy il s'exprime sur ce problème, qui a été surtout évident après l'apparition de Dans le labyrinthe:

Pour moi, ce qui a sans doute joué un grand rôle, c'est la rapidité avec laquelle les valeurs bourgeoises avaient complètement réinvesti Dans le labyrinthe. Au lieu d'avoir mis six ans comme pour La jalousie, pour Le labyrinthe cela a été immédiat; la métaphysique s'y est précipitée, s'est engouffrée dans le vide que le livre avait créé [...]. Ces images d'un soldat perdu dans la neige après une défaite qui, pour moi, étaient des images de bandes dessinées, j'avais peut-être un peu à la légère cru qu'elles ne renvoyaient plus à aucune profondeur cachée. Le livre, assez curieusement, a été réinvesti aussitôt non seulement par les valeurs bourgeoises traditionnelles, mais aussi par les valeurs bourgeoises du réalisme socialiste. 36

* * * * *

Au troisième chapitre nous ferons une analyse du contrôle exercé par Robbe-Grillet sur les divers éléments du récit pour créer un discours où un vide déterminant offre l'image d'un monde nouveau et toujours changeant. Seule une prise de conscience de la façon dont ce vide fonctionne dans le texte de Robbe-Grillet va nous permettre d'accéder à une véritable compréhension de ce monde fictif. Mais d'abord nous considèrerons quelques-uns des écrits où Butor s'exprime sur le rôle créateur du vide dans le texte littéraire.

B. Butor

Dans les quatre volumes de Répertoire Butor accorde beaucoup d'attention à l'analyse du concept du vide tel qu'il se présente dans toute tentative esthétique. Dans ses travaux critiques sur d'autres artistes Butor propose quelques-unes de ses propres idées sur la définition et le fonctionnement du vide dans la littérature. Il démontre aussi comment le vide peut être un sujet valable et même essentiel dans une étude critique. A travers ce qu'il dit sur l'entreprise esthétique en général, on peut prévoir comment Butor va traiter la question du vide dans ses propres oeuvres. D'ailleurs il s'exprime dans des entretiens, ce qui aide à élucider le problème du vide et en facilite notre étude.

Nous espérons, au cours de ce chapitre, montrer comment l'ensemble des idées formulées par Butor concerne la question du vide, ce qui nous aidera dans notre étude des ouvrages mêmes. Notre analyse commencera

par un examen de la conscience du vide qui prend racine dans l'expérience personnelle de Butor. Nous passerons ensuite à un examen des niveaux où Butor commente le rôle du vide dans la création artistique. Nous verrons comment les idées critiques de l'écrivain sur la typographie et sur la peinture révèlent sa conception du vide spatial. Pour passer au niveau temporel, nous examinerons le point de vue de Butor sur la chronologie lacunaire du roman. Nous nous demanderons ensuite comment il interprète le rôle du critique, et de l'écrivain, en face d'un vide qui semble résister à toute tentative de remplissage total. En conclusion, nous démontrerons comment une étude du vide nous permet d'établir une comparaison légitime et utile entre Butor et Robbe-Grillet.

Examinons d'abord la conscience du vide à son niveau le plus intime, c'est-à-dire au niveau où elle est étroitement liée à l'aventure personnelle de Butor. Le vide, tel qu'il va se manifester dans les oeuvres, prend racine dans l'expérience intérieure d'un homme à la recherche de sa propre identité comme artiste. Georges Raillard définit bien l'entreprise butorienne quand il dit que c'est "l'aventure d'un Je qui cherche à se situer," au moment où "le je ne s'appréhende plus que dans la séparation, le malaise [...]."³⁷ Le sentiment du vide chez Butor se révèle d'abord comme la conscience d'un hiatus qui sépare les deux moitiés d'un être partagé entre la recherche rationnelle de la philosophie, et celle, irrationnelle, de la poésie. Le vide se manifeste comme une fissure qui sépare deux tendances opposées que l'auteur voudrait joindre afin de trouver une plénitude dans sa vie. Tant qu'il ne peut pas faire se rapprocher les deux pôles incompatibles, Butor se trouve en face d'un manque qu'il doit combler s'il veut accéder

à une unité d'intention artistique. Il nous explique comment s'est produit ce désaccord:

Je suis venu au roman par nécessité. Je n'ai pu l'éviter. Voici à peu près comment cela s'est passé: j'ai fait des études de philosophie et, pendant ce temps-là, j'ai écrit des quantités de poèmes. Or, il se trouvait qu'entre ces deux parties de mon activité, il y avait un hiatus très grand. Ma poésie était à bien des égards une poésie de désarroi, très irrationaliste, tandis que je désirais évidemment apporter de la clarté dans les sujets obscurs en philosophie.

Lorsque je suis parti en France, je me suis trouvé avec cette difficulté en moi: comment relier tout cela? 38

La réponse à cette question, il l'a trouvée dans le roman.

L'étudiant en philosophie à la Sorbonne et le jeune homme qui écrivait une poésie para-surréaliste essayaient de se réconcilier par l'écriture d'une oeuvre romanesque: "Alors j'ai fait mon premier roman pour réunir ces deux aspects de mon écriture."³⁹ Butor a envisagé la rédaction de Passage de Milan comme un moyen d'abolir le hiatus qui séparait les deux aspects de son écriture. En écrivant un roman Butor espérait retrouver un lieu privilégié où pouvaient co-habiter les opposés, sans éprouver entre eux le sentiment d'un hiatus infranchissable. Cependant il a découvert que l'oeuvre romanesque n'était qu'une réponse partielle. Même comme fiction unificatrice, le roman ne remplit pas entièrement le vide que ressent Butor dans sa propre vie. Dans "Réponses à Tel Quel" il s'exprime sur ce manque: "Avant Passage de Milan, je ressentais une véritable déchirure entre mes poèmes et mes essais. Le roman a été le moyen de résoudre cette tension; mais je vois bien qu'il ne la résolvait pas entièrement."⁴⁰ Ainsi Butor reste

toujours conscient d'un décalage, d'une fissure dont les deux bords ne peuvent pas se rapprocher dans une plénitude harmonieuse. C'est un sentiment de vide qui prend ses racines dans une personnalité tiraillée entre deux tendances et qui donne à l'oeuvre une tension jamais résolue.

La hantise du vide intérieur se retrouve dans Illustrations 11 où Butor transpose son problème chez un peintre inconnu qui essaye de réaliser un dessin et de le fixer sur la blancheur de la toile. En suivant les efforts frustrés du peintre Butor nous laisse entrevoir encore une dimension du vide intérieur. Il met en oeuvre un artiste qui prend conscience peu à peu d'une force qui ronge son être et qui menace de le mettre en lambeaux. A mesure qu'il travaille l'artiste se rend compte d'une faiblesse progressive qui domine son corps. Toutes les fibres de son être physique sont prises dans "un tourbillon de dissolution." (Ill 11, p.184.) Ses bras ne sont que des lambeaux inutilés qui tournent autour de lui. Même les images qu'il essaye en vain de fixer sur la toile se brisent en fragments de plus en plus méconnaissables. Tout ce qui se présente à sa vision d'artiste est déchiré en lambeaux ou rongé par des lézardes. Ainsi tout se disperse, et la couleur ne se fixe pas facilement sur la blancheur de la toile.

Frustré par son impuissance l'artiste se trouve placé devant l'étendue vide de la toile qui semble résister à sa tentative pour y apporter son travail de remplissage et de coloriage. Le vide s'est installé dans son être comme une impuissance physique qui arrive à distordre même sa vision du monde. Le vide se définit alors comme sensation de dissolution physique, d'impotence en face de l'acte créateur. Mais là où existe un espace blanc se trouve également une couleur possible. S'il peut

colorier la toile, y fixer une image, l'artiste réussira à apporter une certaine plénitude à son être. L'art devient un moyen par lequel l'être espère se protéger de l'angoisse du vide et se rassembler à l'intérieur d'un cadre bien défini:

Je me rassemble, oui, tous les morceaux de moi sont maintenant cloués en moi, et chacun d'eux est un malheur qui m'atteindra inéluctablement si jamais je sors du carré protecteur. Il faudrait fermer cette porte. L'opacité de ce châssis ne suffit pas; il faudrait recouvrir cette toile d'une fine couche de peinture [...].
(Ill 11, p.233.)

Cependant l'artiste ne se laisse pas emporter par la fascination de la couleur, ni par un désir frénétique de remplissage total. S'il examine les fissures et les espaces vides qui sont là avant la couleur, et même après la couleur, il va y découvrir de véritables merveilles:

[...] je laisserai derrière moi toutes mes chaises, tous mes tubes et mes chiffons; dans ces plis, dans ces failles, je découvrirai des fontaines, les huit cascades célèbres, les ponts, les grottes, les échos, les glaciers, les clairières, les troupeaux, les défilés, et des cirques, des orgues, des enfers verts, des assemblées [...]. (Ill 11, p.188.)

Libéré de son obsession de fixer la couleur sur la toile, l'artiste est en mesure d'explorer de nouvelles sources de beauté fantastique. En face de son impuissance à remplir le vide son imagination créatrice lui a permis de déceler toute une vision positive et enrichissante.

A travers les aspirations du peintre des Illustrations Butor met en oeuvre l'expérience personnelle de tout artiste qui veut effectuer, par sa création, un remplissage de son vide intérieur. Devant les pages inédites de ses livres Butor se voit semblable au

peintre qui veut colorier la blancheur de sa toile. Comme l'artiste des Illustrations Butor sait qu'il est impossible de combler complètement le vide, que son être et son oeuvre subsisteront toujours comme lacunaires. Au niveau de son expérience personnelle l'artiste éprouve toujours une vraie angoisse engendrée par son impuissance à remplir le vide. Mais, une fois enracinée dans la conscience individuelle, la notion de vide devient une force motrice sans laquelle l'acte de création serait impensable. Madeleine Chapsal exprime ainsi l'importance du vide dans l'élaboration de l'oeuvre littéraire: "Un livre ça ne se fait pas avec du plein, mais du vide, des manques, du malheur."⁴¹

C'est le sentiment du vide intérieur qui engendre le désir et le besoin d'expression créatrice. Le sentiment initial du vide personnel invite Butor à prendre position comme romancier. Pour lui, l'éveil de l'angoisse n'entraîne pas l'impuissance, mais plutôt la puissance artistique. L'écrivain projette sa perspective introspective sur le monde autour de lui. Le travail du romancier, dit Butor à Madeleine Chapsal, est d'essayer de remplir les vides qui trouent la connaissance et la perspective humaines:

Eh bien le romancier est en général, quelqu'un qui a lu des romans, et aussi qui a vu des choses, et qui a eu l'impression, au cours de ses lectures, que quelque chose manque, n'est pas fait. A un endroit il y a comme un trou, une lacune. Si vous êtes romancier vous avez envie de combler peu à peu ce trou. 42

Ainsi le désir initial de combler le vide intérieur, de mettre de la couleur sur la toile blanche, donne naissance à la vision plus étendue de l'écrivain qui veut répondre à l'appel urgent des manques de l'expérience collective.

Butor adhère à une méthode de travail qui prolonge et réaffirme le hiatus intérieur qu'il ressent dans sa personnalité. Il s'est créé une méthode qui tient compte de la nécessité de distance qui s'impose entre l'espace du dedans et l'espace du dehors, tels que l'artiste en prend conscience: "La littérature que je fais est, entre autres choses, un moyen de réaliser une distance à l'intérieur du lieu où je me trouve. J'ai besoin, pour parler de quelque chose, d'un certain écart."⁴³ Cet écart se manifeste assez souvent comme le besoin d'un recul géographique et temporel. Passage de Milan, livre sur Paris, a été mis en oeuvre en Egypte et achevé en Angleterre. Livre sur l'Angleterre, L'Emploi du temps a été rédigé à Paris et à Salonique. Le meilleur exemple de ce besoin de maintenir une distance géographique et temporelle se retrouve dans Où. Composée en fait dans les Pyrénées, cette oeuvre semble insister sur ses origines parisiennes. Quoiqu'elle soit éloignée des scènes décrites explicitement, la grande ville de Paris possède un certain attrait que l'auteur ne peut pas négliger. Les deux lieux que choisit Butor pour sa description sont remarquables par la distance qui les sépare. Oscillant entre les deux pôles du Nouveau Mexique et de l'Extrême Orient, en retournant parfois à Paris, l'auteur trouve dans cette distance énorme l'espace indispensable à la création. Les lieux vides entre les points de repère donnent naissance à une tension perpétuelle de mouvement, ce qui empêche toute juxtaposition contraignante des diverses régions géographiques. Par la mise en oeuvre des écarts spatiaux et temporels Butor trouve une méthode de travail qui correspond à une personnalité partagée entre diverses exigences qui ne se rapprochent pas facilement.

Ces écarts spatiaux et temporels correspondent à son être intérieur dispersé qui, comme au début de sa carrière, pousse l'écrivain dans diverses directions. Fasciné par tous les genres, tiré dans plusieurs directions, Butor ne veut rien négliger. Il veut englober la totalité de notre savoir par l'exploration de toutes les possibilités littéraires. Au lieu de se replier les uns sur les autres, ses divers ouvrages forment une image de déploiement. Mais ce qui en ressort, ce sont les lacunes. Butor décrit le rapport qu'il conçoit entre ses livres:

Ainsi, j'ai été obligé de constater que je travaillais sur plusieurs genres à la fois et que mes livres ne formaient pas une suite, linéaire, mais une espèce d'arbre. A partir de ce moment-là, j'ai décidé d'explorer les intervalles entre les branches, de réexaminer les genres littéraires dans leur ensemble. 44

Au lieu de nous proposer un univers de densité et de clôture, l'écrivain file une sorte de toile d'araignée qui constitue la structure de sa création. Ainsi, se crée un réseau de correspondances qui ne se relie pas nécessairement de façon linéaire. Au contraire, chaque oeuvre devient une coupe partielle qui correspond à une structure infiniment plus complexe, celle que Butor compare à un arbre. Ce ne sont pas les branches, solides dans leur rôle de remplissage, qui font appel à l'artiste, mais plutôt les intervalles vides qui contiennent des possibilités toujours à réaliser.

Nous voyons donc que la méthode de travail adoptée par Butor tire son efficacité d'un vide qui se manifeste de plusieurs façons: entre l'individu et le monde, entre l'auteur et son oeuvre, entre les divers

ouvrages eux-mêmes. Ainsi la conscience d'une distance intérieure qui dominait la formation de l'auteur détermine en grande partie la nature du vide créateur chez lui. Mais la réalisation du vide ne se limite pas à l'expérience intime de l'auteur. Butor projette sa vision dans le monde autour de lui, où il découvre la nature et l'étendue du vide tel qu'il se présente à l'écrivain qui veut tout saisir.

Puisqu'il aspire à une totalité de connaissance et de vision, Butor reste surtout sensible à l'insuffisance de notre perception du réel. Par un regard qui se porte sur les espaces vides, Butor fait apparaître l'élément omis dans toute l'énormité de son absence, comme dessiné en creux. A cause de cette attention accordée au vide, Butor se compare à un explorateur:

On sait qu'il y a une région blanche quelque part sur la carte. Un jour quelqu'un se dit: pour savoir ce qu'il y a dans cette région blanche, on peut employer tel ou tel moyen...tel microscope, ou télescope, ou spectroscopie, ou tel système d'enregistrement...n'importe quelle métaphore scientifique conviendra à ce moment-là. C'est là le début de l'opération, le début du travail. 45

Doué d'un regard insatiable et d'une imagination inépuisable, Butor se trouve devant un monde qui dépasse, il le sait bien, tous ses moyens d'exploration et d'expression. Puisque notre connaissance du monde est insuffisante à remplir toutes les régions vides, notre perception de la réalité restera toujours incomplète. R.-M. Albérès explique comment l'oeuvre de Butor reflète cette impossibilité d'une vision totale du monde:

Butor, lui, méprisant un peu ce que l'artiste peut "dire" ou saisir de la réalité, s'attache à ce qu'il ne peut fixer sous un aspect visible, à ce qui reste "problème", dans cette confrontation de l'homme et du réel que sont la connaissance en général et l'oeuvre d'art en particulier.

Aussi une oeuvre d'art ne peut pas être pour lui une vision claire et totale des choses, ni même une "interprétation"; mais, seulement, un "effort d'interprétation," discutable en tant que tel. 46

La littérature de Butor ne prétend pas être une analyse du réel, mais plutôt l'analyse de notre manière d'interpréter le réel. La réalité du monde n'a d'existence véritable qu'à travers nos efforts pour la connaître et pour lui donner une représentation. L'intention de Butor est de nous rendre conscients de la structure de notre vision du monde telle que nos sens le perçoivent. Il ne nous propose pas une description toute faite du monde, car, prétendre à une telle totalité de vision, ce serait donner une image fautive de la réalité.

La conscience, toujours obligée de limiter une partie du monde, sait qu'elle ne réussit pas à tout connaître. M.-J. Steens, dans son article intitulé "Le Grand Schisme de Michel Butor", affirme l'impossibilité d'une réconciliation entre le monde du perçu et celui de la totalité: "De même tout l'effort de Butor tend à boucher cette fissure entre la conscience et la vie, de combler cette lacune qui pourtant, est irréparable."⁴⁷ Ici M. Steens fait une comparaison intéressante entre la vision de Butor et celle, phénoménologique, de Maurice Merleau-Ponty. Comme Butor, Merleau-Ponty croit que le monde est ce que nous percevons, mais que notre connaissance du monde sera toujours incomplète: "Il s'agit de reconnaître la conscience elle-même comme projet du monde, destinée à un monde qu'elle n'embrasse

ni ne possède, mais vers lequel elle ne cesse de se diriger [...]."⁴⁸

Le monde n'est perceptible que par l'idée que l'homme s'en fait, et puisque la vision de l'homme est insuffisante à représenter le réel, le monde existera nécessairement comme lacunaire.

La saisie de cette vision incomplète est nécessaire à la mise en lumière du monde tel qu'il existe pour Butor: lacunaire, inachevable et troué de vastes régions blanches. Au lieu de tout embrasser, de tout relier, Butor comprend la nécessité de situer les uns par rapport aux autres les éléments de l'univers dans leur dissociation et leur dispersion. Jean Pouillon aide à éclairer la valeur de cette technique littéraire qui refuse de combler tous les vides:

En fait, ce que veut Butor, c'est montrer le romancier tissant les mailles de son roman, mais ce n'est possible que si ces mailles se relâchent, ne le recouvrent pas complètement et le laissent apparaître démuné au milieu d'un récit désarticulé. Il lui faut donc réussir à échouer. Ce n'est pas si facile: il est tellement plus simple de raconter une histoire sans lacunes et pleinement signifiante. 49

L'oeuvre de Butor se fonde sur la nécessité et la propagation du vide et sur le refus de l'assurance fautive qu'apporte toute prétention à la plénitude ou à la continuité.

Toute oeuvre d'art devient pour Butor un domaine riche en possibilités d'exploration du vide au niveau esthétique. Premièrement il y a le vide spatial auquel Butor a consacré beaucoup d'analyses critiques. La conception du vide en tant qu'espace blanc se divise en deux aspects: celui de la typographie, et celui de la peinture. Prenons d'abord le livre comme objet à son niveau le plus concret, en tant que mot écrit sur la page.

3

Rythmé par le blanc et le noir, tout livre se propose à Butor, comme une série de pleins et de vides. La force positive du livre réside dans la page blanche, invitation à l'écriture. Cette conception du livre comme espace à remplir, Butor la doit en grande partie à l'influence de Mallarmé: "J'ai assez pratiqué Mallarmé et la pensée de Mallarmé. Il m'a beaucoup influencé, beaucoup."⁵⁰ La disposition des mots selon des lignes verticales ou horizontales devient aussi importante que leur contenu subjectif. Parcourant la page dans toutes les directions les mots jouent leur rôle de remplissage. Mais, autant que les mots, les vides laissés entre ces blocs de noirceur servent à constituer l'espace de l'écriture. Dans une discussion de l'étalement spatial de l'écriture dans Où, Georges Raillard insiste sur l'importance de ce qui n'est pas écrit: "[...] une nouvelle écriture s'essaye, recueillant, contre toute liaison, les éléments d'un langage dont le sens n'est plus dans le corps de la représentation -- écriture, mais dans l'intervalle de ses éléments [...]."⁵¹ Les espaces vides entre les mots sont investis d'une puissance qui les rend indispensables à la structure du livre.

Ce n'est qu'en soumettant la surface du livre à la grille de paroles noires que l'on peut mettre en évidence le mouvement essentiel du blanc de la page. Le mot imprimé n'est pas valable par lui-même; plutôt il doit pouvoir conférer une ampleur et un dynamisme au fond neutre et vide de la page, afin que l'écriture se développe en volume et en mouvement.

L'espace vide de la page est si important qu'il donne naissance, chez Butor, à une "mythologie de la blancheur." Selon Butor la

blancheur de la page offre au lecteur une issue, une fuite de la salissure des signes qui nous rappellent notre réalité quotidienne. Butor explique comment la blancheur entre les mots peut nous offrir une échappée:

Il n'est pas indifférent que le papier de nos livres soit blanc, aussi blanc que possible [...]. L'ailleurs que nous donne le livre nous apparaît, de par la traversée de la page, comme pénétré de blancheur, baptisé. Parfois le refus du monde tel qu'il est, le découragement devant les difficultés de sa transformation, deviennent si forts que le lecteur préfère rester dans le suspens de cette blancheur, enfin tranquille. 52.

La blancheur de la page, véritable manifestation du vide spatial, s'installe dans la pensée de Butor comme élément positif qui enrichit le physique du livre. L'écrivain se sert des espaces blancs pour mettre en question le format de la page et sa linéarité, se permettant ainsi plus de liberté de création. En même temps le lecteur peut se délivrer de la hantise du réel provoquée par des signes trop contraignants.

Donc au lieu de masquer l'espace du livre Butor l'étale. Il se voit semblable au peintre qui veut donner forme et mouvement à la blancheur de la toile. Pour approfondir notre examen des idées de Butor sur le vide spatial, passons à la peinture.

Butor choisit l'oeuvre de Mondrian, peintre hollandais, comme exemple de l'utilisation de l'espace blanc dans tout son dynamisme positif. Dans un essai intitulé "Le Carré et son habitant", Butor affirme que les espaces vides, comme ouvertures sur un paradis futur, servent à enrichir l'oeuvre de l'artiste. Ainsi la toile devient

une porte donnant sur une chambre future qui nous invite à l'habiter. Cet espace blanc nous est nécessaire, mais pour nous accorder un plaisir esthétique, il doit être partiellement rempli. Chez Mondrian, le vide de la toile est meublé par des lignes qui forment des carrés et des rectangles, et par des couleurs qui s'opposent aux espaces vides de la non-couleur. Butor explique comment la saisie du carré interne devient un tableau à l'intérieur du tableau:

[...] le tableau lui-même, en fait, c'est ce carré blanc, vide, une pure ouverture, promesse de chambre future, non description, et les couleurs, les rectangles qui l'entourent, sont l'encadrement dont il a besoin pour tenir dans le milieu actuel; ces côtés que nous interprétons d'abord comme des murs sont le passage entre les murs de la pièce réelle et ceux de cette habitation qui nous attend. 53

Quoique l'espace de la création se manifeste comme puissance du vide, l'artiste doit le rendre habitable en y apportant toute l'ampleur de la couleur. Les pages blanches du roman, comme l'espace de la toile doivent être meublées, dit Butor:

Nous présenterons donc un espace "habité"; nous décrirons des ameublements, nous nous servirons d'ameublements, mais aussi nous produirons à l'intérieur même de l'oeuvre, et dans son rapport avec l'extérieur, un phénomène d'ameublement, d'habitation. 54

Mais, autant que la couleur, le carré blanc s'impose avec une force extraordinaire. Tout le mouvement du tableau est déterminé par le dynamisme de l'espace blanc. La chambre blanche du futur qui était enfermée par des lignes noires se met à déborder en quelque sorte de la toile pour envahir la salle dans laquelle se trouve le spectateur.

Ainsi c'est le vide, la non-couleur qui l'emporte sur la matière, c'est-à-dire sur les lignes et la couleur qui l'encadrent. L'espace blanc prend une importance et une puissance qui vont plus loin que le tableau même pour se prolonger au-delà du cadre, et pour nous envahir,

Au moyen de la critique de la peinture Butor nous livre quelques-unes de ses idées sur la notion de vide. L'étendue blanche de la toile offerte au peintre la même sorte d'espace virtuel que celui que la page blanche fournit à l'écrivain. Comme le peintre, Butor se voit placé devant une région vaste et inexplorée, un vide, qui, pour être rempli, attend la couleur de l'artiste. Cependant il ne peut pas remplir entièrement les vides. Il existe toujours des espaces ouverts à une habitation future.

De la même manière que l'artiste a déjà habité l'espace du livre ou de la toile, chaque lecteur l'habitera à son tour. Les carrés blancs de Mondrian, comme le livre projeté dans La Modification, ne seront jamais totalement remplis. Le vide, dans sa force positive et blanche, est une affirmation de notre liberté d'y ajouter nos propres couleurs. Constaté que l'espace est déjà rempli, c'est nier la force positive et créatrice de l'oeuvre. Tout lieu vide est le foyer d'un horizon de couleurs possibles, le point d'origine d'une série de parcours possibles.

Bien que, comme artiste, il s'intéresse surtout au vide spatial, Butor explique aussi comment il envisage le vide au niveau temporel. La chronologie de l'oeuvre littéraire, comme celle de l'expérience humaine, sera lacunaire et nécessite une narration qui mettra en oeuvre les vides de la trame temporelle:

37

Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements dans une succession linéaire, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procédera par flux, mais entre ces îlots de flux; nous ferons presque sans nous en douter d'énormes sauts. 55

Alors les vides qui trouent la trame chronologique sont d'une double nature. La continuité totale étant impossible, il existe entre les séquences de grandes lacunes qui rendent impossible tout rapprochement stable ou linéaire des cellules temporelles. Et les séquences, à l'intérieur d'elles-mêmes, n'existent point comme cases pleines. A l'intérieur de chaque cellule individuelle il existe d'autres enchaînements rompus, d'autres événements qui se décomposent dans une discontinuité.

Même les moments essentiels, selon Butor, ne se manifestent pas comme étant pleins: "On pourra souligner l'importance de tel moment par son absence, par l'étude de ses alentours, faire sentir ainsi qu'il y a une lacune dans le tissu de ce qu'on raconte, ou quelque chose que l'on cache."⁵⁶ Un moment évoqué dans le vide de son absence peut être aussi manifeste que celui qui surgit dans toute sa plénitude. Butor ne se propose pas une domination, ni un remplissage du temps lacunaire de ces oeuvres. En effet ce sont les moments absents de l'ouvrage qui nous invitent à les explorer, en y apportant notre propre imagination. Butor nous offre une durée romanesque qui exploite la richesse inhérente à l'impossibilité de réaliser une plénitude et une continuité temporelles. Pour lui la littérature est "ce travail pour

donner une durée au langage, et par conséquent pour dépasser la conception et la perception habituelle du temps."⁵⁷ Une fois libéré de la notion de l'écoulement uniforme du temps, le lecteur saura que la chronologie butorienne l'invite à habiter un temps inépuisable. La temporalité de la lecture ne sera plus limitée et irréversible; plutôt, elle va embrasser simultanément des moments du présent, du passé et du futur.

Pour bien comprendre le caractère lacunaire du temps, Butor propose de rapprocher le temps du mouvement spatial: "En fait pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet."⁵⁸ Par le déplacement du temps sur l'espace, Butor aboutit à une réalisation des rapports polyvalents qui existent entre temps et espace. Interdépendants et inséparables, ils convergent et s'étaient sur le volume du livre. Cette juxtaposition de deux ensembles lacunaires met en évidence une vaste architecture mobile et inachevable, toujours sujet à la déformation et à la transformation de la part du lecteur qui en fait le parcours. Jean Roudaut commente ainsi l'incertitude engendrée par l'instabilité des structures spatio-temporelles dressées par Butor: "Il ne nous faut espérer aucune fixité, autre que fausse. Nous devons à tout instant redéfinir notre position dans l'espace et le temps, en quelque sorte nous réinventer."⁵⁹ Les remarques de Georges Raillard semblent rejoindre celles de M. Roudaut quand celui-là affirme que, chez Butor, "nous manquons d'un point exact de perspective sur le monde. Nous sommes jetés dans un univers multiple, dispersé dans l'espace, déchiré par le temps."⁶⁰ Par son

refus du temps linéaire et de l'espace plein Butor crée une impression de désorientation et de confusion chez le lecteur qui voudrait se situer dans une perspective plus stable du monde. Mais en même temps l'oeuvre de Butor nous suggère le germe d'une organisation possible de cet univers pluri - dimensionnel.

Ayant examiné la réalisation du vide spatio-temporel chez Butor, nous pouvons maintenant explorer la possibilité d'un remplissage du vide. Conscient de l'importance du vide dans les oeuvres de Butor, le lecteur va se demander si le vide peut être comblé. Butor se pose la même question, et nous donne sa réponse à travers un examen du rôle du critique, et de l'écrivain, en face du vide. Il nous montre comment l'oeuvre engendre le désir de remplissage, mais résiste à toute tentative de remplissage total. Examinons d'abord l'oeuvre du critique, envisagée par Butor comme un prolongement de celle de l'auteur.

Puisque toute oeuvre est inachevée, il existe des lacunes par lesquelles la présence du critique peut intervenir et se manifester comme création secondaire. Cependant le critique ne peut pas combler tous les espaces vides puisqu'il n'y a pas d'achèvement absolu. Il peut simplement ajouter ses propres idées et laisser l'oeuvre ouverte à l'intervention d'autres critiques. Butor a décrit ainsi le rôle du critique:

Faire de la critique, c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages ou quelques milliers, donc qu'il n'est qu'un fragment d'une oeuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit. 61

L'auteur livre son oeuvre lacunaire et inachevée aux autres, pour qu'ils la continuent en habitant les espaces vides.

Toute oeuvre existe donc comme possibilité d'oeuvre collective. C'est une théorie que Butor a pu mettre en pratique avec la parution du numéro trente-neuf de l'Arc qui lui était consacré. Pour Butor ce numéro est devenu un espace nouveau à remplir. Au lieu d'être le seul à habiter l'espace de ce livre, Butor a sollicité la citation, la critique et la collaboration d'autres artistes, pour ajouter de différentes faces à une même entreprise. L'oeuvre devient ainsi une série de cases vides qui sont peu à peu habitées par divers artistes. Butor décrit ainsi le projet de remplissage:

Au début le sommaire va se présenter comme une grille, comme une partition vide, comme une distribution de barres de mesure, comme autant de cellules disponibles. Il doit définir une organisation de l'espace du numéro. Mais cette organisation que je souhaite, doit être habitable par les autres de telle sorte qu'ils puissent m'aider à dresser une liste des sujets qui me tiennent à coeur. 62

Cependant, une telle habitation collective ne veut point dire que l'oeuvre soit achevée. Elle devient plutôt un grand ensemble de mouvement dynamique, puisque chaque morceau peut être élargi et prolongé. Pour Butor, chaque contribution au numéro est la clé d'un morceau de livre qu'il aurait aimé lui-même écrire. Chaque suggestion est un microcosme qu'il voudrait élargir en explorant toutes ses possibilités. Cependant il sait que c'est un projet trop grand qu'il ne pourra jamais réaliser. Chaque morceau, c'est la germination d'un livre dont il a rêvé, d'un livre inachevé et inachevable. Ainsi l'espace de la création reste toujours inépuisable, ouvert à un univers en expansion.

Butor prend aussi la bibliothèque comme exemple d'écriture à un niveau collectif. Dans un essai intitulé "La Critique et l'invention"⁶³ Butor affirme que la bibliothèque, dépôt de la connaissance collective, nous offre un monde faux. Par l'intermédiaire de nos yeux, de nos paroles ou de certains livres, nous devenons conscients d'une réalité qui ne correspond pas à celle qui est énoncée par les livres de la bibliothèque. De temps en temps, donc, des fissures et des vides se produisent dans ce vaste ensemble livresque. L'homme essaye toujours de "boucher" ces trous en ajoutant de nouveaux livres dans un effort pour compenser les connaissances fausses ou inadéquates. Au moyen de la critique littéraire on essaye de remplir les vides qui caractérisent les livres premiers. Cependant même un livre second ne peut pas tout remplir: "A l'intérieur de la première bibliothèque parlant des choses, il y en a une seconde parlant des livres, et il peut s'y creuser autant de vides."⁶⁴ Roman dans le roman, l'oeuvre critique devient un repli interrogatif sur soi; repli qui n'implique nulle fermeture du trou. Tout devient un système de réfraction et le travail du critique ne réalisera jamais l'achèvement ou le plein absolu. Cependant, tout écrivain, y compris le critique, essaye de remplir, autant que possible, les vides de la connaissance. Avec "l'invention actuelle en sa vérité limitée remplissant le vide qui se creuse en l'immense bibliothèque,"⁶⁵ toute oeuvre devient une réponse, quoique limitée et partielle, à des manques que ressent l'écrivain désirant tout englober.

En décembre 1971, Butor réexamine le problème du vide à travers le panorama de ses oeuvres, et montre comment il espère s'acheminer vers une solution:

So I knew that I was writing many things at the same time, and each new book had to play a part in the orchestra of my books. It had to fill a hole somewhere, I am perhaps rather simply masculine in that respect. I have a tendency to see my work as a filling of holes. So in my sequences of novels I felt that each novel was digging a new hole, and even now there are still plenty of holes. I am swimming, if I may say so, in a world of holes, in which I am always having to try and fill things here and there, and I know that some day perhaps, if everything goes all right, I'll fill that very urgent hole that I see in that particular direction. 66

Cependant, tant qu'il écrit, tant qu'il essaye de remplir les trous, Butor découvre de nouveaux espaces vides, ce qui donne naissance au prolongement de sa création littéraire. Il existera toujours des régions de la réalité dont il faudrait parler et dont on ne sait pas encore parler. Tant qu'il y aura du langage inemployé, il y aura de nouvelles oeuvres: "Et l'oeuvre commence à naître lorsqu'on se rend compte d'abord d'une façon confuse que certains instruments inemployés pourraient peut-être s'appliquer à telle région tue, à telle région inexplorée."⁶⁷ Ainsi le vide se révèle comme force motrice de l'entreprise butorienne. Tant qu'existe le vide, il existe en même temps le désir de le remplir, désir qui engendre de nouvelles créations littéraires. Et chaque effort de remplissage donne naissance à d'autres vides encore. Puisque ces vides ne seront jamais comblés, toute création peut s'enrichir et se prolonger, apportant ainsi une organisation nouvelle au monde.

* * * * *

Au cours de ce chapitre nous avons examiné la pensée de deux écrivains conscients d'un immense vide, devant lequel ils sont obligés de prendre position. Pour Butor c'est un espace qui doit être vécu et ainsi rempli en partie par l'artiste et ensuite par le lecteur. Même sans le coloriage de l'artiste, le vide peut devenir un lieu merveilleux, une faille dans laquelle on s'insère pour y apporter toujours de nouvelles couleurs. De son côté, Robbe-Grillet propose un espace qui reste nécessairement inhabité, vidé de toute signification. Cet espace vide se dresse dans toute sa neutralité et dans son indifférence, défiant toute tentative pour le remplir d'autre chose. Si des interprétations subjectives viennent se loger dans l'étendue vide de l'oeuvre, ce n'est que le lecteur qui essaye de remplir des lacunes qu'il ressent comme insupportables.

C'est la qualité d'habitation qui fait le lien entre le plein et le vide. L'espace butorien, habité par le coloriage, même si ce remplissage n'est que partiel, semble dépasser en plénitude et en richesse celui proposé par Robbe-Grillet. Livré à la mesure et à la réflexion du géomètre, l'espace robbe-grilletien semble, par contre, plat et incolore. Cependant malgré l'objectivité recherchée par Robbe-Grillet, le géométrique de ses oeuvres assume peu à peu l'habitation des interprétations subjectives qui fourmillent dans l'imagination du lecteur. Chez Butor, le géométrique, comme dans les oeuvres de Mondrian, sollicite l'apparence colorée de l'habitation. Gaston Bachelard résume bien cette superposition inévitable du plein sur le vide quand il dit que "l'espace habité transcende l'espace géométrique."⁶⁸

En comparant ces deux écrivains et leurs notions du vide, on aurait tort de considérer que l'un est supérieur à l'autre. Roland Barthes explique pourquoi l'on ne peut pas faire une distinction de valeur entre Robbe-Grillet et Butor:

L'apparition de Butor dans le ciel raréfié de la jeune littérature a permis de reprocher ouvertement à Robbe-Grillet sa "sécheresse" son "formalisme", son "manque d'humanité", comme s'il s'agissait là de véritables lacunes, alors que cette négativité, technique et non morale [...] est précisément ce que Robbe-Grillet recherche le plus durement, ce pour quoi, visiblement, il écrit. 69

L'important, c'est que deux auteurs, par des présentations complètement différentes de la notion du vide, ont pu nous offrir un contraste frappant qui élargit notre conception non seulement d'un thème précis, mais de l'oeuvre entière. Claude Mauriac explique bien la valeur d'une telle divergence:

[...] il [Robbe-Grillet] récuse une culture que Butor assume dans sa totalité. Le premier ne veut rien récupérer du naufrage, pas même notre néant, et refuse jusqu'à la nostalgie de la métaphysique. Le second aimerait pouvoir tout sauver de l'héritage planétaire. L'un vide la Bibliothèque nationale, le Musée du Louvre, le Musée de l'Homme, et se promène gaiement dans ces palais déserts; l'autre, qui les voudrait plus opulents encore, souhaiterait enfermer leurs trésors dans une seule oeuvre dont il deviendrait l'auteur et qui serait le Livre des Livres. Ce parti pris d'appauvrissement comme cette volonté d'enrichissement témoignent de la même ambition: faire de la littérature un moyen de connaissance et de renaissance. 70

Pour nous une analyse du vide offre le domaine le plus riche et le plus apte à l'examen des différences, et des ressemblances, entre Robbe-Grillet et Butor. Comme nous venons de le souligner, les deux écrivains expriment sur le vide des idées qui sont remarquables par leur opposition apparente. Il est pourtant possible de faire un rapprochement des deux auteurs et de déceler une ressemblance entre eux. Chacun reconnaît la nécessité de sauvegarder et de perpétuer le vide inhérent à son oeuvre. Grâce à l'impossibilité où l'on est de remplir complètement le vide, l'oeuvre restera toujours inachevée et ouverte à de nouvelles possibilités de connaissance. Chez Robbe-Grillet, comme chez Butor, le vide devient la force motrice derrière le dynamisme d'une oeuvre prise dans une renaissance et un mouvement perpétuels. Nous montrerons, au cours de notre étude, que le vide fonctionne à plusieurs niveaux de l'oeuvre, pour déterminer enfin la structure et la direction assumées par l'oeuvre dans sa totalité.

Après avoir examiné les idées que Robbe-Grillet et Butor formulent sur le problème du vide, nous procéderons à une analyse de la structuration de l'absence à l'intérieur de leurs oeuvres. Dans les chapitres suivants nous nous proposons d'examiner le vide qui surgit au sein du livre comme mise en oeuvre concrète des idées que nous venons d'examiner.

NOTES

CHAPITRE II

¹ Cité par André Gardies, dans Alain Robbe-Grillet, p. 108.

² Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 1 (Paris: Ed. 10/18, 1972), p. 127.

³ Lors de la lecture de son exposé au Colloque de Cerisy, "Sur le choix des générateurs," dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2 (Paris: Ed. 10/18, 1972), p. 161.

⁴ Avec Thérèse Saint-Phalle, "Robbe-Grillet avait rendez-vous à Hong-Kong," Le Figaro Littéraire, 1016 (7-13 oct. 1965), p. 3.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Avec Josane Duranteau, "J'aime éclairer les phantasmes," Le Monde, 8023 (30 oct. 1970), p. 18.

⁸ Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2, p. 141.

⁹ Ibid., p. 166.

¹⁰ Franklin J. Matthews, "Un Ecrivain non-réconcilié," "Préface," La Maison de rendez-vous de Robbe-Grillet (Paris: Ed. 10/18, 1972), 11.

¹¹ Avec François Nourissier, "Projet pour une révolution à New York," Les Nouvelles Littéraires, 2251 (12 nov. 1970), p. 2.

¹² Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2, pp. 337-338.

¹³ Pour un nouveau roman (Paris: Gallimard, 1964), p. 166.

¹⁴ Avec J.-L. Ferrier et al., "L'Express va plus loin avec Alain Robbe-Grillet," L'Express, 876 (1-7 avr. 1968), p. 46.

5
67
15 Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 1, p. 214.

16 Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, Nouveau Roman:
Hier, aujourd'hui, 2, p. 51.

17 Ibid., p. 280.

18 Pour un nouveau roman, p. 27.

19 Ibid., p. 78.

20 Ibid., p. 21.

21 Ibid., p. 62.

22 Ibid., p. 63.

23 Ibid., p. 147.

24 Ibid., p. 165.

25 Ibid., p. 165.

26 Cité par Jean Miesch, dans Robbe-Grillet (Paris: Ed. Universitaires,
1965), p. 26.

27 Pour un nouveau roman, pp. 70-76.

28 Ibid., p. 68.

29 Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, dans Nouveau Roman:
Hier, aujourd'hui, 1, p. 97.

30 La Grande Aventure du roman français au XX^e siècle (Paris: Gonthier,
1967), p. 105.

31 "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet," Cahiers du Cinéma, 123
(sept. 1961), p. 18.

32 Bernal, p. 104.

33 Ibid., pp. 102-103.

34 "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet," p. 15.

35 Lors d'une intervention au Colloque de Cerisy, dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 1. p. 97.

36 Ibid., p. 421.

37 "Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor," dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2, p. 259.

38 Répertoire 1 (Paris: Ed. de Minuit, 1960), p. 271.

39 Avec Bernard Pivot, "Michel Butor a réponse à tous," Le Figaro Littéraire, 1307 (4 juin 1971), p. 2.

40 Répertoire 11 (Paris: Ed. de Minuit, 1964), p. 294.

41 Les Ecrivains en personne (Paris: Ed. 10/18, 1973), p. 10.

42 Ibid., p. 81.

43 "Michel Butor a réponse à tous", p. 2.

44 Ibid.

45 Avec Georges Charbonnier, Entretiens avec Michel Butor (Paris: Gallimard, 1967), p. 114.

46 Michel Butor (Paris: Ed. Universitaires, 1964), p. 54.

47 "Le Grand Schisme de Michel Butor," Revue des sciences humaines, XXXIV, 134 (avr.-juin, 1969), 336.

48 Phénoménologie de la perception (Paris: Gallimard, 1945), pp. xii-xiii.

49 "Les Règles du je," Les Temps Modernes, 134 (avr. 1957), p. 1591.

50 Avec F. C. St. Aubyn, "Entretien avec Michel Butor," French Review, XXVI, 1 (oct. 1962), 17.

51 Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2, p. 264. (C'est nous qui soulignons.)

- 52 Répertoire IV (Paris: Ed. de Minuit, 1974), p. 11
- 53 Répertoire III (Paris: Ed. de Minuit, 1968), p. 309.
- 54 Répertoire II, p. 58.
- 55 Ibid., p. 93.
- 56 Ibid., p. 95.
- 57 Charbonnier, p. 39.
- 58 Répertoire II, p. 95.
- 59 "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," Saggi e ricerche di letteratura francese (Pisa: Libreria Goliardica, 1967), VIII, p. 364.
- 60 "De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor", Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 14 (mars 1962), p. 181.
- 61 Répertoire III, p. 16.
- 62 L'Arc, 39, p. 3.
- 63 Répertoire III, pp. 7-20.
- 64 Ibid., p. 13.
- 65 Ibid., p. 12.
- 66 Avec Stephen Bann, "Interview with Michel Butor," 20th Century Studies, 6 (déc. 1971), p. 45.
- 67 Charbonnier, p. 71.
- 68 La Poétique de l'espace (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), p. 58.
- 69 Essais critiques (Paris: Ed. du Seuil, 1964), p. 104.

70. L'Alittérature contemporaine (Paris: Albin Michel, 1969), p. 237.

CHAPITRE III

LA MANIFESTATION DE L'ABSENCE DANS LES COMPOSANTS TEXTUELS DES DEUX OEUVRES

Dans ce chapitre nous nous proposons de faire un relevé systématique des indications textuelles dans l'univers fictif des deux auteurs. Notre travail vise à un examen des éléments fondamentaux de la composition littéraire tels qu'ils se présentent dès la première lecture intuitive et impressionniste. Notre analyse portera sur les composants principaux du texte: l'objet, le langage, l'événement, le personnage, et la page écrite. La manipulation de ces éléments de base détermine la nature de la vision romanesque qui sera communiquée au lecteur. Les composants que nous venons de mentionner sont les éléments traditionnellement constitutifs de toute oeuvre de fiction. Par leur présence explicite dans l'ouvrage ils servent à donner forme et signification à la fiction qui aspire à une plénitude et à une totalité d'expression.

Dès la première fois qu'il aborde les romans de Robbe-Grillet et de Butor, le lecteur se rend compte que ces auteurs emploient les éléments textuels de façon à souligner les lacunes dans notre perception et dans notre connaissance du réel. Plutôt que d'être présente dans l'ouvrage, chaque composant du récit semble se caractériser par son absence même. C'est une absence explicite ou concrète qui s'impose à nos facultés de perception avant de s'imposer à nos facultés d'interprétation subjective. A travers notre examen de chacun de ces composants textuels nous verrons comment Robbe-Grillet et Butor arrivent à l'expression d'une absence puissante.

D'abord nous examinerons la description de l'objet, en relevant des exemples dans quelques ouvrages de Robbe-Grillet et de Butor, de

façon à montrer que ces auteurs décrivent les objets avec une attention particulière à ce qui leur manque. Puisque l'ouïe, autant que la vue, est susceptible des lacunes, nous passerons ensuite à une analyse de l'absence de parole. Nous avons choisi un ciné-roman de Robbe-Grillet, L'Année dernière à Marienbad, qui est l'exemple le plus frappant de la parole réduite au silence. Les Gommages de Robbe-Grillet nous fournira le meilleur exemple d'un "événement" capital qui se signale par son absence, plutôt que par sa présence, dans l'ouvrage. Un autre roman de Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe, nous donne l'occasion d'examiner des personnages obsédants par leur absence apparente du texte. Finalement, nous considérerons le vide du livre en tant qu'objet composé d'espaces blancs et de mots noirs. Un examen de la disposition typographique de Mobile de Michel Butor nous permettra de relever l'importance de l'absence du mot imprimé dans le volume concret du livre.

Notre partage des éléments textuels entre les deux auteurs a été réalisé en tenant compte de la nécessité de présenter l'exemple le plus saillant d'une absence créée à l'intérieur de chaque composant particulier. Puisque Robbe-Grillet est cinéaste aussi bien que romancier, il s'ensuit que son oeuvre offre un domaine mieux adapté à l'exploration du langage parlé. Egalement, notre considération du mot écrit se rattache exclusivement à Butor, étant donné que Robbe-Grillet utilise une disposition typographique normale. L'absence de l'événement et du personnage est plus remarquable chez Robbe-Grillet que chez Butor. Néanmoins ce dernier pratique, dans ses romans, un sabotage du personnage et de l'intrigue conventionnels, mais tout en gardant la notion d'un individu aux prises avec une situation particulière. C'est seulement dans les "études" qui suivent l'entreprise romanesque que Butor aban-

3
donne toute notion de personnage et d'histoire fictifs.

Les manifestations explicites de l'absence occupent une place importante au commencement de notre étude, parce que c'est le point de départ de notre thèse que les nombreuses manifestations du vide chez les deux auteurs jouent un rôle primordial dans le fonctionnement de leurs textes, en tant que textes. A travers chaque composant principal du récit, Robbe-Grillet et Butor édifient la structure d'un monde romanesque caractérisé par des manques et des lacunes. Ainsi le lecteur, conditionné par le modèle d'un certain roman "traditionnel", est privé d'une représentation complète des éléments constitutifs du texte. Les éléments qui s'offrent ne livrent aucune présence stable ou saisissable pour donner une perspective cohérente sur l'ensemble de l'univers qu'ils représentent.

A. L'absence de l'objet

Le vide tel qu'il se trouve au niveau de l'objet perçu peut se manifester de plusieurs façons chez Robbe-Grillet et chez Butor. Il existe parfois comme un objet vidé de son contenu ou comme un milieu où il y a une absence prononcée d'objets perceptibles. Parfois l'objet est présenté comme étant imparfait et incomplet. A ce moment l'auteur porte son attention vers les trous, les creux ou les fissures qui occasionnent des ouvertures et des enfoncements dans les surfaces. L'imperfection de l'objet est portée plus loin par la mise en oeuvre d'objets déchirés qui ne subsistent que par lambeaux irréductibles à une totalité. La dégradation de l'objet devient encore plus marquée par la représentation des édifices et des monuments qui sont en décomposition irréparable. Enfin Robbe-Grillet et Butor

insistent sur l'absence même de l'objet qui s'efface et disparaît de la vue. Réduite à son absence, la chose ne subsiste plus que comme un manque, comme un espace blanc qui projette le vague souvenir de ce qui était ou pourrait être.

Le but de notre analyse de l'objet-perçu est de démontrer que Robbe-Grillet et Butor possèdent une préférence marquée pour des objets qui seraient irréductibles à une présence solide et totale dans le monde. Les objets ainsi représentés sont si nombreux que nous signalerons seulement les exemples les plus frappants. Afin de montrer la fréquence de cette préoccupation chez les deux auteurs, nous avons dressé un tableau qui se trouve aux pages suivantes.

Mais avant d'examiner les oeuvres elles-mêmes reprenons quelques idées critiques sur la perception de l'objet. Depuis la parution de ses premiers romans beaucoup a été dit sur l'exactitude descriptive de Robbe-Grillet, tendance qui lui a valu l'étiquette de "chosiste". Dans son article intitulé "Un Humanisme truqué", Philippe Sénart s'exprime sur la solidité de l'univers objectif édifié par Robbe-Grillet:

L'univers de M. Robbe-Grillet est une surface plane, parfaitement lisse, une étendue horizontale sans faille où le temps est réduit à l'espace, où tout est mesuré, où aucune erreur, aucune faute n'est possible. 1

Cependant, en soulignant la précision descriptive de l'auteur, on ne doit pas négliger le fait que ces surfaces apparemment "parfaites" sont caractérisées par des vides, des trous et des fissures. En appréhendant les qualités physiques du monde, le regard de Robbe-

TABLEAU N° 1

UNE REPRESENTATION DE LA FREQUENCE DU VIDE OBJECTIF
DANS LES DEUX OEUVRES

A. Robbe-Grillet

1. L'objet vide:

Le Voyeur (28 références: pp. 14, 20, 23, 24, 28, 39,
62, 65, 68, 96, 100, 103, 118, 120, 123, 127,
128, 137, 138, 141, 143, 144, 163, 177, 207,
211, 235, 248)

Les Gommages (17 références: pp. 14, 27, 46, 51, 85, 100,
101, 116, 126, 159, 161, 175, 176, 189, 218,
247, 264)

La Jalousie (12 références: pp. 16, 23, 26, 40, 65, 66,
92, 95, 96, 102, 104)

Dans le labyrinthe (10 références: pp. 25, 27, 30, 51,
95, 98, 114, 134, 175, 193)

Projet pour une révolution à New York (9 références: pp. 18,
21, 27, 29, 33, 90,
119, 168, 178)

L'Année dernière à Marienbad (3 références: pp. 66, 105,
108)

Instantanés (3 références: pp. 81, 87, 98)

L'Immortelle (2 références: pp. 44, 113)

La Maison de rendez-vous (Une référence: p. 67)

2. L'objet creusé:

Le Voyeur (28 références: pp. 15, 16, 17, 46, 55, 78,
84, 111, 112, 114, 115, 122, 130, 131, 136,
145, 150, 170, 171, 178, 183, 187, 193, 213,
217, 226, 246, 254)

Dans le labyrinthe (5 références: pp. 66, 69, 181, 183,
229)

Instantanés (5 références: pp. 52, 57, 64, 66, 70)

3. L'objet absent:

Dans le labyrinthe (9 références: pp. 10, 11, 14, 16, 21, 33, 43, 56, 134)

Le Voyeur (9 références: pp. 18, 22, 46, 76, 85, 100, 192, 235, 250)

Les Gattes (6 références: pp. 13, 26, 77, 95, 132, 170)

La Jalousie (2 références: pp. 39, 66)

L'Immortelle (Une référence: p. 109)

Instantanés (Une référence: p. 103)

La Maison de rendez-vous (Une référence: p. 219)

Projet pour une révolution à New York (Une référence: p. 21)

4. L'objet trouvé:

Le Voyeur (5 références: pp. 130, 155, 156, 214, 236)

Instantanés (4 références: pp. 39, 40, 44, 63)

La Jalousie (4 références: pp. 65, 69, 81, 85)

Projet pour une révolution à New York (4 références: pp. 15, 25, 82, 168)

Dans le labyrinthe (2 références: pp. 70, 82)

Les Gattes (2 références: pp. 121, 173)

5. L'objet déchiré:

Projet pour une révolution à New York (7 références: pp. 28, 29, 90, 107, 158, 204, 213)

La Maison de rendez-vous (6 références: pp. 49, 53, 55, 61, 88, 109)

Les Gattes (3 références: pp. 122, 172, 173)

Le Voyeur (3 références: pp. 145, 154, 180)

L'Année dernière à Marienbad (Une référence: p. 170)

6. L'objet fissuré:

Dans le labyrinthe (6 références: pp. 10, 24, 135, 136, 203, 222)

Le Voyeur (4 références: pp. 74, 130, 205, 220)

7. L'objet ruiné:

L'Immortelle (4 références: pp. 164, 203, 205, 206)

Le Voyeur (3 références: pp. 46, 53, 65)

Projet pour une révolution à New York (Une référence: p. 161)

B. Butor

1. L'objet fissuré:

Où (35 références: pp. 11, 15, 16, 17, 20, 23, 43, 59, 63, 69, 71, 75, 87, 89, 93, 97, 105, 107, 109, 113, 117, 123, 135, 141, 149, 153, 163, 189, 233, 247, 263, 264, 268, 345, 373)

L'Emploi du Temps (6 références: pp. 73, 112, 173, 328, 386, 435)

La Modification (5 références: pp. 15, 27, 47, 58, 188)

Le Génie du lieu (3 références: pp. 29, 119, 133)

Illustrations II (3 références: pp. 13, 244, 261)

Degrés (2 références: pp. 165, 336)

2. L'objet vide:

Passage de Milan (19 références: pp. 5, 13, 14, 36, 47, 55, 56, 73, 78, 85, 86, 94, 96, 109, 163, 210, 218, 224, 249)

La Modification (7 références: pp. 16, 59, 77, 81, 126, 128, 133)

Degrés (6 références: pp. 90, 120, 125, 195, 280, 364)

Illustrations II (4 références: pp. 4, 163, 234, 240)

L'Emploi du temps (2 références: pp. 12, 106)

Où (Une référence: p. 227)

3. L'objet absent:

Passage de Milan (12 références: pp. 6, 13, 29, 75, 79, 99, 101, 103, 106, 122, 144, 233)

L'Emploi du temps (10 références: pp. 79, 105, 106, 218, 290, 325, 361, 377, 404, 405)

Degrés (8 références: pp. 20, 30, 93, 102, 128, 131, 165, 167)

La Modification (3 références: pp. 88, 156, 160)

Illustrations II (2 références: pp. 180, 245)

4. L'objet déchiré:

Illustrations II (10 références: pp. 9, 18, 26, 83, 125, 150, 153, 188, 201, 256)

La Modification (8 références: pp. 13, 57, 116, 119, 134, 137, 249, 261)

Où (7 références: pp. 84, 102, 256, 322, 334, 377, 385)

Degrés (3 références: pp. 264, 295, 385)

Passage de Milan (3 références: pp. 29, 86, 170)

L'Emploi du temps (Une référence: p. 52)

5. L'objet ruiné:

Le Génie du lieu (6 références: pp. 18, 35, 40, 53, 54, 170)

Illustrations II (4 références: pp. 3, 4, 150, 188)

Où (4 références: pp. 2, 111, 143, 163)

L'Emploi du temps (2 références: pp. 332, 378)

La Modification (2 références: pp. 123, 167)

Degrés (Une référence: p. 385)

6. L'objet troué:

Degrés (6 références: pp. 50, 82, 153, 159, 160, 194)

Passage de Milan (4 références: pp. 12, 13, 156, 190)

Où (3 références: pp. 102, 111, 142)

L'Emploi du temps (2 références: pp. 149, 383)

La Modification (2 références: pp. 10, 255)

Illustrations II (Une référence: p. 240)

7. L'objet creusé:

Où (5 références: pp. 102, 128, 166, 277, 371)

Illustrations II (3 références: pp. 242, 244, 261)

Degrés (Une référence: p. 126.)

Grillet s'attarde assez souvent sur les imperfections qui déforment la surface des choses.

Dans son étude intitulée La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet: Structures et significations, Jean Alter reconnaît l'existence des failles qui interrompent les figures lisses et géométriques de Robbe-Grillet, introduisant des imperfections dans la surface familière des choses. Cependant il souligne en même temps que les critiques prophètes d'un Robbe-Grillet "chosiste" exagèrent l'importance purement objectif de la faille:

A ne considérer que la présence objective des failles dans un monde par ailleurs bien ordonné, il apparaît en effet qu'elles sont moins nombreuses et, surtout, moins significatives que les critiques ne voudraient le faire croire. 2

M. Alter affirme que la présence des fissures dépend de l'effort pathétique de l'individu qui essaye, en vain, de s'y immiscer et d'y trouver des repères pour établir un contact avec ce monde fermé et circonscrit. Selon M. Alter ces failles, "dont l'imperfection offre un lieu de repos pour un regard fatigué de surfaces lisses et géométriques", ne ressortent que grâce à la complicité de la présence humaine. Il affirme que la faille n'a pas de signification capitale par elle-même; elle sert plutôt à mieux faire ressortir l'harmonie des lieux fermés qu'elle dérange. Par leur présence dans un monde d'ailleurs bien ordonné, les failles, selon Alter, soulignent la contradiction fondamentale entre la nature rationnelle du monde et l'incohérence innée des protagonistes robbe-grilletiens qui essaient de lui imposer un sens. Cette interprétation rend compte de la nécessité de l'intervention humaine pour faire valoir les failles. L'importance

accordée à la faille par M. Alter est à retenir; cependant notre examen prendra une direction toute autre, puisque nous voulons mettre en relief des qualités objectives de la faille chez Robbe-Grillet. Nous croyons que la fissure de l'objet, par sa seule présence, a une fonction significative -- celle de nous rendre conscients d'un univers rongé par les lézardes et les trous qui détruisent la plénitude des choses et qui les rendent imparfaites et déchirées, caractérisées par ce qui leur manque.

Dans un ouvrage plus récent sur le Nouveau Roman, Françoise Baqué souligne la nécessité de déceler les fautes parmi les surfaces rectilignes et géométriques de Robbe-Grillet. Dans un chapitre consacré à l'objet dans le Nouveau Roman elle donne quelques exemples de l'imperfection de l'objet dans les ouvrages de Robbe-Grillet:

[...] ces objets parfaits ne sont jamais que presque parfaits. Le quartier de tomate des Gommes présente une légère déchirure; de même, le presse-papier de Dupont a la forme d'un cube, "mais légèrement déformé". Ces petits défauts, qui sont toujours qualifiés d'un "à peine visible," d'"imperceptible", sont autant d'allusions au défaut fondamental qui affecte la démarche même de Wallas et sa vision des faits: pour lui-même et pour le lecteur, il est au début imperceptible, mais devient de plus en plus évident jusqu'à la révélation finale. De même, dans Le voyeur, la surface parfaitement plane de l'île ne comprend qu'une seule petite côte, et c'est elle qui remet en question toute la cohérence de l'itinéraire de Mathias. 4

Ce souci de géométrie imparfaite se révèle de façon récurrente dans tous les ouvrages de Robbe-Grillet, où la prédominance du regard fait ressortir les manques (à peine perceptibles, mais obsédants) de l'objet perçu.

Chez Butor, comme chez Robbe-Grillet, nous remarquons une préoccupation marquée pour les objets. Contrairement à Robbe-Grillet, qui insiste sur l'ordonnance géométrique des objets non assimilables par l'homme, Butor met en oeuvre des choses qui tirent leur sens de la présence humaine. Chez Butor les objets prennent une valeur symbolique grâce à leur présence significative par rapport aux personnages. Le protagoniste de Butor, à mesure qu'il découvre ou crée sa propre situation dans le monde, met dans les choses un sens, qui serait une projection de cette réalité. Mais, comme Robbe-Grillet, Butor insiste sur la description des fissures qui lézardent la surface des choses. Georges Raillard souligne l'importance de la fissure chez Butor quand il dit: "L'un des 'maîtres mots' de l'oeuvre de Butor est certainement celui de 'fissure', présent; et de façon déterminante, de ses premiers écrits à son dernier livre."⁵

Le regard de Butor se porte non seulement sur les objets eux-mêmes, mais aussi sur l'espace vide qui les entoure et qui les efface pour les remplacer par des espaces blancs. Il affirme lui-même que les choses ne prennent une valeur que par rapport au vide qui encadre et qui détermine leur présence: "Un objet n'existe pas, pour moi, sans sa lumière, sans l'espace qui l'entoure."⁶

Robbe-Grillet et Butor répondent aux exigences de la perception humaine qui ne peut pas ignorer les espaces vides qui existent autour de tout objet et à l'intérieur de tout objet. Merleau-Ponty met en relief cette nécessité quand il dit, dans sa Phénoménologie de la perception⁷, que le monde perçu seulement au sens plein n'est pas un objet, mais qu'il comprend aussi des fissures et des lacunes. Donc "notre champ perceptif est fait de 'choses' et de 'vides' entre les choses."⁸

Maurice Blanchot, dans Le Livre à venir, nous explique comment la littérature crée nécessairement dans le vide, en révélant ses qualités d'épanouissement lumineux:

L'on voit bien alors pourquoi la parole poétique peut susciter les choses et, les traduisant dans l'espace, les rendre manifestes par leur éloignement et leur vide: c'est que ce lointain les habite, ce vide est déjà en elles, par où il est juste de les saisir et que les mots ont pour vocation d'extraire comme le centre invisible de leur signification véritable. 9

Blanchot affirme ainsi le pouvoir de la littérature d'éveiller notre perception des choses et de mettre au jour les qualités positives du vide qui les habite et les entoure.

(1) Robbe-Grillet: L'objet vide, troué ou creusé

La tendance à présenter des objets vides, troués ou creusés est plus évidente et plus systématique chez Robbe-Grillet que chez Butor. Dans ses romans Robbe-Grillet signale la présence de plusieurs objets, non pour les évoquer à travers leur substance ou leur fonction, mais simplement pour indiquer qu'ils sont dépourvus de contenu perceptible ou entamés par des creux ou des trous. Tous ses ouvrages fournissent des exemples pertinents de cette tendance descriptive. Cependant nous nous limiterons à l'examen du Voyeur, roman dans lequel l'imperfection de l'objet perçu devient une véritable obsession.

Mathias, le protagoniste du livre, agit en tant que "voyeur" incertain et perplexe. En raison de sa perception brouillée il n'arrive pas à enregistrer une représentation claire et précise du monde objectif. A mesure que Mathias essaye de saisir les contours de son

environnement, sa vision devient progressivement troublée et obscurcie.

Lors de l'arrivée du bateau Mathias remarque, avec une clarté étonnante, tous les détails du port. Cependant l'imprécision arrive à gêner cette vision parfaite des choses:

Tous les autres plans sont brouillés. L'eau du port n'est pas assez calme pour que l'on puisse y distinguer le reflet de la digue. De même, l'ombre de celle-ci n'y forme qu'une bande très imprécise, entamée sans cesse par les ondulations de la surface. L'ombre du parapet sur la chaussée tend, elle, à se confondre avec la face verticale qui la projette. (V, p.14.)

A mesure que le navire s'avance, Mathias choisit comme repère un signe en forme de huit gravé avec précision sur la cale. Mais la marque qui se présente à ses yeux avec tant de clarté est destinée à s'effacer, laissant la place à un souvenir incertain:

Une brusque montée du niveau la fit disparaître. Quand il revit, trois seconds plus tard, l'emplacement qu'il s'était efforcé de ne pas quitter des yeux, il ne fut plus tout à fait sûr d'y reconnaître le dessin repéré; d'autres anfractuosités de la pierre ressemblaient autant -- et ne ressemblaient pas plus -- à ces deux petits cercles accolés dont il conservait l'image. (V, p.16.)

Quoiqu'il essaye toujours d'atteindre une netteté de vision, Mathias découvre que les images claires deviennent floues, se revêtant sans cesse d'une forme incertaine, changeante ou incomplète. Même les contours les plus géométriques sont entamés par le regard qui fait ressortir les imperfections des choses. Par exemple, dans le café, Mathias remarque les rangées identiques des verres, disposées sur les étagères. Cependant le regard de l'observateur s'arrête sur les imperfections qui gâtent cette succession identique de verres incolores: "On en-

registrait cependant çà et là des altérations de détail." (V, p.123)
 En tant qu'observateur attentif Mathias prend conscience de la façon dont les verres varient: il constate qu'il manque une pièce au dernier rang, qu'il y a un emplacement vide. Dans une série deux verres ne sont pas de la même fabrication que les autres, s'en distinguant par une légère teinte rosée. Les verres de cette série non homogène sont dépourvus de pied. L'attention de l'observateur est donc fixée sur les plus légères variations de détail qui se manifestent sur des surfaces autrement parfaites et homogènes.

Robbe-Grillet souligne aussi l'incapacité de la perception à représenter fidèlement l'objet perçu. Mathias rappelle un jour de son enfance où il a essayé de dessiner un oiseau de mer qui s'était posé sur un perchoir en dehors de sa fenêtre. Mais le dessin est resté presque achevé. Il a reproduit exactement ce qu'il voyait, mais il avait toujours l'impression qu'il manquait quelque chose: "Quelque chose manquait au dessin, il était difficile de préciser quoi." (V, p.22.)
 Par l'intermédiaire des yeux de Mathias, Robbe-Grillet évoque une situation où l'observateur dirige son regard vers les contours imprécis ou incomplets du monde objectif.

Mathias ramène toujours son regard sur les objets banals qui l'entourent, et il remarque assez souvent que ces objets sont vides, dépourvus de tout contenu. Les bouteilles et les verres des buveurs au café sont vides. Le parapet et le chemin sont encombrés de caisses vides. Une valise contient une case vide, et Mathias signale qu'il y manque un bracelet-montre. Il remarque aussi une poubelle vide, des mains vides, une niche vide qui devrait sans doute loger une statuette. Sur le chemin il contemple la tête déformée et vide d'un

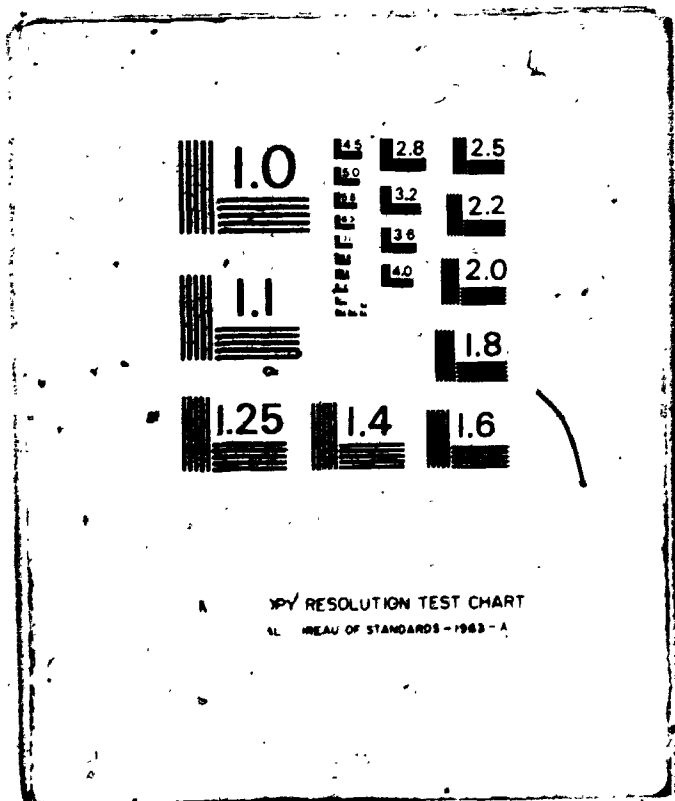
crapaud. Quand il frappe à une porte le panneau résonne comme un coffre vide. Quand il inspecte l'armoire et le secrétaire de sa chambre il découvre qu'ils sont absolument vides. La vitrine de la quincaillerie est vide, tous les articles ayant été enlevés.

Non seulement les objets eux-mêmes sont vides, mais ils se trouvent disposés dans un entourage de maisons et de ruelles vides. Même le port est parfois vide de bateaux. Quand il revient à sa chambre Mathias remarque qu'il s'endort, l'avant-bras pendant "entièrement dans le vide." (V, p.229.) Il se rappelle que la maison où il a passé son enfance semblait "vide et noire." (V, p.20.) A un moment donné l'entourage vide se revêt de véritables qualités physiques et menaçantes: "Jusqu'ici, il avait eu constamment l'impression de parler dans le vide -- un vide des plus hostiles, qui dévorait à mesure ses paroles." (V, p.65.) Le vide qui caractérise les objets est projeté sur des espaces plus grands, et le regard tombe toujours sur un lieu inhabité. Le vide n'existe pas seulement à l'intérieur des objets individuels, il se projette aussi vers des milieux extérieurs pour tout envelopper dans un vide plus étendu.

Afin de nous rendre conscients des imperfections qui rongent les objets Robbe-Grillet souligne les irrégularités dans les surfaces des choses. A la notion de vide s'ajoute donc celle de creux, qui pourrait être défini comme une dépression qui entame l'ordonnance de l'univers géométrique. Dans Le Voyeur l'événement en creux est confirmé au niveau visuel par les creux qui déforment les objets, et surtout par la topographie de l'île. Le regard de Mathias s'attarde toujours sur les creux des surfaces. Même les objets les plus banals, tels que les assiettes ou les fourches creusées lui rappellent son crime. L'obsession du creux devient encore plus marquée à mesure qu'elle

2 5

OF/DE



1963-A
RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS-1963-A

se porte sur le corps humain. Quand il voit et revoit la serveuse du café, puis Jacqueline/Violette, dans un état de soumission, Mathias fixe son regard sur le creux de la taille. Son attention se dirige aussi vers le creux des aisselles, et enfin vers l'aîne féminine, au moment où le viol supposé est enfin consommé.

L'île, par sa topographie irrégulière, se manifeste au regard comme une surface rongée de creux et de trous. Mathias contemple le creux du vieux bassin, "complètement vidé par la marée basse." (V, p.250.) Les vagues de la mer surgissent de "trous insoupçonnés," (V, p. 130.) et redescendent "de creux en ressauts le long du roc." (V, p. 130.) Mathias remarque souvent la dépression creusée dans le pavage par le remous des vagues. L'eau qui s'enfle et se creuse crée "une dépression si profonde qu'on s'étonnait de ne pas y découvrir le sable, ou les galets, ou l'extrémité ondulante des algues." (V, p. 131.) Le regard obsédé de Mathias revient sans cesse à ce creux dans le pavage.

Autant que la mer, la terre se manifeste à Mathias comme une surface irrégulière dont la configuration topographique n'est pas du tout plate et lisse. Décrivant la côte, qui est d'ailleurs pleine de petites failles, il s'intéresse tout particulièrement à "une échancrure qui se creuse vers la droite" (V, p.87.), où l'on aperçoit la mer. En ville, le trajet de Mathias est rendu difficile par la surface de la chaussée, "pleine de creux et de bosses." (V, p.46.) Hors de la ville, la route sur laquelle il fait de la bicyclette est pleine de trous et de bosses qui le gênent beaucoup: "Il s'appliquait tant bien que mal à éviter les trous les plus visibles, mais leur nombre et leur profondeur augmentaient sans cesse, rendant cet exercice de plus en plus aléatoire." (V, p.155.) Malgré ses efforts, Mathias perd de la vitesse.

L'irrégularité la plus remarquable de l'île est celle d'une étroite dépression qui se trouve près de la falaise. Ce creux bien abrité et tranquille est évoqué à plusieurs reprises au cours du livre. C'est dans ce creux, où Jacqueline garde ses moutons, que Mathias commet son crime supposé. Le nombre des creux de l'île s'accroît autour de ce creux central. Il y a un "trou du Diable" dans les rochers, où Jacqueline a l'habitude de s'amuser. Julien, témoin supposé du crime, s'était tapi dans un creux d'herbe. L'obsession du creux revient toujours à cet endroit essentiel près de la falaise, mais en même temps d'autres creux significatifs commencent à se manifester.

Même l'évidence du crime se loge dans des creux. C'est dans le creux de la main d'une jeune femme que se cache une partie de l'évidence: les cigarettes laissées par Mathias au fond de la dépression. Même le gilet de Jacqueline disparaît dans une dépression d'eau. Mathias lui-même jette son sachet de bonbons (dont on a déjà découvert quelques papiers) dans une fente où il y a un trou d'eau: "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." (V, p. 239.)

Ainsi le creux, ou le trou, devient le lieu de dissimulation qui cache tout à notre regard. Le crime supposé est commis dans un creux tranquille. Le seul témoin se cache dans le creux de l'herbe. Toute l'évidence du crime s'engloutit dans des creux ou des trous, ce qui rend impossible toute reconstitution du crime. Pour bien compléter son travail de dissimulation, Mathias détruit la preuve finale de l'"événement" criminel. De même que le creux était signe de la dissimulation, le trou devient signe de la destruction et de l'effacement. Avec le

bout de sa cigarette Mathias perce des trous dans l'article de journal jusqu'à ce que le compte rendu du meurtre et du viol ait complètement disparu.¹⁰ Pour Mathias, il s'agit non pas de découvrir une réalité, mais de la dissimuler ou de la détruire.

L'effacement progressif du crime est réaffirmé à travers la description d'une affiche de cinéma, remplacée deux fois pendant le séjour de Mathias dans l'île. La première affiche représente un homme de stature colossale en train d'étrangler une jeune fille, image qui rassemble des éléments tirés de trois scènes obsédantes du roman. Par son attitude, la fille sur l'affiche reproduit la posture, à la fois abandonnée et contrainte, de Violette debout contre le pilier, puis adossée à l'arbre. En même temps l'affiche évoque la scène de violence perçue par Mathias à travers une fenêtre en ville. Cette affiche est remplacée par une deuxième qui semble évoquer, par son paysage et par son titre, "Monsieur X. sur le double circuit", le trajet de Mathias qui parcourt l'île en forme de huit. Cependant le titre ne donne pas de renseignement sur le genre du film. Les images elles-mêmes sont peu discernables pour Mathias qui voit, indistinctement, plusieurs images superposées: "Il recula d'un mètre, pour mieux voir l'ensemble; mais plus il le regardait plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible." (V, p.168.) Les lignes de l'image (qui aurait pu bien retracer les actions de Mathias) n'arrivent pas à se stabiliser en une signification cohérente. Enfin le panneau-réclame du cinéma est recouvert d'un papier entièrement blanc, puisque l'affiche ancienne ne correspond pas au film dont on a reçu les bobines. D'abord image claire d'un crime, l'affiche devient vague et incompréhensible pour finir comme absence totale d'image. Toute reproduction

du crime original est brouillée, puis effacée. Jetant un dernier regard sur l'affiche Mathias voit un homme en train d'y tracer une inscription à l'encre. Il marque l'affiche d'une lettre O de grande taille. Avec ce signe toute représentation visuelle du crime semble être annulée, réduite à zéro.

Cette prolifération, dans Le Voyeur, d'espaces vidés, creusés ou troués, semble être tout à fait voulue par Robbe-Grillet. Il nous donne des descriptions détaillées et géométriques de la surface des choses, mais en même temps il oriente cette clarté visuelle vers les irrégularités et les imperfections des objets. "Même le voyeur le plus attentif ne peut pas discerner ce qui serait logé dans les creux qui entament les surfaces. En effet on n'arrive jamais à voir le crime de Mathias. Les objets du livre ne servent point à nous renseigner; plutôt, ils servent à "blanchir" ou à cacher toute trace du crime. Remarquables par leurs imperfections ou par leur absence même, les objets du Voyeur empêchent toute reconstitution définitive d'un événement bien dissimulé sous l'apparence des choses.

La description de l'objet que nous venons de remarquer dans Le Voyeur est caractéristique du style de Robbe-Grillet dans tous ses ouvrages. L'auteur dirige notre regard, comme celui des protagonistes, vers les objets et les surfaces qui sont entamés par des creux, des trous et des fissures. Chez Robbe-Grillet la réalité extérieure du monde objectif est sans cesse déformée, ou bien cachée au regard qui cherche, en vain, à la rendre présente.

(11) Butor: L'objet fissuré, déchiré, ou ruiné

Chez Butor la description du monde objectif porte le plus souvent

sur des lieux et des villes où l'auteur trouve un certain "génie." L'attraction de ces entourages est rehaussée par maints points saillants, les édifices et les objets qui les peuplent et qui leur donnent des qualités fantastiques. A la différence de Robbe-Grillet, Butor cherche à découvrir le caractère fantastique des choses, mais en même temps il y a une ressemblance frappante entre les techniques descriptives des deux auteurs. Tout comme Robbe-Grillet, Butor accorde une attention particulière aux imperfections et aux anomalies qui rongent la surface des choses. La précarité de l'objet perçu chez Butor est soulignée par trois forces destructrices: la fissure, la déchirure, et enfin la ruine qui apporte le délabrement total de l'objet. Notre examen de ces trois éléments nous oblige à prendre en considération plusieurs ouvrages de Butor, puisque les exemples varient, par leur intérêt et par leur signification, d'un texte à l'autre.

Pour pouvoir déceler clairement le signe sous les objets matériels, Butor évoque d'abord la fissure à un niveau purement objectif. Comme le suggère Gilbert Quénelle, Butor cherche, comme Proust, à découvrir "une fissure dans l'écorce des choses."¹¹ Avant de prendre une signification psychologique, sociologique, morale, ou mythologique, la fissure se manifeste comme une ouverture pratiquée sur la surface des choses.

Jacques Revel, héros de L'Emploi du temps, voit partout des rainures dans les dalles et dans les briques des lieux qu'il fréquente. Une des rainures les plus remarquables est celle qui ronge la tour de Bleston, interdisant aux habitants de faire sonner les cloches qu'ils considéraient comme l'essence même de leur cité. Cette lézarde semble annoncer la déchéance progressive de la ville, rongée par des forces qui détruisent ses moeurs. Pour Revel la fissure semble aussi avoir une valeur positive,

puisqu'elle lui permet d'atteindre une certaine connaissance de lui-même et de la ville. Ce sont les espaces ouverts de la matière qui lui indiquent la voie vers la compréhension des espaces plus solides:

[...] et tandis que je déambule, cherchant la raison de moi-même dans ce terrain vague que je suis devenu, tâtonnant sur d'énormes masses de dépôt, tout d'un coup je trébuche au bord d'une faille au fond de laquelle le sol d'antan est resté nu, mesurant alors l'épaisseur de cette matière qu'il faut que je sonde et tamise, afin de retrouver des assises et des fondations. (ET, p.173.)

C'est au moyen d'une fissure entre deux briques sur un mur ruisselant que Revel fait la découverte de sa renaissance, du resaisissement de ses forces. L'eau qu'il boit, élixir d'immortalité, jaillit de cette rainure, de "cet oeil entrouvert de ton or." (ET, p.435.), source du philtre des fantômes. Même à son niveau le plus concret, la fissure devient un espace vide à travers lequel nous découvrons toujours de nouvelles connaissances et de nouvelles merveilles.

La conscience de Léon Delmont, héros de La Modification, se fixe sur les fissures qui lézardent le monde autour de lui. Puisque la personnalité de Delmont s'est défaite, dissoute et désagrégée par une fissure qui le ronge de l'intérieur, il devient obsédé par les objets qui prolongent cette angoisse personnelle. Marius-François Guyard explique comment la conscience de Delmont ne peut être que conscience de la fêlure:

L'attention aux objets, l'obsession des objets sont un moyen parmi d'autres pour pulvériser cette fausse unité qu'est une personne humaine, pour mettre en relief au contraire le chaos absurde que nous appelons ainsi. 12

Toutes les fissures décelées par Delmont contribuent à former un microcosme exemplaire de son univers mental, celui de la séparation et du désaccord. La fissure qui le ronge de l'intérieur trouve sa confirmation.

dans sa physionomie, dans "ces premières craquelures avant-coureuses du vieillissement." (Mod, p.27.) Son regard reste toujours attaché aux lézardes des murs, par exemple à celles qu'il regarde à travers les persiennes de sa chambre d'hôtel à Rome. Une autre obsession récurrente est celle qui force Delmont à contempler les rainures qui séparent les losanges du tapis de fer chauffant, ces "fissures qui ouvrent sur un feu acide". (Mod, p.188) Dans ces rainures se trouve préfigurée l'image de la descente aux enfers qui apparaît dans le rêve de Delmont. Ainsi la conscience lézardée de Delmont, tiraillée entre sa femme et son amante, entre Paris et Rome, entre la vieillesse et la jeunesse, entre la réalité et le rêve, projette sa configuration troublée sur les fissures qui lui sautent aux yeux.

Un autre moyen d'introduire l'imperfection de l'objet est de présenter des choses déchirées qui ne subsistent que par lambeaux. Chez Butor les objets sont souvent décrits en fonction de leur état de dispersion et de morcellement. L'image de la déchirure apparaît assez souvent dans La Modification. Enfermé dans son compartiment de troisième classe, Léon Delmont assiste au morcellement progressif des objets qui l'entourent. D'abord tout est solide et propre, mais progressivement les débris jetés par terre (les bouts de papier, les journaux, les écorces et les pépins de pomme) deviennent de plus en plus déchirés. L'image visuelle du déchirement n'existe pas seulement dans l'univers extérieur de Delmont, mais aussi dans ses rêves du grand veneur:

[...] et il vous semblait voir apparaître, cause de tout ce remuement, à travers taillis et futaies, la figure d'un cavalier de très haute stature, vêtu des lambeaux d'un habit superbe dont les rubans et les galons métalliques décousus lui faisaient comme une chevelure de ternes flammes, sur un cheval dont transparaissaient à demi les os noirs semblables à d'humides

ramures de hêtre se carbonisant, à travers ses chairs flottantes, ses fibres détachées, ses lanières de peau glaquantes qui s'ouvraient et se refermaient, la figure de ce grand veneur dont vous avez même l'impression d'entendre la célèbre plainte: "M'entendez-vous?" (Mod, p.116.)

Au lieu de se stabiliser, l'image perçue par Delmont semble se disperser dans un flottement vague de lambeaux déchirés.

Maintenant que nous avons montré l'importance de la fissure concrète dans deux romans, passons à un examen de la fissure telle qu'elle se manifeste dans un ouvrage plus récent: Où, "Le génie du lieu 2." Ici la fissure se révèle comme une fracture qui lézarde le Mont Sandia au Nouveau-Mexique. Par ses descriptions détaillées des propriétés physiques de la fissure, Butor nous rend pleinement conscient de l'importance qu'il accorde à la fissure au niveau concret. Grâce à une coloration très vive de l'espace de la fissure, nous prenons conscience de ses qualités essentiellement visibles. Cette même fissure, toujours changeante, se couvre de nouvelles couleurs: fauve, orange, blanc, pourpre, rose, noir, beige, rouge, indigo, marron, gris, argent, chrome, brun, vert. En raison des jeux de la lumière sur la neige et sur les minéraux, les couleurs varient sans cesse. Elles se combinent parfois pour créer un véritable kaléidoscope, tel un "trapèze oblique de crochets noirs et orangés", (Où, p.63.) ou des "aisselle d'argent de pourpre en trapèze qui deviennent myrtille et nacre." (Où, p.149.) Une autre variable, le soleil, fait bouger les couleurs: "La cassure d'argent qui traverse les lèvres roses bientôt brûlante 'cicatrice, opale, margelle, fruitée' c'est toujours sur le même clavier que le soir joue ses variations." (Où, p.105.) Source de couleurs d'une richesse éblouissante,

la fissure de la montagne devient un lieu où s'expriment à la fois la beauté naturelle et la puissance de la description artistique.

Cette beauté lézardée n'est pas sans danger. A n'importe quel moment la fissure peut s'ouvrir pour provoquer un tremblement de terre. Aux descriptions des couleurs merveilleuses sont juxtaposés des rappels de la menace qui pèse: "...explosion, elle s'agite, respiration, elle se calme, serait-ce donc vraiment le séisme annoncé, la déchirure? elle grimace, les yeux, son étonnement, sombrons-nous vraiment?" (Où, p.92.) Même au sein des lueurs colorées flotte la hantise d'un gigantesque éroulement qui d'un jour à l'autre peut engloutir sous les eaux la Californie entière. Les mots en lettre majuscules, tels que VIOLENCE et ECROULEMENT nous rappellent que la brèche devient de plus en plus profonde, de plus en plus dangereuse. La fissure se dresse donc dans sa totalité: beauté et menace, toujours présentes et toujours inoubliables. Cette double face de la fissure chez Butor est mise en valeur par Georges Raillard quand il dit:

[...] ce qui apparaît en clair à Butor, c'est la nécessité de s'insinuer au coeur des apparences exténuantes. Aussi, dans ce monde condamné, la fissure est à la fois motif de destruction et de libération, négativité et positivité [...]. 13

L'image de la fissure est donc perçue avec une double sensation d'éclatement. Grâce à sa nature équivoque et capricieuse la fissure devient le lieu où semble converger tout le "génie" du Mont Sandia.

Autour de cette image de la grande crevasse lézardée pivotent des images qui confirment le déchirement éventuel de la montagne. Certaines images sont présentées sans référent, mais d'une façon fortement sug-

gestive de la menace qui pèse:

Sillon sec déchirure (Oŭ, p.206.)

Débordés fendillés travaillés
Mutilés cannelés précipités
Cardés fendillés martelés (Oŭ, p.225.)

Les rochers, dont les fragments se retrouvent dans les lézardes de la montagne, sont fendus et morcelés. Ces rochers, aussi bien que les cailloux à rainures, projettent, en microcosme, l'image de la face lézardée de la montagne. Les avalanches apportent des débris qui s'éparpillent partout. Même la neige est semblable aux feuilles déchirées en millions de menus morceaux. Afin de capter cette impression de morcellement, l'artiste doit subir lui-même une opération de déchirure continue. L'image de la page déchirée et refaite est évoquée à plusieurs reprises: "[...] je viens de déchirer toute une page reprends [...]". (Oŭ, p.76.) Aux belles images de la montagne Butor oppose parfois celles de Paris, ville rongée par sa propre laideur. Ici les images du déchirement renforcent la saleté de la grande ville, pleine d'affiches déchirées et lacérées et de débris qui sortent à demi des poubelles pleines. Cependant l'auteur a pu échapper à la ville par son appréciation des qualités essentiellement déchirées de la montagne. Vers la fin il dit: "Il fallait mettre entre elle [Paris] et moi ce mont Sandia déchiqueté." (Oŭ, p.385.)

Dans Illustrations 11 Butor prolonge et élabore les images de morcellement et de dispersion. Par la fréquence de telles images, Illustrations 11 semble être la célébration de "l'irrésistible déchirante" (Ill 11, p.83.), ou des "irrésistibles chants déchirants." (Ill 11, p.125.) Le lecteur qui parcourt le tissu fin et transparent du livre est invité

à participer au chant déchirant: "[...] et vous-même, visiteur, en vêtement de voyage, vous participerez aux milles ruptures de ce tissu [...]. (Ill 11, p.9.) La déchirure, autant que la solidité épaisse, devient partie intégrante de l'univers de Butor. Perçue à travers la lente rotation du clair de lune elle existe dans tous les lieux et dans tous les temps. Elle est encore plus forte au lever du jour: "[...] l'aurore trouve des griffes pour me déchirer, des cornes pour me lacérer [...]." (Ill 11, p.153.) Même l'air, peuplé d'"aigles superbes déchirures" (Ill 11, p.201), est à la portée des déchirures de l'artiste: "[...] l'air que je déchire!" (Ill 11, p.256.) Butor essaye de fixer sur la toile l'image de ce qu'il voit, mais il ne le peut pas puisque tout est pris dans le mouvement du déchirement et de la dispersion:

Est-ce que la mer a baissé? Non, c'est plutôt un mouvement d'épigénie qui a pris tous les bas-fonds, faisant émerger des nouvelles îles où s'installent aussitôt les amoncellements de déchets, les cendres, les étangs putrides, les brûlures, les raclures des villes absentes, car ces tours et ces cheminées qui viennent de surgir sont déjà lézardées, fondantes, et la montagne, l'immense montagne, dans sa partie la mieux visible, ressemble à un énorme conglomérat de chiffons. (Ill 11, p.188.)

Mais, malgré l'instabilité des images, Butor arrive, dans cet ouvrage, à bien capter et illustrer les qualités séduisantes des choses déchirées.

Afin de satisfaire sa préoccupation pour les images du morcellement Butor introduit l'image de la ruine. Il semble avoir un goût marqué pour les édifices lézardés et ~~pendants~~ ~~pendants~~. Quand il se promène au milieu des ruines de Rome, Léon Delmont essaye de reconstruire à partir des immenses

ruines dispersées les monuments tels qu'ils pouvaient être à l'origine. Dans son effort pour saisir le passé de Bleston, Jacques Revel va voir tous les édifices croulants. Même quand il voit un film sur la Crête Revel remarque le délabrement présent freiné par les restaurations. Dans Illustrations Il Butor décrit la dévastation de Berlin avec ses brèches, ses vasques fendues, ses rues désertes, avec "ces monuments, ces vides, ces efforts pour les remplir." (Ill 11, p.4.)

C'est le Génie du lieu qui nous offre le meilleur exemple de la ruine et de la décomposition chez Butor. Ce sont les ruines, "cet amoncellement de merveilles" (GL, p.18.), qui enrichissent les villes et qui aident à y apporter un peu de "génie." A Istanbul il remarque surtout "ces vieilles maisons qui brûlent, qui se fendent, que rongent les vers." (GL, p.35.) C'est une ville qui vit dans ses propres ruines, et qui y trouve son caractère authentique. Dans chaque lieu qu'il visite Butor remarque que les édifices, défigurés par plusieurs fissures, ont besoin de réparations. Cependant, c'est ainsi que Butor veut les saisir, puisque les fissures concrètes sont la manifestation objective des fissures historiques que nous examinerons au Chapitre V.

La décomposition n'existe pas seulement dans les édifices, mais aussi dans la terre elle-même. L'oeuvre de Butor semble être parfois une "allégorie de l'érosion." (Où, p.72.) Au moyen de la leçon sur l'érosion du grand canyon du Colorado Butor nous annonce, dans Degrés, comment, dans Où, il présentera "la destruction des montagnes par le gel, par le vent, par les ruissellements, par les glissements de terrain." (D, p.336.) Toujours affaiblie par les fissures géologiques, même la terre du nouveau monde ne peut pas échapper à la menace de la ruine.

(iii) Les deux auteurs: L'objet comme absence

Nous venons de remarquer que Robbe-Grillet et Butor ont chacun une manière particulière de mettre en évidence l'imperfection du monde objectal. Ils vont même plus loin en présentant tous les deux l'absence même de l'objet. Ils insistent souvent sur les choses qui manquent ou qui sont remplacées par un espace vide. Au lieu d'être caractérisés par leurs propriétés existantes les objets sont déterminés par leur qualité d'absence. La gomme examinée par Wallas contient tous les traits d'un objet qui porte en lui-même son propre pouvoir d'effacement. Cette caractéristique est rendue encore plus évidente par le fait qu'il manque des lettres dans la marque inscrite sur la gomme (..di..). Dans le labyrinthe souligne l'effacement des figures géométriques. Parfois, les objets y manquent totalement. Seul subsistent des lignes pour rappeler leur présence, et même les lignes sont presque effacées.

Sur le bois verni de la table, la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps -- pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines -- par de menus objets, déplacés depuis; dont la base s'inscrit avec netteté pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes moins simples, certaines se chevauchant en partie, estompées déjà, ou à demi effacées comme par un coup de chiffon. (L, p.10.)

Le cercle projeté au plafond n'est pas entier: un de ses bords se trouve coupé. La trace des lignes sur la table est incertaine, brouillée, à demi effacée. Les ombres de la mouche et du filament projetées sur le plafond, soulignant l'absence de l'objet, sont elles-mêmes incomplètes.

100

L'image la plus puissante du manque se trouve au niveau du mot écrit. Chez les deux auteurs on trouve des inscriptions illisibles pour les personnages puisqu'elles sont à demi ou complètement effacées. Parfois l'espace où le mot devait se trouver est recouvert d'un espace blanc. Dans Les Gommés, par exemple, on éprouve de la difficulté à déchiffrer les inscriptions. Le patron regarde l'envers de l'inscription sur la vitre: "Chambres meublées" (G, p.13.) où il manque deux lettres depuis dix-sept ans. Wallas découvre une feuille blanche où Dupont n'écrit que quatre mots: "ne peuvent pas empêcher..." (G, p.26.) Le dernier mot, sans doute "la mort", est mystérieusement absent. Dans une lettre rendue au commissaire comme témoignage un des mots-clefs est complètement illisible.

Dans La Jalousie la vision du mari se rattache à l'envers du miroir qui porte une inscription à la craie effacée aux trois quarts. Le soldat de Dans le labyrinthe a de la peine à déchiffrer les noms des rues parce que les plaques sont absentes ou placées trop haut, parce que la nuit est trop noire, ou parce que l'inscription est incomplète. On remarque le même genre de phénomène dans La Modification, car Léon Delmont n'arrive pas, à cause de sa fatigue ou de la vitesse du train, à déchiffrer le nom des gares qu'il traverse.

L'absence de signe écrit, ou d'objet perceptible, se manifeste parfois comme une page ou un espace blanc. Par exemple, dans L'Immortelle l'absence de l'écriture se manifeste clairement quand N regarde la feuille blanche sur laquelle il s'attendait à un message de L. Dans Le Voyageur l'image et le mot écrit s'effacent quand l'affiche du cinéma est remplacée par une grande feuille blanche.

C'est surtout chez Rutor que l'image de la blancheur se présente comme une manifestation explicite de la notion de vide en tant qu'absence de

quelque chose. A ce niveau Butor souligne, dans Degrés, les espaces blancs de la connaissance. L'attention du narrateur est souvent attirée vers les élèves absents et les pupitres inoccupés, vers les noms qui manquent sur le registre. On remarque aussi les cases vides dans les emplois du temps, aussi bien que les cours manqués par les professeurs. Les cahiers vierges exigent le remplissage. Cependant ce processus de remplissage est un travail pénible qui consiste à effacer et à recommencer. Michel Daval, ne pouvant pas donner à sa feuille une ressemblance de la tête de César, demande enfin de la mie de pain à son voisin. Il s'agit toujours d'un exercice lent de raturage et d'effacement avant d'essayer encore une fois de remplir la page blanche.

Dans Passage de Milan on trouve des exemples concrets de la blancheur qui attend une transformation -- la toile du peintre avec ses divers carrés, la feuille blanche sur la machine à écrire de Jean Ralon, la lettre de condoléances qu'Alexis Ralon écrit avec difficulté, et la feuille blanche qui rappelle à Félix Mogne ses devoirs à faire.

De tous les livres de Butor L'Emploi du temps présente les exemples les plus frappants de la blancheur. Tous les guides choisis par Revel sont lacunaires et incomplets. La carte de Bleston, plutôt que de lui apporter une certaine connaissance de la ville, ne sert qu'à souligner l'étendue de son ignorance:

Certes, dans cette feuille de papier couverte de traits d'encre de cinq couleurs, les centimètres carrés liés dans ma mémoire à des bâtiments perçus, à des heures, à des aventures, se sont multipliés, ont envahi de réalité un domaine de plus en plus vaste, mais il reste d'immenses lacunes, d'immenses trous dans cet espace, où les inscriptions restent lettre morte, où les lignes ne font apparaître aucune image, où les rues demeurent la notion la plus vague de "rues de Bleston", sans rien qui puisse les particulariser [...]. (ET, pp. 149-150.)

La verrière qui contenait autrefois l'histoire d'Abel et de Seth est maintenant toute en vitres blanches. Une autre vitre qu'il interroge est à moitié détruite. Revel interroge aussi le "Meurtre de Bleston" par J.-C. Hamilton. Cependant à la place de la photographie de l'auteur il n'y a qu'un rectangle blanc, ce qui l'empêche de "voir" l'auteur. Son guide principal est le livre qu'il écrit lui-même. En sillonnant ces feuilles blanches avec l'écriture noire, il espère pouvoir exorciser sa hantise de la blancheur éclatante de la feuille. Plus il remplit l'espace blanc, plus il croit se délivrer de la puissance malade de Bleston. Tout ce qu'il y a de blanc, de muet et de trompeur, ("cette blancheur que je dénonce", dit Revel [ET, p.405.]), doit être rempli de l'écriture de l'artiste, de "cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte." (ET, p.405.)

* * * * *

Dans cet examen des manifestations explicites du vide chez Robbe-Grillet et chez Butor nous ne prétendons pas avoir relevé toutes les références au vide. En raison de leur grand nombre, nous nous sommes limitée à celles qui sont les plus frappantes dans notre perception concrète des objets. Dans la narration descriptive des deux auteurs les objets occupent une place prépondérante, grâce à leur représentation de la présence multiple et constante du monde extérieur. Cependant, comme nous venons de le souligner, au cours de ce chapitre, le regard n'appréhende pas l'objet dans sa totalité. La description visuelle tend, dans l'ensemble, à mettre en valeur le caractère lacunaire des choses. De cette façon Robbe-Grillet et Butor affirment, au niveau de la perception objective, l'image d'un monde qui subsistera toujours comme lacunaire et incomplet. Leur description visuelle des objets ne pourrait jamais re-

présenter une totalité achevée puisque les deux oeuvres sont censées exprimer un monde en processus perpétuel de réédification inachevable.

Quoique cette partie du chapitre soit fondée sur une ressemblance entre les deux auteurs, sur l'intérêt qu'ils portent à l'imperfection de l'objet perçu, nous avons découvert quelques différences importantes. Les descriptions de Robbe-Grillet, selon l'aveu de l'auteur lui-même, ne remplissent pas "ce que devait être, censément, leur rôle fondamental: faire voir."¹⁴ Au lieu de donner une vue d'ensemble, la description robbe-grilletienne vise à détruire les choses, à les faire disparaître totalement. Robbe-Grillet explique ainsi l'invention, puis la destruction, de la description visuelle inhérente à ses oeuvres:

[...] on commence à entrevoir quelque chose, et l'on croit que ce quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent; se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit. Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle: elle s'est accomplie dans un double mouvement, de création et de gommage [...]. 15

La description du canapé dans La Maison de rendez-vous offre un bel exemple de la manière dont Robbe-Grillet perçoit l'objet. D'abord rouge, puis jaune et ensuite rouge et jaune, le canapé de Lady Ava devient enfin privé de couleur. Robbe-Grillet n'essaye point de reconstituer ou de remplir cette absence de couleur. A ce processus de décoloration Butor oppose celui du remplissage. Pour lui les objets déchirés et vides sont là pour être rassemblés et remplis par la couleur de l'artiste. Les objets en lambeaux sont perpétuellement à reconstituer. Ils sont le moyen par lequel le lecteur s'achemine vers une plénitude entrevue dans les espaces vides, puisque, selon Butor, "la vérité ne peut se manifester que par l'intermédiaire d'une oeuvre très construite,

mais fragmentaire, d'une contre-ruine [...]:"¹⁶ Seule l'imperfection de l'objet invite une tentative de son remplissage et de son enrichissement.

B. L'absence de la parole

Nous venons de remarquer comment la description des objets s'effectue de façon à souligner ce qui manque dans notre perception du monde concret. Dans cette partie du chapitre notre examen portera sur la façon dont Robbe-Grillet crée des lacunes dans notre perception de la réalité auditive. Tout comme l'objet perçu, la parole articulée sert à enregistrer nos efforts de connaissance du monde. De même que l'objet, la parole se revêt chez Robbe-Grillet d'un caractère lacunaire, déformé et imparfait. Parfois la parole s'efface totalement, réduite au silence même. Robbe-Grillet procède, au niveau auditif, à la même opération de déformation et d'effacement que dans sa description de l'objet perçu. Notre examen vise à relever les procédés dont se sert l'auteur afin de mettre en évidence l'incapacité de la parole à représenter une totalité d'expression. Ainsi nous verrons comment le langage, un des éléments fondamentaux du discours, fonctionne pour laisser des lacunes où le silence l'emporte sur toute tentative d'expresssion verbale soutenue.

L'opposition entre langage et silence soulève des questions très intéressantes. Tout articulation est précédée par le silence, une zone vide qui invite le remplissage par la parole qui le comblera d'expression et de sens. Le langage est censé couvrir ce silence de la plénitude d'expression orale ou écrite. Ainsi le langage devient un élément indispensable à nos efforts pour donner un sens à notre perception de la réalité. Jacques Ellul, dans son introduction à The Political Illusion, explique comment nous nous servons de la parole pour remplir le vide:

✓

The word is compensation for an absence, evocation of a fleeting presence, a magic incantation, an illusory presence of what man thinks he can capture

with the help of his language. There is auto-suggestion in it: I say it and repeat it; it therefore exists [...]. Because it would be too awful if the void were an inescapable fact, we must destroy the silence by our talk and fill the void with sound to keep it from being too frightening. 17

Cette nécessité de toujours parler se traduit dans la littérature puisque celle-ci exprime parfois notre besoin de dominer le silence. La littérature de Samuel Beckett, par exemple, naît d'un immense effort pour ne pas taire la parole, même si elle manque de logique ou de cohérence. Le vide du silence devient si insupportable qu'il doit se transformer en expression. Les personnages de Beckett se racontent des histoires et s'engagent dans le dialogue afin de remplir le temps vide. La parole surgit ainsi sur un fond de silence.

Il y a d'autre part des écrivains qui exploitent le silence pour l'imposer à la parole. Pour Maurice Blanchot le silence est le moyen d'accéder à la renaissance et au renouvellement du Livre. Dans sa discussion de la parole il dit:

Il faut lui imposer silence. Il faut la reconduire vers le silence qui est en elle. Il faut qu'un instant elle s'oublie, afin de pouvoir naître, par une triple métamorphose, à une parole véritable: celle du Livre, dira Mallarmé. 18

L'écrivain est celui qui dresse une défense contre la parole qui ne cesse de parler et qui ne dit peut-être rien. Le rôle de l'écrivain est de maîtriser la parole en lui imposant silence, de l'entendre dans le silence, puis de l'exprimer, après l'avoir métamorphosée. L'oeuvre devient alors pour Blanchot un riche séjour de silence qui permet l'acheminement vers la recherche d'une oeuvre ultérieure.

Dans Figures 1 Gérard Genette discute le refoulement de la parole chez Flaubert. Grâce à sa contestation de la fonction narrative, Flaubert

a refusé les exigences du discours romanesque, et a formé un projet de ne rien dire. "Ce renvoi du discours à son envers silencieux"¹⁹ est une tentative pour créer une littérature que arrive à la perfection et à la pureté en s'éloignant d'elle-même. Genette affirme que "le langage même ne se fait littérature qu'au prix de sa propre mort, puisqu'il lui faut perdre son sens pour accéder au silence de l'oeuvre."²⁰ Comme Blanchot, Genette envisage le langage qui étouffe la parole. Au lieu d'exprimer quelque chose le langage se tait pour laisser la place au silence. Grâce à l'absence d'expression permanente, l'oeuvre peut échapper à toute affirmation verbale qui pourrait la stabiliser ou la réaliser parfaitement.

Les rapports entre parole et silence ont beaucoup d'importance pour Robbe-Grillet, un écrivain qui refuse, dans son emploi du langage, de se livrer à une expression stable ou totale. Par souci de fidélité à l'expérience vécue, il fait ressortir la complexité et l'incertitude qui caractérisent tout effort pour saisir, puis pour déchiffrer, le réseau immense d'expression verbale qui nous assaille, de tous côtés. Par sa mise en oeuvre des conversations inaudibles, inintelligibles ou décousues, Robbe-Grillet souligne l'incapacité de nos facultés auditives à imposer un sens logique au flot de paroles. Face à l'impossibilité de la parole de se faire entendre, Robbe-Grillet reconnaît la nécessité de l'étouffer, de la réduire au silence. En ce moment la parole devient complètement absente ou suspendue dans une ambiance silencieuse qui l'entoure et finalement la domine. Dans les ouvrages de Robbe-Grillet le silence est traité comme un élément de langage parmi les autres, comme une lacune puissante qui résiste à toute tentative pour la remplir de signification verbale. L'homme qui pro-

nonce un discours muet devant une centaine de spectateurs dans La Maison de rendez-vous (MR, p.189.) semble traduire le penchant de Robbe-Grillet pour le silence, en même temps que son refus d'encombrer ce silence avec des paroles vaines et superflues.

Dans le labyrinthe fournit un bel exemple de la mise en oeuvre d'une ambiance silencieuse, d'où tout son est remarquablement absent. Robbe-Grillet a inséré, au sein de cet ouvrage, des zones silencieuses qui nous donnent l'impression d'assister à une sorte de spectacle muet, à une pantomime. Le soldat, protagoniste du livre, se trouve enfermé dans une chambre qui semble être hors de portée de tout bruit du dehors:

Mais le bruit saccadé des talons ferrés sur l'asphalte, qui se rapproche avec régularité le long de la rue rectiligne, sonnait de plus en plus clair dans le calme de la nuit pétrifiée par le gel, le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici, non plus qu'aucun autre bruit du dehors. La rue est trop longue, les rideaux trop épais, la maison trop haute. Aucune rumeur, même assourdie, ne franchit jamais les parois de la chambre, aucune trépidation, aucun souffle d'air, et dans le silence descendent lentement de minces particules, à peine visibles sous la lumière de l'abat-jour, descendent doucement, verticalement, toujours à la même vitesse, et la fine poussière grise se dépose en couche uniforme, sur le plancher, sur le couvre-lit, sur les meubles. (L, p.12.)

Aux fines particules de poussière qui se déposent à l'intérieur, correspond le tapis de neige qui peu à peu recouvre tout au dehors. La chute douce et silencieuse des particules et des flocons semble interdire l'accès de tout bruit extérieur qui s'imposerait à ce décor muet.

Les scènes auxquelles assiste le soldat sont pour la plupart des scènes muettes. Tous les personnages sont figés à leur place, avec des traits immobiles et silencieux: "Viennent ensuite des scènes encore moins claires -- encore plus fausses, aussi, probablement -- violentes quoique le plus souvent muettes." (L, p.220.) Robbe-Grillet n'a pas besoin de la parole pour faire se dérouler même les scènes capitales du livre. En effet la parole réprimée ou gardée en suspens sert mieux à renforcer l'imprécision et la fausseté des scènes qui le plus souvent sont rebelles à l'expression verbale.

La fréquence des scènes muettes ne veut pas dire que la parole est entièrement absente du livre. Des mots prononcés parviennent jusqu'aux oreilles du soldat. Cependant il arrive souvent que les paroles qu'il entend articulent seulement quelques syllabes dont il ne peut saisir le sens. Au café il écoute la conversation qui se déroule aux tables voisines, mais il ne saisit que des bribes de phrases. Il n'entend que ce qu'il peut distinguer. Quelquefois le soldat lui-même essaye de s'engager dans une conversation. Pourtant cet effort pour imposer la parole au fond vide du silence est voué à l'échec. Tout ce qu'il arrive à articuler se désagrège dans des balbutiements fragmentaires et contradictoires qui n'ont aucun sens. Il est si difficile de se faire entendre que le soldat "préfère se limiter, par prudence, à une succession de phrases décousues, c'est-à-dire sans lien apparent, pour la plupart inachevées, et de toute façon très obscures pour son interlocuteur, où lui-même d'ailleurs s'embrouille davantage à chaque mot." (L, p.163). Ses phrases sont si peu distinctes qu'elles se désagrègent avant d'être achevées. Après avoir articulé quelques mots le soldat doute même de les avoir pro-

noncés vraiment. La parole ne peut donc pas combler le silence qui l'entoure de tous côtés. Le soldat se trouve obligé de marcher parmi les êtres et les objets muets dans un univers dépourvu de signification verbale, où toute tentative pour imposer la parole est complètement gratuite et inutile.

Les Gommés, premier roman de Robbe-Grillet, offre aussi un exemple de l'insuffisance de la parole à imposer un sens au silence. Wallas, le protagoniste des Gommés, se trouve jeté dans un monde silencieux qui refuse de lui livrer des paroles distinctes et compréhensibles. Dans un effort acharné pour résoudre son énigme policière Wallas essaye d'établir une communication verbale entre lui-même et les autres gens. Cependant les paroles des autres refusent de s'organiser dans un flot cohérent et distinct. L'ivrogne, qui tient une des clefs de l'énigme, s'exprime toujours en un discours fragmentaire où peu d'éléments demeurent intelligibles. Bredouillant des paroles indistinctes, remâchant des phrases incompréhensibles, l'ivrogne n'arrive pas à communiquer à Wallas le sens de ses paroles. Lors de son interrogatoire de Mme Smite, la bonne de Dupont, Wallas se trouve obligé de "mettre un peu d'ordre dans ce flot de paroles." (G, p.92.) Tout le monde parle en phrases embrouillées et incomplètes que Wallas n'arrive pas à reconstituer. Les oreilles tendues, Wallas essaye d'entendre une conversation entre la papetière de la rue Victor Hugo et un de ses clients. Il tente d'imaginer les paroles échangées, mais il ne le peut pas:

Une suite d'essais défile avec rapidité devant ses yeux, muets pour la plupart, ou chuchotés si bas qu'on en perd complètement les mots -- ce qui accuse encore leur caractère mimé, caricatural, voire grotesque. (G, p.186.)

Il vaut mieux rester dans le silence puisque l'on ne peut pas se fier aux paroles fugaces.

Quand les paroles arrivent enfin à remplir le vide de silence elles se revêtent d'un pouvoir maléfique, , telles celles qui sortent des haut-parleurs de la gare:

Une immense voix remplit le hall. Tombée de haut-parleurs invisibles, elle vient frapper de tous les côtés contre les murs chargés d'avis et de placards publicitaires, qui l'amplifient encore, la répercutent, la multiplient, la parent de tout un cortège d'échos plus ou moins décalés et de résonnances, où le message primitif se perd -- transformé en un gigantesque oracle, magnifique, indéchiffrable et terrifiant. (G, p.208.)

Ainsi la parole se manifeste comme une force hostile et facilement distordue, une véritable présence physique qui essaye de dompter le silence de l'univers. Quoique magnifique la parole reste indéchiffrable et sans signification. Il n'y a aucun message, aucune suite logique de paroles qui pourrait attribuer un sens au silence qui règne d'une façon implacable.

Examinons maintenant L'Année dernière à Marienbad, ciné-roman de Robbe-Grillet dans lequel s'élabore le plus explicitement la notion de silence. Cet ouvrage se prête bien à notre analyse puisque l'emploi singulier de la bande sonore (sur laquelle Robbe-Grillet fournit les indications dans le texte) joue un rôle très important dans la réalisation du film. En tant que spectateur du film on se trouve contraint de prêter attention aux phrases incohérentes ou inaudibles aux conversations fragmentaires et décousues, et aux scènes entièrement muettes. Cette interférence avec la parole est bien maîtrisée par Robbe-Grillet, grâce à son emploi de divers procédés savamment calculés de façon à mettre en évidence l'insuffisance ou l'absence de la parole.

Dès le début de son déroulement Mariénbad donne l'impression d'un film dominé par le silence, où la parole ne s'exprime pas facilement. Au commencement une seule voix, neutre et uniformément rythmée, s'articule devant un décor vide de personnages. Sur un ton continu et monotone, sans émotion particulière, la voix s'impose au décor silencieux et vide du grand hôtel baroque. Cependant on ne comprend que très mal les paroles à cause d'une forte réverbération due à deux bandes sonores identiques décalées. Les paroles ne constituent donc, tout d'abord, rien d'autre qu'une continuité sonore, sans signification déchiffrable.

Même après leur apparition sur l'écran le comédien et la comédienne restent immobiles et silencieux: "Ils se taisent maintenant, toujours sans bouger, et le silence complet dure ainsi un assez long moment [...]." (AM, p.31.) Enfin le silence est brisé par les conversations qui se déroulent dans la grande salle de spectacle. Pourtant Robbe-Grillet ne nous permet pas de saisir complètement le sens des dialogues. Même quand les comédiens arrivent à se parler, leurs paroles sont isolées dans le silence qui les entoure. Leurs bribes de phrases sont entrecoupées par des silences qui rendent le discours incohérent. Les voix se ralentissent progressivement et s'arrêtent enfin, restant en suspens. Même les paroles qu'on croit entendre ne sont pas toujours audibles à cause d'une musique violente et passionnée qui de temps en temps couvre totalement le bruit des conversations. Quand la musique s'affaiblit on n'entend qu'une parole ça et là, parole "qui émerge au hasard d'une phrase." (AM, p.33.) A mesure que la musique levient de plus en plus calme, on entend des fragments de conversation, mais ces fragments ne sont encore que partiellement compréhensibles.

112

Ainsi commencé sur fond de silence, le film continue à se dérouler comme s'il y avait des bandes sonores intermittentes ou entièrement muettes. Robbe-Grillet se sert de plusieurs procédés pour que le spectateur reste conscient du silence qui ne se laisse pas facilement envahir par la parole. Parfois les acteurs conversent à voix basse et l'on entend à peine ce qui n'est qu'un vague chuchotement. Ensuite leur ton monte légèrement et alors on commence à entendre la dialogue, à mesure que les voix retrouvent peu à peu leur force normale. Mais on a déjà manqué le début de la conversation et toute continuité est perdue. Inversement, à d'autres moments, les paroles commencent à s'articuler d'une façon distincte avant de ralentir et finalement disparaître. Les gens parlent assez souvent dans le lointain, ou bien ils émettent des phrases qui sont "off". Tout ce que nous saisissons parfois, ce sont quelques mots qui se détachent sur un fond de brouhaha ou de musique qui couvre la conversation.

Dans Marienbad parole et silence sont projetés hors de leur contexte ordinaire qui est celui de l'"exprimé" et du "non-exprimé". Si la parole ne s'exprime pas facilement chez Robbe-Grillet, c'est peut-être parce que l'auteur veut attirer notre attention sur les silences expressifs qui se trouvent parmi le flot de paroles. Il y a des cas où la parole se trouve inadéquate pour dire ce que le silence peut bien faire entendre. Dans le dialogue suivant entre A et X, quand X demande à A de partir avec lui, on peut remarquer l'importance accordée aux moments silencieux entre les paroles:

X: Je vous ai dit qu'il fallait partir avec moi.
Vous m'avez répondu que c'était impossible,
naturellement. (Un temps) Mais vous savez bien
que c'est possible, et qu'il ne vous reste,
maintenant, rien d'autre à faire.

A. répond, au bout d'un temps assez long:

A: Oui...Peut-être...Mais non. Je ne sais plus (Un silence, puis avec une sorte de violence contenue:) Mais pourquoi moi? Pourquoi donc faut-il que ce soit moi?

X: Vous m'attendiez.

A: Non! Non...Je ne vous attendais pas. - Je n'attendais personne!

X: Vous n'attendiez plus rien. Vous étiez comme morte... Ce n'est pas vrai! Vous êtes vivante encore. Vous êtes là. Je vous vois. Vous vous souvenez. (Bref silence.) Ce n'est pas vrai...sans doute. Vous avez déjà tout oublié. (Bref silence.) Ce n'est pas vrai! Ce n'est pas vrai! Vous êtes sur le départ.. La porte de votre chambre est restée ouverte...

A: Pourquoi? Que voulez-vous? Qu'avez-vous d'autre à m'offrir?

Un silence prolongé

X: Rien. (Silence.) Je n'ai rien à vous offrir. (AM, pp.115-116.)

C'est la parole qui semble empiéter sur le domaine du silence. Elle se manifeste comme élément étranger dans un dialogue entre ceux qui ont l'apparence de muets.

Afin de mieux souligner la puissance du silence, Robbe-Grillet nous présente des scènes muettes dans lesquelles on s'attendrait à quelques bruits ou à quelques paroles. Le spectateur prend alors conscience d'un décalage entre ce qui est perçu et ce qui est entendu. Par exemple, le choc soudain d'un verre sur le plancher est accompagné du silence. Le brouhaha de la salle est remarquablement absent. De temps en temps, pendant le déroulement du film, le spectateur voit des lèvres qui remuent. Les comédiens sont visiblement en train de parler, mais le spectateur n'entend rien du tout. Et ils parlent aussi avec le visage impassible, comme si leurs paroles ne se rattachaient à aucune émotion intérieure. De même le rire de A est tout à fait

muet. Parfois le silence couvre des pas et d'autres gestes qui d'habitude évoquent le bruit. Même la scène du viol se déroule sans bruit -- aucune parole, aucun cri. A ouvre la bouche comme pour crier, mais X, en enfonçant un baïllon dans sa bouche, prolonge l'atmosphère déjà chargée de silence.

A d'autres moments Robbe-Grillet emploie le procédé inverse, tout en gardant le décalage entre "perçu" et "entendu". Quand le silence est enfin rompu, nous entendons des bruits qui, normalement, seraient absents. De temps en temps nous entendons certains sons (portes-mécaniques, sonneries électriques, timbres d'appel, etc.) que l'on pourrait bien entendre dans un hôtel. Cependant ces bruits n'ont aucun rapport avec les images que l'on voit à ce moment-là sur l'écran. D'autres fois on entend des bruits naturels et normaux, mais exagérés. Quand A est enfermée dans sa chambre on entend, avec amplification, le claquement des pantoufles sur le sol, un tiroir qui s'ouvre, le remuement de papiers, etc. Dans la salle de danse, quand le verre est brisé encore une fois, le bruit est exagéré hors de proportion: "Le verre est projeté avec violence et va se briser sur le sol, faisant un bruit considérable (anormal sans doute, puisqu'il arrive même à couvrir la musique)." (AM, p.95.) De cette façon Robbe-Grillet insiste sur la gratuité des bruits qui ne servent pas à enregistrer fidèlement notre perception du monde.

Parfois il est possible de voir une scène et d'entendre en même temps les bruits ou les paroles qui l'accompagnent. Cependant, Robbe-Grillet y introduit un léger décalage pour que le "vu" et "l'entendu" ne s'accordent pas exactement. Le mouvement de la caméra ne correspond pas à ce que nous entendons, par exemple:

Après un arrêt, la voix de X a repris, accompagnant les images comme si elle les commentait. Pourtant il n'y a que peu de points communs, et toujours un certain décalage entre les éléments visibles et l'énumération orale: chaises occupées, verres pleins, clefs accrochées au tableau de la réception, lettre que le portier vient de remettre à une jeune femme, etc. (AM, pp.65-66.)

Il semble que la parole soit complètement gratuite et sans signification; elle ne semble valoir que par sa résonance sonore et monotone.

Il y a souvent un décalage entre la hauteur et la direction d'une voix et la position de la bouche de laquelle la voix semble sortir. Par exemple, quand X parle, "sa voix, au lieu de paraître venir de la position qu'il occupe sur l'écran, est toute proche: comme si la personnage était en gros plan." (AM, p.91.) D'autres fois les paroles sortent de bouches qui devraient être visibles, mais ne le sont pas:

C'est à ce moment que X commence à parler, d'une voix lente et interrompue de pauses et de silences. Mais on ne voit pas sa bouche ni celle de A (et l'on entend les paroles comme si elles étaient prononcées face au spectateur). (AM, pp.129-130.)

Encore une fois nous entendons des paroles qui s'imposent gratuitement au silence, sans rapport avec la source de leur articulation. On parle toujours comme si l'on était "ailleurs". Les sons sont tellement gratuits qu'ils peuvent se faire entendre sans aucun rapport avec ce qui se passe véritablement sur l'écran. Par exemple, quand A commence à crier pendant la scène de viol, sa voix est couverte par la détonation des coups de feu, ceux qui proviennent du salon de tir. Ainsi le bruit des coups se trouve transposé dans une scène qui se déroule dans un autre lieu, à un autre moment.

Les exemples que nous venons de signaler montrent que Robbe-Grillet procède, dans Mariénbad, à un véritable sabotage de la fonction

de la bande sonore. Par son refus de faire coïncider le "vu" et "l'entendu" Robbe-Grillet crée un antagonisme irréconciliable entre image et son. Divers sons interviennent sans être en rapport avec l'image et vice-versa, certaines images ne sont pas accompagnées du son correspondant. C'est comme si le film se déroulait sur deux plans incompatibles, l'un visuel, l'autre auditif. Au moyen de ce décalage entre bande son et bande image Robbe-Grillet crée un ouvrage irréductible à une représentation d'une réalité cohérente. Comme le dit André Gardies à propos du cinéma de Robbe Grillet: "Loin d'authentifier l'image, la bande sonore ruine définitivement l'effet de réel [...]."²¹ En disposant d'une large autonomie par rapport à l'image, la bande sonore de Marienbad contrecarre nos efforts pour en tirer une histoire cohérente ou vraisemblable.

Même si "l'histoire" de Marienbad manque de vraisemblance, le film est conforme, par sa présentation, aux exigences de la réalité quotidienne. Robbe-Grillet a voulu mettre en oeuvre la démarche variée, riche, et pas du tout rassurante, de la réalité telle qu'elle se révèle à la conscience humaine: incertaine, complexe, lacunaire et obscure. Il affirme que Marienbad a été réalisé dans un souci de fidélité à l'expérience vécue:

Toute la question est de savoir si l'incertitude qui s'attache aux images du film est exagérée par rapport à celle qui nous entoure dans la vie quotidienne, ou bien si elle est du même ordre. Pour moi, j'ai l'impression que les choses se passent vraiment de cette façon-là [...]. Si le monde est vraiment si complexe, ce qu'il faut, c'est retrouver sa complexité. Encore une fois par souci de réalisme. 22

La complexité et l'incertitude caractéristiques de la bande sonore sont intensifiées par l'emploi d'une musique violente et inquiète. La musique de Marienbad ne fonctionne point comme fond sonore qui anticipe des émotions à éclater, ou qui remplit les espaces silencieux entre les dialogues. Elle sert plutôt à souligner et même à aggraver le silence du film. Nous avons déjà suggéré que la musique sert parfois à rendre inaudibles les échanges verbaux entre les acteurs, créant ainsi des lacunes dans notre perception des conversations. Mais la musique est aussi intéressante par ses propres qualités internes, examinées par Robbe-Grillet dans ses indications scéniques:

Au cours de ces vues fixes se développe, en sourdine d'abord puis plus nette, une musique faite de notes discontinues (piano, percussions ou instruments classiques), c'est-à-dire avec beaucoup de trous, de silences plus ou moins longs (comme dans certaines compositions sérielles). (AM, p.50.)

Lors d'une interview préparatoire à l'émission de télévision, "Cinéastes de notre temps", en 1970, Robbe-Grillet a réaffirmé la nature lacunaire de la musique de Marienbad: "Au lieu de cette belle continuité enveloppante de l'orgue, je voulais une structure de trous et de chocs [...]".²³ Puisqu'elle ne fournit aucune continuité à la piste sonore du film, une telle musique ne sert qu'à aggraver le vide laissé par le silence. "Une musique sérielle faite de notes bien séparées par des silences, d'une apparence discontinue de notes et d'accords sans lien entre eux" (AM, p.105.), elle s'accorde bien avec les paroles qui surgissent avec le même rythme haché. Parfois la musique se désagrège dans un ensemble de sons divers et discordants

sur lequel se détachent des notes plus fortes et plus claires. Ainsi la musique correspond bien au déroulement de conversations dont on ne saisit que quelques bribes au milieu du brouhaha de la salle. Loin de récupérer le silence laissé au milieu des conversations inaudibles ou décousues, la musique fait surgir de nouvelles zones silencieuses qui ne seront pas comblées par une continuité sonore.

Vers la fin du film, après tant de silence, tant de décalages entre "le vu" et "l'entendu", tout semble rentrer dans l'ordre. Le silence ne règne plus, les bruits normaux se font entendre, ce qui rend les scènes finales plus cohérentes:

Ce plan comporte tous les bruits normaux que l'on y entend réellement. Il faut éviter ici le silence total qui donnerait à la scène un caractère d'irréalité. Et pourtant c'est le silence qui règne dans la salle; mais on peut y introduire des bruits discrets de verres, au bar, des bruits de chaises déplacées (à l'orchestre, invisible), des chuchotements, les pas des gens qui marchent (il n'y a pas de tapis puisque c'est une salle de danse), le tout très distinct bien que de faible sonorité. Ensuite peu à peu les bruits de conversations s'amplifient, tandis que M échange quelques phrases avec A; lui sur un ton naturel, elle d'une voix blanche. (AM, p.163.)

Mêlé à la musique et à la voix de X, le dernier son que l'on entend, c'est la pendule qui sonne les coups de minuit. Ce rythme lourd et certain nous renvoie à la fin de la pièce de théâtre présentée, en abyme, au début du film. C'est comme si le film entier restait entre parenthèses, entre les deux séries de coups d'horloge. Cependant, en dépit de ce retour aux bruits "normaux", l'ambiance du film reste résolument silencieuse. La voix de X traduit bien cette ambiance:

"...et aussi le silence. Je n'ai jamais entendu personne élever la voix, dans cet hôtel -- personne... Les conversations se déroulaient à vide, comme si les phrases ne signifiaient rien, ne devaient rien signifier, de toute manière. Et la phrase commencée restait tout à coup en suspens, comme figée par le gel...Mais pour reprendre ensuite, sans doute, au même point, ou ailleurs. Ça n'avait pas d'importance. C'étaient toujours les mêmes voix absentes. Les serviteurs étaient muets. Les jeux étaient silencieux, naturellement. C'était un lieu de repos, on n'y traitait aucune affaire, on n'y tramait pas de complot, on n'y parlait jamais de quoi que ce fût qui pût éveiller les passions. Il y avait partout des écriteaux: taisez-vous, taisez-vous. (AM, pp.98-99.)

Se déroulant sous le signe du silence, tout le film obéit à l'exigence de l'écriteau.

Refusant de se muer en parole, Mariénbad nous impose cependant la présence irréfutable d'une passion sans que nous puissions reconstituer son itinéraire réel. Puisqu'il est impossible d'attribuer à l'énonciation une origine ou un point de vue, elle ne vaut que par sa sonorité parfois discordante, parfois monotone.. Les voix se perdent dans les zones blanches du discours. Ce qui s'est passé l'année dernière à Mariénbad, c'est un sujet interdit, un tabou qui ne devrait pas s'élever au-dessus du silence. Le souvenir de l'amour passé est contraint de rester au niveau de l'inconscient, du non-dicible qui se fait entendre dans les lapsus, dans les rêves, confirmant ainsi ce qui dit Sartre: [...] les plus grandes richesses de la vie psychique sont silencieuses."²⁴

Mais, est-ce qu'il s'agit d'un véritable souvenir amoureux. Y a-t-il eu vraiment une année dernière à Mariénbad? On ne le saura jamais puisque la parole est incapable de répondre à cette question si, en fait, elle a une réponse. Du reste, la parole peut mentir. Au lieu d'être le souvenir précis d'un seul événement passé, Mariénbad nous apparaît comme

le mythe de tout amour perdu, un mythe qui s'adonne à la parole au lieu même de son effacement. Puisque le mythe se nourrit de sa reprise infinie, il meurt s'il se mue en parole définitive ou véridique. Il ne peut se manifester que par l'exclusion de la parole. Italo-Calvino, dans une étude du mythe dans l'art du récit, nous aide à comprendre le rapport qui existe entre le silence et le mythe:

Le mythe est la partie cachée de toute histoire, la partie souterraine, la zone non encore explorée parce qu'il manque encore les mots pour y parvenir [...]. Le mythe vit de parole mais aussi de silence; un mythe fait sentir sa présence dans le récit profane, dans les mots quotidiens; c'est un vide de langage qui aspire les mots dans son tourbillon et donne forme à la fable. Mais qu'est-ce qu'un vide de langage sinon la trace d'un tabou, d'une interdiction de parler de quelque chose, de prononcer certains mots [...]? 25

Semblable à une histoire mythique, Marienbad est dominé par des blancs et des flous verbaux pour que le texte ne se soumette pas à une forme saisissable. Les bribes, les tronçons, les réseaux coupés de paroles assurent l'instabilité et parfois même la perte de la parole. Roland Barthes semble éclairer l'oeuvre de Robbe-Grillet quand il dit qu'il faut:

[...] écouter le texte comme un échange chatoyant de voix multiples, posées sur des ondes différentes et saisies par moments d'un fading brusque, dont la trouée permet à l'énonciation de migrer d'un point de vue à l'autre, sans prévenir: l'écriture s'établit à travers cette instabilité tonale (dans le texte moderne elle atteint l'atonalité), qui fait d'elle une moire brillante d'origines éphémères. 26

Au lieu de se servir de la parole pour soutenir son discours, Robbe-Grillet l'emploie pour empêcher toute cohérence et toute permanence que le lecteur ou le spectateur voudrait imposer à son

oeuvre. A la parole stable ou explicative Robbe-Grillet oppose un réseau complexe de relations auditives qui ne prétendent pas raconter une histoire "réelle." Puisque la parole est inadéquate à représenter le monde, Robbe-Grillet en souligne le caractère lacunaire, contradictoire et inauthentique. Et au moment même où elle devient même redondante, la parole doit être réduite au silence. De ce silence au coeur du langage naît toute l'incertitude de L'Année dernière à Marienbad, histoire mythique perpétuellement à raconter, qui ne parvient jamais à combler le silence qui l'enrichit et la soutient.

C. L'absence de l'événement

Lors de notre examen de l'objet et de la parole chez Robbe-Grillet nous avons montré comment l'auteur suscite d'importantes lacunes dans notre perception de la description et du discours romanesques. Ce sabotage des éléments fondamentaux du récit se manifeste en même temps au niveau de l'intrigue au point où Robbe-Grillet refuse de faire du reportage d'événements solides ou logiquement reliés. Au lieu de raconter une anecdote rassurante par sa présence irréfutable dans l'ouvrage, Robbe-Grillet tend vers la mise en scène d'"événements" qui se contestent, se mettent en question et, même, se détruisent. Par son refus de transmettre simplement des événements dont il a été le témoin, Robbe-Grillet veut dépasser le concept traditionnel du "vrai romancier" -- "celui qui sait raconter une histoire."²⁷ Nous nous proposons de démontrer comment, chez Robbe-Grillet, la présence

de l'"événement" se met en question pour devenir absence d'événement, et comment ce manque devient le noyau même du récit.

Dans sa Critique du roman, Françoise Van Rossum-Guyon parle du problème de l'absence d'événement ou de situation dans l'oeuvre littéraire. Elle explique d'abord comment la plupart des romanciers se sentent obligés d'introduire dans le texte une situation concrète et vraisemblable afin de rendre l'ouvrage facilement lisible: "Si en effet le romancier doit recréer des situations c'est justement pour compenser l'absence de situation. S'il lui faut compenser cette absence c'est qu'il n'y a pas de communication sans situation."²⁸ Afin de répondre aux exigences du lecteur conditionné à trouver une "histoire" le romancier se croit obligé de créer des situations tirées d'une réalité préexistante.

De son côté, Van Rossum-Guyon souligne l'importance du fait que des nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet et Claude Simon n'éprouvent pas le besoin de remplir le vide provoqué par une absence de "situation" ou d'"événement" concret. Elle affirme que "ces romanciers ne recréent pas des situations pour compenser l'absence de 'situation', mais recréent des situations pour mettre à nu leur pouvoir d'invention et d'intervention."²⁹ Délivré de la nécessité d'imposer une présence au monde, l'ouvrage peut se présenter comme un développement de structures qui s'inventent ou se désagrègent au sein de l'absence de tout événement solide. Les phénomènes du discours ne sont pas rapportés en tant qu'"événements" situés chronologiquement les uns par rapport aux autres. A la notion d'"événement réel" se substitue celle de "séquence" ou de "scène" où convergent les phénomènes du récit, afin de former des combinaisons provisoires, sans continuité temporelle. Aussitôt évoquée, une séquence peut se dissoudre ou bien réapparaître

1. 3

dans une combinatoire nouvelle ou légèrement modifiée. Sans contenu stable ou "réel", ces scènes sont vraiment l'invention de l'écrivain qui veut détruire toute possibilité de cohésion ou de vraisemblance narratives.

Les séquences mises en œuvre par Robbe-Grillet rendent impossible toute distinction entre "réalité" et imagination. Les scènes vécues, imaginées, rappelées ou anticipées ont toutes la même valeur "réaliste" aux yeux du protagoniste. Grâce à l'imagination, qui prend naissance à partir de l'absence de l'événement, l'homme peut habiter l'univers d'une non-présence imprécise et fugace. Jean-Pierre Monnier affirme ainsi la valeur de l'imagination:

Créatrice, l'imagination du romancier défie et sauve. Alors que l'absence recouvre déjà l'instant de son ombre vorace et que toute réalité perçue disparaît aussitôt dans la nuit des temps, c'est elle qui redécouvre l'instant et qui fait reparaître le réel. Seulement, il faut qu'elle commence à entreprendre dès l'absence, et même, il faut qu'elle ne soit d'abord que par l'absence. 30

L'absence de tout événement préexistant met en mouvement les mécanismes de l'imagination qui façonne, en toute liberté, des histoires revêtues d'une réalité subjective qui se dessine en creux sous les apparences les plus objectives de l'univers.

Les ouvrages de Robbe-Grillet montrent comment un roman peut être fondé sur un "acte" central à peine suggéré, ou dépourvu de toute réalité certaine. La passion qui engendre le texte de La Jalousie se concentre sur un acte (sans doute celui de l'adultère) qui n'est pas raconté et peut-être même jamais consommé. Marienbad puise sa substance dans le souvenir d'un "événement" qui, peut-être, n'a jamais eu lieu.

Le Voyeur fournit un exemple frappant d'un événement laissé en creux, phénomène qui a attiré l'attention de plusieurs critiques. L'histoire qu'a bâtie l'auteur repose sur un "événement", le viol et le meurtre d'une jeune fille, qui n'est jamais décrit. Toute l'intrigue se noue autour d'un blanc, autour de ce qui n'est pas raconté. L'acte de violence est "blanchi", affirme Roland Barthes dans son essai intitulé "Littérature littérale." Il dit que l'"histoire" du Voyeur est nulle: "Dans le Voyeur il n'y a plus aucune quantification de l'histoire: celle-ci tend au zéro, au point qu'on peut à peine la nommer [...]."³¹ Innommable et inexistante, la scène du viol se mue lentement en une image vécue comme manque. Cependant, c'est autour de cette absence, raison d'être du livre et de ses protagonistes, que tourne l'imagination du lecteur.

Autant que Le Voyeur, Les Gommés, premier roman de Robbe-Grillet, tire son intérêt d'un événement à peine décrit, mais essentiel au déroulement du récit. Faisant allusion aux deux premiers romans de Robbe-Grillet, Pierre de Boisdeffre remarque que leur ressemblance réside précisément dans le caractère problématique de l'intrigue: "Toute l'action en est construite autour d'un trou, d'une heure, d'une journée lacunaires, autour d'un vide."³² Tandis que l'histoire du Voyeur tourne autour d'une heure absente et inexplicable, celle des Gommés puise sa substance dans vingt-quatre heures où rien ne se passe vraiment. Il y a, dans le livre, un seul événement concret -- l'assassinat d'un nommé Daniel Dupont, professeur tué d'un coup de pistolet dans son domicile, à sept heures et demie du soir. En effet l'assassinat, censé avoir lieu au début du livre, a été raté, et ne s'accomplira qu'à la fin du récit, vingt-quatre heures plus tard. Dans Les Gommés nous disposons de tous les éléments d'une

Le seul événement qui ait lieu est celui que chaque lecteur façonne dans sa propre tête. Robbe-Grillet nous oblige donc à avoir recours à nos propres facultés créatrices si nous voulons bien lire Les Gommés. L'auteur lui-même ne nous offre pas d'événement accompli, puisque rien ne se passe, pas même un crime, et que le temps même ne passe pas. A la fin du livre les choses retrouvent leur ordre initial, et nous nous retrouvons à son commencement. Le téléphone de la villa fonctionne de nouveau, la montre de Wallas se remet en marche, et ce dernier ressemble de nouveau à sa photographie. Rien ne s'est accompli, sauf l'ouvrage lui-même. Robbe-Grillet nous a prévenus: "[...] la parole s'accomplira [...]." (G, p.23.) L'événement du crime reste absent du texte, mais le lecteur tend quand même à le rendre présent par une interprétation imaginaire du texte. Quoiqu'il reste en attente, le meurtre manifeste sa présence à chaque page. Il s'élabore et même s'accomplit aux yeux du lecteur. Cependant, il faut se rappeler que cet événement n'existe que par l'imagination du lecteur, et que Robbe-Grillet ne le décrit qu'à la fin du livre. Le roman de Robbe-Grillet est une tentative pour remplacer un univers d'intrigue et de chronologie linéaires par une absence "déterminante" qui serait ouverte à de multiples interprétations. C'est donc l'interprétation subjective du lecteur qui donne présence à un événement qui reste inaccompli et sans repères chronologiques. Même en essayant de combler cette absence, le lecteur de Robbe-Grillet doit se rendre compte de la valeur intrinsèque d'une telle lacune. Ce que Maurice Blanchot nous dit à propos des qualités du vide dans Le Voyeur pourrait aussi bien se rapporter aux Gommés:

témoignages offerts par divers personnages du roman qui ont, chacun, leur propre interprétation du crime. A mesure que les personnages émettent des suppositions contradictoires ils recouvrent les faits d'un réseau de théories incompatibles qui ne servent point à reconstituer le crime supposé. L'aspect dérisoire des actions des protagonistes est mis en évidence par Olga Bernal, qui nous rappelle que:

Toute la quête du roman s'organise autour d'un crime qui n'a pas été commis. 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.

34

L'enquête collective menée sur le crime fournit toute l'histoire du roman; cependant ce n'est qu'une histoire hypothétique sans fondement et renvoyant à une pure illusion.

Les hypothèses avancées par les personnages sont d'une double nature illusoire. D'un côté il y a des gens qui savent la vérité, que Dupont n'est pas mort, mais qui s'acharnent à la dissimuler. Il existe d'autre part ceux qui ne savent rien du crime, mais y croient, tout en essayant d'en reconstruire les détails. Robbe-Grillet pratique donc un véritable gommage de la vérité, laissant une lacune dans le récit qui ne se remplit que d'hypothèses fausses qui n'aboutiront jamais à la découverte d'une "vérité" stable ou permanente. De cette façon l'auteur reste fidèle à ses intentions énoncées: "Je voulais écrire une histoire qui se détruirait elle-même au fur et à mesure."³⁵ Dès la première page du texte Robbe-Grillet avertit le lecteur du développement problématique des événements à venir:

127

Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça et là sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur oeuvre: un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux. (G, p.11)

L'incohérence qui caractérise les événements est aggravée par les divers personnages qui prennent la parole au cours de cette journée confuse.

Garinati, assassin chargé de tuer Dupont; essaye d'effacer son crime raté en le faisant passer pour réussi. Pour lui, l'assassinat manqué de Daniel Dupont restera "ce crime inexistant." (G, p.38.) En même temps il veut rattraper le temps perdu et accomplir effectivement sa tâche. Dupont, blessé, laisse croire qu'il est mort, afin de pouvoir échapper à un second attentat. Le ministre de l'Intérieur, par intérêt politique, a arrêté l'enquête confiée à la police locale, afin qu'on ne découvre pas la vérité. En même temps les journaux répandent la nouvelle que Daniel Dupont a été tué chez lui, en découvrant un "cambricoleur audacieux." En signant un faux certificat de décès, le docteur Juard fournit la documentation qui confirme la mort de son ami. A plusieurs reprises il raconte son histoire de la blessure légère, du décès sur la table d'opération. Bien qu'il improvise, il connaît son récit par coeur:

Cette fiction a pris peu à peu suffisamment de poids dans son esprit pour lui dicter automatiquement les bonnes réponses; elle continue d'elle-même à sécréter ses propres précisions et incertitudes -- tout comme ferait la réalité, en de pareilles circonstances. (G, p.213.)

Peu à peu la mort fictive assume, aux yeux du docteur, la cohérence et l'incertitude propres à toute réalité. Tous ceux qui savent que

Dupont est bien vivant dissimulent donc la vérité en fabriquant méticuleusement l'histoire d'un crime qui n'a pas eu lieu, mais qui doit passer pour "réel."

Cette tentative de camouflage n'est pas tout à fait réussie, car il reste ceux qui ne connaissent pas la vraie histoire, mais qui peuvent l'entrevoir, que ce soit par erreur ou par calcul. Antoine, un des habitués du café, a lu dans le journal l'annonce, erronée d'ailleurs, de l'assassinat d'Albert Dupont, commerçant en bois. A son avis les journaux ne mentent pas et c'est Albert qui est mort et non Daniel Dupont. Par pur hasard, grâce à un compte-rendu faux, ce qu'Antoine croit se trouve être vrai: Daniel Dupont n'est pas mort. Le patron du café, grâce à sa lucidité, commence à soupçonner la vérité. Mme Smite, la gouvernante, a téléphoné de chez lui pour faire savoir au docteur que la victime n'était que blessée. En raison de son incrédulité le patron entrevoit la vérité: "On ne meurt pas si vite." (G, p.30.)

Le gommage de la vérité est accentué par l'intervention de ceux qui croient qu'un meurtre a vraiment été commis. A partir de cette supposition toutes sortes d'intrigues imaginaires se nouent et se dénouent, à mesure que ces personnages inventent leurs propres intrigues hypothétiques. Le commissaire Laurent, quoique sans responsabilité d'enquête, formule maintes hypothèses à partir des informations dont il dispose et à partir des renseignements fournis par Wallas, le détective envoyé de la capitale et chargé de l'enquête. La plupart du temps Laurent aime croire qu'il s'agit d'un suicide maquillé en assassinat. Croyant tout d'abord que Dupont a voulu léguer au public "le mythe de l'assassinat" (G, p.70.), Laurent crée par la suite ses propres interprétations mythiques. Il soupçonne tour à tour la femme de Dupont, la gouvernante,

le docteur Juard, Wallas, et un fils bâtard dont l'existence reste d'ailleurs problématique. A d'autres moments il lui arrive au contraire de mettre en doute l'existence d'un événement criminel: "Pour lui, c'est comme s'il n'y avait pas eu de crime [...] il ne s'est rien passé du tout!" (G, p.37.) A Wallas il dit: "Je ne suis d'ailleurs pas aussi persuadé que vous qu'il corresponde à quelque chose de réel." (G, p.73.) En outre le commissaire a été déchargé de l'enquête d'un crime qu'il est censé traiter comme une "affaire classée".

A la suite de l'assassinat supposé, des inquiétudes et des peurs s'introduisent dans la vie des proches. Marchat, l'ami de Dupont, n'ira pas chercher les papiers du professeur, de peur d'être tué lui-même. Le docteur Juard craint que sa complicité n'ait des répercussions malheureuses pour lui et il s'étonne que "la catastrophe ne se soit pas encore produite." (G, p.211.) La vieille gouvernante, qui soupçonne "ce docteur à figure sournoise" (G, p.91.), perdra son emploi et sera obligée de déménager. Tout le monde semble revêtu d'un air de soupçon et les gens se méfient les uns des autres. Robbe-Grillet a bien réussi à montrer comment l'absence d'événement arrive à déclencher toute une série de réactions dramatiques et complexes.

C'est Wallas, détective chargé de l'enquête, qui ressentira plus que les autres les poids du drame inaccompli. A mesure qu'il procède à une reconstitution du crime, sa tentative prend pour lui un aspect "mal inventé." (G, p.174.) C'est en vain qu'il cherche l'assassin, puisque le crime n'a pas encore été commis. Même la scène du crime ne lui livre aucune trace du meurtre: "Tout est aussi propre et bien rangé que s'il ne s'était encore rien produit." (G, p.94.) En effet Wallas est dans l'attente du crime qu'il va commettre lui-même. Enquêteur sur un crime supposé, le détective imitera l'assassin et finira

par commettre le crime qu'il devait découvrir. Tous les indices signalent la culpabilité de Wallas: il ressemble à l'individu qui a bloqué la sonnette chez Dupont, le jour du crime. Il ressemble aussi à un certain André V S, membre de l'organisation terroriste auquel appartient Garinati. En outre il est soupçonné par plusieurs personnes, en particulier par Laurent, le docteur Juard, l'ivrogne, le patron du café, et l'employée de la poste. Vingt-quatre heures après l'attentat manqué de Garinati, Wallas prend son pistolet et tue l'homme qu'il croyait être l'assassin mais qui est en réalité la victime. Les vingt-quatre heures se sont écoulées en vain. Il a suffi d'un moment pour que le crime soit accompli et que Wallas soit transformé en assassin. L'Epilogue recouvre donc le Prologue et tout semble rentrer dans l'ordre, au moment précis où Laurent croit avoir découvert la vérité: que Daniel Dupont est encore vivant!

Dans Les Gommages Robbe-Grillet nous a offert deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, chacune enfermée dans sa propre durée. Cependant l'histoire principale, apparemment "réelle", reste inaccomplie jusqu'à la fin du livre. Comme nous venons de le montrer, toute la substance du livre repose sur la tentative de reconstruction d'une histoire qui reste pourtant absente de l'ouvrage. Robbe-Grillet nous explique ainsi ce qui se passe pendant le déroulement de cette journée "en trop":

Ce que l'on suit ligne par ligne, au cours de cette journée, c'est donc en fait la création du réel qui ne va pas sans quelques accidents... et qui même s'égare plus d'une fois dans le halo très quotidien des fictions et des mythes toujours prêts à prendre corps. L'un après l'autre les personnages se perdent dans ce labyrinthe. 36

Les vingt-quatre heures d'une journée perdue ont servi à la mise en évidence de la précarité du réel. En essayant de découvrir la "vérité" chacun des protagonistes a façonné sa propre interprétation du "réel", une interprétation colorée par son imagination créatrice et enrichie par sa mythologie personnelle.

Robbe-Grillet a élaboré une intrigue qui se noue et se dénoue, qui n'a pas un seul sens, mais livre plusieurs sens, autant de sens que chaque lecteur, comme chaque protagoniste, est capable d'inventer. R.-M. Albérès met en relief la complexité de cet ouvrage quand il écrit que "Les Gommes est un roman ésotérique, un roman à plusieurs épaisseurs, à plusieurs possibilités de sens successifs.³⁷ Présentant des événements dont la réalité ne peut être vérifiée et qui ne sont pas reliés chronologiquement, Les Gommes reste ouvert à une multiplicité d'interprétations possibles.

Ainsi l'ouvrage suscite une diversité de lectures et d'interprétations incompatibles, voire contradictoires. Mais c'est là où résident la richesse et l'intérêt des Gommes. Puisqu'il n'y a pas d'événements "réels" donnés a priori, chaque lecteur peut compenser cette absence en y apportant ses propres mythes et ses propres fictions. Ce qui s'est passé dans Les Gommes n'a pas vraiment d'importance, comme l'indique Robbe-Grillet vers la fin de l'ouvrage.

Il a eu lieu là-bas comme il aurait eu lieu n'importe où et, en fait, comme il a lieu n'importe où, chaque jour, une fois ici, une fois là. Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. (G, p.206.)

Le seul événement qui ait lieu est celui que chaque lecteur façonne dans sa propre tête. Robbe-Grillet nous oblige donc à avoir recours à nos propres facultés créatrices si nous voulons bien lire Les Gommés. L'auteur lui-même ne nous offre pas d'événement accompli, puisque rien ne se passe, pas même un crime, et que le temps même ne passe pas. A la fin du livre les choses retrouvent leur ordre initial, et nous nous retrouvons à son commencement. Le téléphone de la villa fonctionne de nouveau, la montre de Wallas se remet en marche, et ce dernier ressemble de nouveau à sa photographie. Rien ne s'est accompli, sauf l'ouvrage lui-même. Robbe-Grillet nous a prévenus: "[...] la parole s'accomplira [...]." (G, p.23.) L'événement du crime reste absent du texte, mais le lecteur tend quand même à le rendre présent par une interprétation imaginaire du texte. Quoiqu'il reste en attente, le meurtre manifeste sa présence à chaque page. Il s'élabore et même s'accomplit aux yeux du lecteur. Cependant, il faut se rappeler que cet événement n'existe que par l'imagination du lecteur, et que Robbe-Grillet ne le décrit qu'à la fin du livre. Le roman de Robbe-Grillet est une tentative pour remplacer un univers d'intrigue et de chronologie linéaires par une absence "déterminante" qui serait ouverte à de multiples interprétations. C'est donc l'interprétation subjective du lecteur qui donne présence à un événement qui reste inaccompli et sans repères chronologiques. Même en essayant de combler cette absence, le lecteur de Robbe-Grillet doit se rendre compte de la valeur intrinsèque d'une telle lacune. Ce que Maurice Blanchot nous dit à propos des qualités du vide dans Le Voyeur pourrait aussi bien se rapporter aux Gommés:

De ce vide, nous ne pouvons nous approcher directement. Nous ne pouvons même pas le situer à un moment déterminé du temps commun, mais de même que, dans la tradition du roman policier, le crime nous conduit au criminel par un labyrinthe de traces 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. Ce point obscur qui nous permet de voir, ce soleil situé éternellement au-dessous de l'horizon, cette tache aveugle que le regard ignore, flot d'absence au sein de la vision, voilà le but de la recherche et le lieu, l'enjeu de l'intrigue. 38

C'est dans cette journée irrécupérable par la logique, dans cette zone d'où nous sommes écartés, que le récit trouve sa clarté. Quoique les hypothèses qui tournent autour de ce vide se prêtent assez facilement à des interprétations subjectives du crime, c'est l'espace blanc qui reste le noyau du livre. Pour reprendre les termes d'Olga Bernal, avec référence particulière au Voyeur:

Il n'y a rien de sûr, de vrai, rien de constant que le vide, vers lequel héros et lecteur reviennent et reviennent encore, que l'auteur cerne par un foisonnement d'images du possible, du probable et de l'improbable. La seule fixité du roman est l'absence centrale. 39

Autant que celui du Voyeur, le vide des Gommes se manifeste comme un élément positif et déterminant du livre. L'absence se fait principe générateur de la création puisque ce qui n'est pas dit peut être plus dynamique que ce qui est exprimé. Ce que Gaston Bachelard disait de l'espace en général pourrait très bien se rapporter aux Gommes de Robbe-Grillet:

[...] tout l'univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé. Et ce centre est puissant puisque c'est un centre imaginé. 40

Par son refus de combler cet espace et ce temps vide, Robbe-Grillet a su nous offrir dans Les Gommes, la totalité d'une expérience créatrice qui naît de l'absence de toute expérience "réelle."

D. L'absence du personnage

Chez Robbe-Grillet, les personnages qui participent aux événements confus, et qui regardent les objets imparfaits de son monde, sont aussi incomplets et insaisissables que cette "réalité" dont ils subissent l'expérience. Robbe-Grillet nous présente des personnages sans condition sociale, sans passé, sans physionomie, et même parfois sans nom. Dépourvu de "caractère" ou d'identité particulière, les personnages ne sont plus considérés comme des reflets simples et exacts d'une réalité préexistante, et ne se définissent plus à partir d'un "événement" ou d'une "histoire." L'auteur justifie ainsi son refus du "héros" traditionnel: "Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu."⁴¹

Cela ne veut point dire que l'homme soit éliminé de l'oeuvre de Robbe-Grillet. En effet, l'homme y occupe une place prépondérante, grâce à son regard qui nous permet de deviner ce qu'il fait, ce qu'il voit, et ce qu'il pense. Cependant le regard reste toujours énigmatique, ne nous permettant pas de distinguer entre ce que le personnage voit "réellement" et ce qu'il imagine, se remémore, anticipe, ou déforme. En mettant en scène un homme définissable par un regard

seulement, par un regard qui est d'ailleurs problématique, Robbe-Grillet sauvegarde l'aspect lacunaire des "événements" et des objets qui ne seront jamais appropriés, ni comblés définitivement par un protagoniste. Au cours d'une "table ronde", s'adressant aux critiques du Nouveau Roman, Robbe-Grillet a insisté sur le fait que c'est le lecteur qui doit compléter le personnage incomplet:

Un personnage d'il y a cent ans est un personnage continu, le personnage moderne reste toujours discontinu. Quand vous vous posez des questions sur lui, quand vous lui prêtez des éléments qui ne se trouvent pas dans le livre, mais dont vous avez l'impression qu'ils se rapportent à la même "nature" d'homme ou à une situation semblable, vous êtes constamment conscient de votre rôle d'auteur, c'est-à-dire qu'à ce moment-là vous devenez vous-même l'auteur qui rajoute d'autres éléments, d'autres fragments à un individu qui ne sera jamais constitué comme une totalité achevée. 42

Notre analyse du personnage robbe-grilletien vise à montrer comment l'auteur crée une véritable absence de personnage, tout en suggérant au lecteur une présence virtuelle du même personnage, ce qui représente un appel ou un défi auquel il est difficile de ne pas répondre. A mesure qu'il crée ses propres mythes sur la "nature humaine", le lecteur arrive à compléter, au moins partiellement, le personnage lacunaire et inachevé esquissé par l'écrivain.

Dans Les Gommages Robbe-Grillet met en scène un personnage dont l'identité est si incertaine et si instable que même la photographie de sa carte d'identité ne lui ressemble pas. Wallas manquera toujours de quelque chose d'essentiel pour devenir le détective qu'il croit être et qu'il veut être. A mesure qu'il continue son enquête sur un crime supposé, Wallas est dans l'attente continuelle de l'accomplissement de son rôle. Cependant, il ne se réalise pas comme détective, puisque, à la fin, il devient l'assassin qu'il devait découvrir.

Selon Bernard Dort, Wallas n'est pas un véritable personnage:

"Littéralement, il n'est rien, rien qu'un pur regard et une faculté abstraite de spéculation avant de devenir, de n'être plus qu'un assassin."⁴³ Aux prises avec des événements problématiques, Wallas devient lui-même une proposition purement hypothétique et mal définie.

Dans d'autres ouvrages les personnages deviennent presque anonymes, étant désignés simplement par un signe graphique. Par exemple, nous avons X, M, et A de Marienbad, N, L, et M de L'Immortelle, A de La Jalousie. Parfois Robbe-Grillet donne à ses personnages des noms complets, mais en même temps il leur attribue une identité instable, sans cesse changeante. Cette tendance est surtout manifeste dans La Maison de rendez-vous. Un des principaux protagonistes est tour à tour désigné comme "Johnson", "Johnstone", "Sir Ralph", "R. Jonestone", "Ralph Johnson". "Lady Ava", maîtresse de la Villa Bleue, devient parfois "Eva Bergmann", "Lady Bergmann", "Eva", et, une fois, "Jacqueline". L'Eurasienne qui promène le chien s'appelle parfois Kim, parfois Kito. Une jeune fille blonde s'appelle tantôt Lauren, tantôt Lorraine. Georges Marchat, négociant hollandais, prend parfois le nom de Marchand. Grâce à l'emploi de ces variantes nombreuses Robbe-Grillet prive ses personnages d'individualité et de stabilité. Ceux-ci finissent par ne devenir plus que de simples éléments, changeants et interchangeables, du récit.

Le personnage "absent" ou "en creux" le plus souvent discuté par les critiques est le mari supposé de La Jalousie. Sans nom, sans physionomie, cet homme ne se montre jamais, et ne se révèle que comme narrateur passionné de l'"histoire". Mais c'est un narrateur qui ne dit jamais "je", et qui n'est pas désigné par "il" non plus. Ainsi

cet homme, en principe le mari, est dépourvu de toute référence pronominale. Le lecteur prend de plus en plus conscience d'un regard qui refuse de s'identifier ou de se préciser. La présence de cet homme, soupçonnée seulement à travers son regard chargé de jalousie, nous est rendue sensible par une omission continuelle. Pour reprendre les mots de Gerda Zeltner-Neukomm:

C'est une omission qui s'impose presque de force et il serait plus juste de dire qu'on nous offre un vide à la place d'un être humain et que, de la même manière, la jalousie tient à elle seule la place d'une conscience humaine. 44

Dans un essai sur la première personne dans le roman, Jean Rousset réaffirme la signification profonde de l'absence que nous impose le mari/narrateur de La Jalousie: "Destitué de tout pronom personnel, privé des moyens vocaux qui assurent habituellement la présence de celui qui parle, il est là comme un vide qui pense."⁴⁵ Ce personnage en creux de La Jalousie a attiré l'attention de plusieurs critiques qui se sont servis de cet exemple pour relever la puissance créatrice d'un romancier qui peut créer un caractère obsédant par son absence même.

Dans le labyrinthe, le quatrième roman de Robbe-Grillet, nous offre le domaine le plus riche pour explorer le problème du personnage et du narrateur chez Robbe-Grillet. Cet ouvrage renferme une succession aléatoire d'images qui se suivent sans liens réels. Le lecteur est obligé de suivre la démarche d'un soldat qui, après la défaite de son armée à Reichenfels, arrive dans une grande ville qui lui est inconnue. Nuit et jour il erre dans les rues en labyrinthe de cette ville, obsédé par le désir de remettre le paquet d'un camarade mort

à son destinataire. Cependant le rendez-vous est manqué, et le soldat s'obstine, malgré sa fatigue et sa maladie, à continuer sa recherche. L'essentiel du récit retrace, à la troisième personne, l'errance du soldat et fait participer le lecteur à ses angoisses et ses délires à mesure qu'il se perd dans le labyrinthe de la ville. En même temps Robbe-Grillet implique l'existence d'un narrateur, d'un "je" invisible qui semble nous guider à travers nos observations sur le soldat et sur les autres personnages. Dès la première phrase du livre le narrateur se présente à la première personne: "Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri." (L, p.9.) Au début, donc, le narrateur annonce sa participation à l'élaboration de l'"histoire", mais il s'efface aussitôt pour s'absenter de l'essentiel du récit. Ce "je" narratif, furtivement aperçu au commencement du roman, est retrouvé à la fin, quand le livre se termine ainsi: "...et toute la ville derrière moi. (L, p.239.) Le "je" qui ouvre le livre et le "moi" que le ferme semblent se rapporter au médecin qui soigne le soldat blessé puisqu'il se trahit par la remarque suivante: "A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort." (L, p.229.)

L'identité problématique du narrateur caché n'est pas aussi importante que son fonctionnement dans l'ordonnance du récit. Le narrateur, quel qu'il soit, est le centre autour duquel s'élaborent toutes les scènes de l'ouvrage. La "réalité" romanesque devient la somme de toutes les scènes possibles tour à tour inventées et annulées par le narrateur. Quoiqu'invisible, le narrateur se manifeste comme présence en creux, comme un être anonyme par les yeux de qui tout est vu. Bien que formellement absent, le "je" du narrateur se cache derrière toutes les scènes nées de cette conscience omniprésente

qui les dirige et qui les fait varier à sa guise. Parfois il édifie, en détail, une scène descriptive simplement pour la rejeter aussitôt. Par exemple, les phrases suivantes ouvrent un paragraphe qui annule tout ce que le narrateur vient soigneusement de décrire:

Le soldat n'a rien vu de tel. Il n'a longé aucune grille; il n'a pas aperçu de vaste cour semée de gravier; il n'a rencontré ni feuillages touffus ni guérites, ni bien entendu de factionnaires en armes. Il n'a même pas emprunté le moindre boulevard planté d'arbres. (L, p.79.)

A d'autres moments il annule des scènes entières en prononçant des "non" catégoriques, afin de suivre d'autres pistes qui sont peut-être également fausses. A plusieurs reprises il annonce des scènes à venir, nous rappelant ainsi sa présence dans le récit.

Et c'est sur une scène muette que la lumière se rallume. Le décor est sensiblement le même [...]. (L, p.108.)

C'est sans doute à cet endroit que se place la scène de l'assemblée muette [...]. (L, p.194.)

Viennent ensuite des scènes encore moins claires - encore plus fausses, probablement - (L, p.220.)

Le narrateur suggère donc sa présence à travers le processus continu de composition et de décomposition des scènes qu'il évoque dans sa propre imagination. L'attention du lecteur revient sans cesse au narrateur qui se trouve aux prises avec les difficultés de la mise en oeuvre d'une "réalité" définitive. A mesure qu'il esquisse et abandonne les diverses scènes de son récit, le narrateur transmet au lecteur ses propres doutes, ses propres incertitudes quant à l'authenticité de son récit. Le narrateur invisible tire sa seule présence de son intervention dans l'élaboration et l'ordonnance des

images du livre. Ce que dit Gaëtan Picon, à propos de la narration de La Jalousie, s'applique aussi bien à la narration de Dans le labyrinthe. M. Picon explique comment l'absence de narrateur se transforme en présence d'imagerie: "Le narrateur, celui qui voit, par qui toutes choses existent, n'est jamais qu'un regard, jamais un être regardé: de lui, nous ne connaissons que la forme que dessinent en creux les images qu'il appelle."⁴⁶ Les images évoquées par le narrateur invisible servent, à leur tour, à accentuer l'absence des personnages, une absence qui a déjà pris racine dans le caractère équivoque du narrateur lui-même.

L'ambiance silencieuse de la ville apparemment déserte semble suggérer une quasi-absence d'habitants. Les rues sont habituellement vides de personnages, et les fenêtres des immeubles de toute silhouette. Chaque immeuble prend un air inoccupé, "ne laissant deviner aucune trace de vie dans les pièces sans lumière, comme si l'immeuble entier était abandonné." (L, p.57.) La mise en scène de ce décor muet et immobile souligne bien l'absence de figures humaines, qui semblent, d'ailleurs, être suspendues en attente de l'instauration d'un nouvel ordre après la défaite de leurs armées. Quand des personnages parviennent à faire irruption dans ce décor vide, ils ne se manifestent que comme des figurants incomplets et problématiques.

Le soldat est obsédant par sa présence continue dans l'ouvrage. Cependant c'est une présence sans identité particulière, et sans accomplissement notable. Dépourvu d'identité certaine, le soldat ne porte même pas de nom. Il est vêtu d'une capote militaire dont le numéro matricule n'est pas le sien. Il ne possède pas de papiers

militaires, et il ne connaît pas non plus le nom de son régiment. Son visage gris et fatigué est sans traits particuliers, la description narrative ne rapportant que l'effacement ou l'existence problématique de ce personnage. Doué d'un "aspect de statue" (L, p.114.), le soldat se blottit derrière le décor froid de cette ville en labyrinthe. Aux yeux du gamin, le soldat est à peine perceptible: "Il peut n'avoir pas tout de suite remarqué celui-ci, qui se confond peut-être en partie avec sa colonne de fonte contre laquelle se hanche et son bras droit s'appuient." (L, p.45.)

La présence et le déplacement du soldat dans la ville enneigée semblent être réduits aux traces laissées dans la surface blanche par le piétinement des grosses chaussures militaires. Ce sont les traces dans la neige, plus que l'homme lui-même, qui nous laissent deviner le trajet incertain du soldat. A un moment donné, les traces sont là avant l'apparition du soldat, qui n'a qu'à poser les pieds sur les marques déjà faites. A cause de cela le soldat croit se dédoubler: "Il a l'impression, tout à coup, d'être déjà passé là lui-même, avant lui." (L, p.127.) Enfermé dans l'immeuble, le soldat perçoit "une masse indistincte" (L, p.111.) dont le corps devient peu à peu celui du soldat lui-même. Cette fois, il regarde vraiment son propre sosie: un homme enveloppé d'un grand manteau ou d'une capote militaire qui tient sous le coude un paquet rectangulaire.

Doué d'une apparence confuse et instable, le personnage du soldat n'arrive pas à accomplir la mission dont il se trouve chargé. Son parcours à travers la ville n'aboutit à rien. Il mourra sans avoir accompli sa mission, sans avoir livré le paquet à son destinataire.

C'est le destinataire de la boîte, raison d'être du soldat et de sa mission, qui devient la figure obsédante du roman, obsédante par le fait qu'elle ne se montre jamais. Selon Olga Bernal, la non-existence du destinataire est l'absence déterminante de tout le roman: "Dans le Labyrinthe, la première absence, l'absence centrale, c'est le destinataire de la boîte."⁴⁷ Par son absence même, ce destinataire mystérieux provoque tout le parcours inutile du soldat, errance qui constitue la substance de l'ouvrage. Il n'apparaît jamais, et son identité reste inconnue. Le destinataire n'est évoqué que par la négation ou le doute. D'abord, il a manqué le rendez-vous où il devait rencontrer le soldat. C'est peut-être le père du soldat mort, qui d'ailleurs ne porte pas le même nom que son fils, ou peut-être est-ce sa fiancée, destinataire par l'intermédiaire du père. Ce n'est pas l'homme "aux petites guêtres grises" (L, p.164.) après lequel le soldat court depuis son arrivée dans la ville. Cet homme suggère, à son tour, que le destinataire serait celui qui se tient au pied d'un réverbère, évidemment en train d'attendre quelqu'un -- celui qui n'est personne d'autre que le soldat lui-même! Le soldat et le destinataire se confondent encore une fois au moment où un jeune homme dit au soldat que son copain malade veut lui remettre quelque chose. Le soldat se met en route, à la recherche de son camarade, pour devenir provisoirement le destinataire du paquet qu'il a lui-même été chargé de remettre.

La présence du soldat dans le roman est le plus souvent accompagnée de celle d'un enfant. Obsédant par sa présence récurrente,

l'enfant est cependant pourvu d'une identité incertaine et sans cesse fuyante.

Plutôt que comme un enfant "réel" le gamin apparaît comme une silhouette

123

intermittente" (L, p.65.), une "bande verticale" (L, p.87.) qui s'attache, comme une "ombre incertaine" (L, p.101.), à chaque pas du soldat. Aux yeux du soldat, l'enfant n'est visible que par les traces qu'il laisse dans la neige, par les mouvements qu'il exécute, ou bien par les vêtements, toujours les mêmes, qu'il porte :

C'est l'enfant cette fois qui vient à sa rencontre. Il n'est d'abord qu'une silhouette indistincte, une tache noire irrégulière qui se rapproche, assez vite, en suivant l'extrême bord du trottoir. Chaque fois que la tache arrive au niveau d'un lampadaire, elle exécute un mouvement rapide vers celui-ci et reprend aussitôt sa course en avant, dans sa direction première. Bientôt il est facile de distinguer l'étroit pantalon noir qui enserre les jambes agiles, la cape noire rejetée en arrière qui vole autour des épaules, le béret de drap enfoncé jusqu'aux yeux. Chaque fois que l'enfant arrive au niveau d'un lampadaire, il étend brusquement son bras vers la colonne de fonte, à laquelle s'agrippe la main gantée de laine, tandis que tout le corps, lancé par la vitesse acquise, opère un tour complet autour de cet appui, les pieds ne touchant le sol qu'autant qu'il est nécessaire, l'enfant se retrouvant aussitôt dans sa position primitive, tout au bord du trottoir où il reprend sa course en avant, en direction du soldat. (L, pp.44-45.)

Cette description de l'enfant montre bien que le personnage robbe-grilletien ne parvient pas à un visage unique. Le personnage lui-même est laissé en creux, et seuls subsistent de lui des vêtements et des mouvements du corps. Même la voix de l'enfant est "comme absente." (L, p.40.) On ne sait même pas s'il s'agit toujours du même enfant, ou s'il y a plusieurs gamins, tous identiques: "[...] si toutefois c'est bien du même gamin qu'il s'agit à chaque fois, comme cela est vraisemblable en dépit de menues contradictions." (L, p.235.)

Même les personnages secondaires du roman restent problématiques. Par exemple, l'auteur n'évoque le père de l'enfant qu'en niant qu'il

soit son père: "'C'est pas mon père', dit l'enfant." (L, p.49,p.157.),
ou bien: "C'est cependant ce même gamin, à l'air sérieux, qui l'a
conduit jusqu'au café tenu par l'homme qui n'est pas son père."

(L, p.38.) La femme qui soigne le soldat, et qui est peut-être la
mère de l'enfant, ressemble à une statue, sans traits particuliers.
L'invalidé qui partage son domicile porte un nom dont le soldat ne
parvient pas à se souvenir. Quand le soldat le rencontre une deuxième
fois, il ne sait pas si c'est le même personnage que celui qu'il a
rencontré chez la femme. En effet l'infirme "ne joue pratiquement
aucun rôle" (L, p.235.) et constitue d'ailleurs un "faux invalide."
(L, p.230.)

Le mari supposé de la jeune femme n'existe que par une photo-
graphie dont le visage sans traits distinctifs a été tellement gratté
qu'il ressemble à toutes les images de soldats. De temps en temps
d'autres militaires apparaissent, mais, comme le soldat, ils sont
dépourvus d'identité certaine. Par exemple, le soldat parle à un
"pseudo-lieutenant" (L, p.203.) portant un costume dont tous les
insignes ont été décousus. Mais même absents, les insignes ont
laissé la trace nettement visible de ceux d'un caporal, conférant
ainsi une identité ambiguë à celui qu'on croyait lieutenant.

Chaque personnage de Dans le labyrinthe semble être dépourvu
d'une identité certaine et d'une fonction à remplir dans l'édification
d'une "histoire". Celui qui raconte l'histoire reste absent, comme
s'il avait été écarté des scènes qu'il raconte avec tant de détail.
De même le destinataire de la boîte, raison d'être de l'"intrigue"
et des protagonistes, reste inconnu et absent. Tous les autres per-
sonnages, fabriqués par l'imagination du narrateur, restent suspendus
entre le "je" qui ouvre le récit et le "moi" qui le ferme. Le

narrateur ne leur accorde pas de qualités définissables ou de rôle précis. Les personnages tirent leur substance moins des "événements" que de leur existence en tant que formes visuelles.

Dans cet ouvrage, Robbe-Grillet opère une description narrative qui souligne la prédominance du regard sur toute description du personnage. Au lieu de diriger notre regard directement vers l'élément humain, Robbe-Grillet le guide soigneusement vers l'intermédiaire de l'objet. Les déplacements du soldat sont moins perçus dans la figure du personnage lui-même que par l'intermédiaire des objets qui l'entourent. Par exemple, quand le soldat se trouve au pied du réverbère, sa présence n'est révélée qu'à travers les semelles des chaussures qui sont posées sur la neige. Les mouvements successifs du soldat ne sont indiqués que par le déplacement des chaussures:

Mais le bas de la capote a balayé quelques-uns de ces menus amas, de même que les chaussures, en changeant plusieurs fois de position, ont tassé la neige dans leurs alentours immédiats, laissant par endroits des taches plus jaunes, des morceaux durcis à demi soulevés, et les marques profondes des têtes de clous rangés en quinconces. Devant la commode, les chaussons de feutre ont dessiné dans la poussière une large zone brillante, et une autre devant la table [...]. (L, pp.18-19.)

Le soldat ne se montre pas, mais Robbe-Grillet nous indique sa présence à mesure qu'il dirige notre regard vers les chaussures devenues chaussons. Tout en ne voyant que le déplacement de l'objet, nous arrivons à deviner la présence du soldat qui attend en piétinant la neige, et qui rentre enfin dans sa chambre.

De la même façon Robbe-Grillet se sert du paquet brun pour nous indiquer le déplacement du soldat:

Contre le pied du réverbère est appuyé un soldat, nu-tête, le visage baissé, les deux mains cachées dans les poches de sa capote. Il a, sous son bras droit, un paquet enveloppé de papier brun [...]. La boîte enveloppée de papier brun se trouve maintenant sur la commode. (L, p.23.)

A un autre moment, ce sont les molletières du soldat qui servent à nous indiquer son changement de place:

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

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

Le regard que nous jetons sur les objets inanimés est plus révélateur que celui jeté sur le personnage lui-même. En dirigeant notre regard vers les objets les plus banals, Robbe-Grillet nous fait voir les actions d'un personnage qui reste pourtant en creux. Il décrit le va-et-vient continu du soldat entre la rue et la chambre sans prêter attention au personnage lui-même. Le regard, rivé aux objets, est en lui-même assez puissant pour indiquer les déplacements successifs du soldat. Ainsi l'auteur transcrit le parcours du protagoniste par la modification du champ visuel. Seuls sont décrits les angles visuels et les objets regardés, et c'est donc à nous de créer le personnage en utilisant ce qui nous est montré.

Parfois Robbe-Grillet emploie la description des objets inanimés comme lieu de passage qui permet l'animation des personnages. Par exemple, l'auteur procède à la description d'une bille afin de ménager la transition d'un personnage à un autre. Le soldat est en train d'explorer les contours durs et lisses d'une bille qui se trouve dans la

poche de sa capote. Ensuite Robbe-Grillet donne une longue description détaillée des qualités physiques de cette bille, pour déboucher sur l'image de l'enfant qui fait rouler la bille sur une table. Les deux personnages, le soldat et l'enfant, ne s'animent qu'à partir de la description minutieuse d'un objet ordinaire sur lequel l'auteur dirige notre regard.

Le tableau accroché au mur de la chambre du soldat fournit le meilleur exemple d'un objet inanimé qui permet la transition spontanée d'une scène à une autre. Dans ce tableau, intitulé "La défaite de Reichenfels", se trouvent disposées les données objectives du récit: les personnages du soldat et du gamin, l'idée d'une ville abandonnée à l'ennemi, la boîte, et la scène du café. Le tableau s'anime parfois et alors les personnages commencent à bouger et à parler, comme s'ils sortaient du tableau pour participer aux scènes du roman. A d'autres moments, les scènes animées du roman se figent en tableau et les personnages deviennent de simples éléments du dessin. La scène de cabaret représentée dans le tableau se confond avec la scène du café où le gamin amène le soldat. En utilisant librement les procédés de la réification et de l'animation, Robbe-Grillet rend impossible toute distinction entre le tableau immobile et les scènes animées. Le lecteur n'arrive plus à distinguer entre les personnages immobiles qui figurent dans le tableau, et les personnages "vivants" du café qui parlent et boivent dans le brouhaha de la salle. L'essentiel à retenir est que le regard, de l'observateur retrouve toujours la même réalité. Pour reprendre les mots de Raouf Kamel: "Et que ce soit la nature morte qui s'anime, ou la nature vivante qui imprègne l'objet, c'est la même réalité qui se crée."⁴⁸

C'est une réalité doublement incertaine, produite par l'imagination d'un narrateur dont nous ne connaissons presque rien. Et le narrateur, à son tour, est la création de Robbe-Grillet lui-même qui nous avertit que "ce récit est une fiction, non un témoignage."⁴⁹ Le narrateur lui-même est donc un personnage fictif qui fabrique, en toute liberté, d'autres personnages également fictifs. Ces personnages n'ont d'existence que dans la mesure où ils existent dans l'imagination d'un narrateur dont l'existence est laissée en creux. De même, tous les personnages imaginés par le narrateur apparaissent comme des figurants dessinés en creux, plutôt que comme de véritables participants aux "événements".

L'absence de tout personnage "vrai" ou stable permet à Robbe-Grillet de créer des "épisodes" qui ne naissent pas de la logique ou de la psychologie du personnage. Les "événements" sont plutôt disséminés en séquences aléatoires qui donnent au lecteur plus de liberté d'interprétation. Le regard de chaque personnage, comme celui du narrateur, enregistre le monde autour de lui, mais il ne parvient pas à l'interpréter. Henri Micciollo explique comment le personnage de Robbe-Grillet exige un lecteur actif: "La suppression du 'je' ne supprime pas le personnage, mais le maintient dans l'ombre, en fait une sorte de présence-absence dont le but est de créer un creux que le lecteur remplira."⁵⁰ Au lieu de complètement supprimer la présence de l'homme, Robbe-Grillet la transpose dans un état de creux. Dépourvu de toute profondeur psychologique et de toute continuité d'action, le protagoniste de Robbe-Grillet, de même que le narrateur, n'est présent que par la projection de son regard sur les choses qui l'entourent. L'absence de personnage complet ou logique doit être compensée par le lecteur, dont le regard, à force d'être sollicité par le regard des protagonistes, finira par éprouver lui-même une certaine présence dans l'ouvrage.

E. L'absence du mot écrit

Au cours de ce chapitre nous avons montré comment une dialectique de l'absence/présence détermine le fonctionnement de chacun des éléments qui constituent l'ensemble du texte littéraire. Afin de mettre un point final à notre analyse de ces éléments fondamentaux du récit, nous ferons une étude du texte lui-même, en tant qu'objet matériel composé de mots noirs inscrits sur la page blanche. Tout ouvrage à écriture linéaire renferme une ordonnance successive de mots imprimés dont le parcours conduit le lecteur du commencement jusqu'à la fin de livre. Si l'écriture est disposée ligne par ligne de façon à nécessiter une lecture soutenue, la blancheur de la page ne joue aucun rôle actif. Elle ne subsiste que comme surface régulière dont la seule fonction est de servir de cadre aux mots noirs, eux seuls porteurs de signification. Espace neutre et illisible, la blancheur de la page uniformément écrite ne renvoie, par elle-même, à aucun système représentatif.

Chez Michel Butor, par contre, la blancheur de la page ne se laisse pas prendre comme espace fixe et homogène. Pour lui la blancheur devient une lacune efficace, un manque actif et remarquable comme manque. L'inécrit du texte prend une valeur significative pour l'auteur ou pour le lecteur qui sait exploiter les maintes possibilités de l'espace blanc qui se déploie entre les masses de mots noirs. L'espace physique du texte butorien devient alors un véritable "volume", un lieu de rencontre dynamique entre l'écriture et la blancheur. Notre analyse du livre en tant qu'objet vise à éclairer le fonctionnement de la blancheur dans la disposition typographique chez Butor. Ainsi nous verrons comment l'auteur se met à explorer et à développer la double possibilité de la page qui renferme en même temps la blancheur et le

mot écrit. Indépendamment de la typographie, la blancheur joue un rôle important comme espace qui reste vide et qui parle à l'imagination créatrice du lecteur. C'est une blancheur sur laquelle Butor n'inscrit rien et qu'il laisse ouverte à l'invention du lecteur qui doit lui-même y ajouter ses propres significations. En même temps Butor répond aux exigences de l'espace blanc qui sollicite toutefois le remplissage de l'écriture. Parfois la blancheur se trouve partiellement remplie de mots écrits qui ont pour fonction d'animer et d'activer l'espace blanc de la page. La typographie sert ainsi à mettre en évidence le mouvement dynamique de la blancheur qui n'accède à son fonctionnement total qu'au moyen de sa juxtaposition avec l'écriture. Chez Butor il existe une tension perpétuelle entre blancheur et écriture, tension jamais résolue qui donne à l'ouvrage un caractère d'inachèvement et de mobilité inépuisables. Henri Lefebvre met en évidence l'intérêt que présente un texte où le blanc joue un rôle actif à côté de l'écriture:

Un message résultant d'une combinatoire de signes (d'atomes) peut se décrypter complètement. Un message dans lequel les blancs, les "stops", les lacunes jouent un rôle est incomparablement plus difficile à déchiffrer et ne peut s'épuiser. Le décodage ou décryptage ne sera jamais terminé. Les blancs, sensiblement ou non sensiblement spécifiés, empêchent le sens d'être appréhendé exhaustivement. Car il se passe quelque chose, dans les blancs: l'entrée en scène du sens. Ni plus ni moins. 51

L'espace blanc, force dynamique et déterminatrice de la page, entre dans une combinatoire avec les mots pour donner au livre sa forme mobile.

121

Avant de remplir une fonction dans le texte écrit, l'espace blanc joue un rôle capital dans l'élaboration du texte à écrire. Dans L'Emploi du temps, Butor explique le problème de l'écrivain conscient de la blancheur éclatante des feuilles qui sollicitent le sillage de l'écriture noircissante. A travers le travail de Jacques Revel, qui est en train de rédiger un journal, Butor nous laisse entrevoir les difficultés que rencontre celui qui veut remplir l'espace blanc de la page. Au moyen de l'écriture, Revel espère s'y retrouver et échapper à la puissance malade de Bleston, tout en éclairant ce qui lui est arrivé dans cette ville haineuse:

[...] j'ai décidé d'élever autour de moi ce rempart de lignes sur des feuilles blanches [...]. (ET, p.290.)

[...] ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus [...]. (ET, p.274.)

L'espace blanc, point de départ de sa recherche obstinée, n'est plus une surface plate et neutre, mais plutôt une profondeur susceptible de recevoir les couches successives d'écriture. Pour Revel la blancheur de la feuille devient elle-même semblable à une "épaisse couche de peinture" (ET, p.405.) qui doit être pénétrée et maîtrisée par la plume qui gratte et qui ronge. Cependant, l'écriture se révèle inadéquate à noircir ou remplir complètement la blancheur éclatante qui semble résister à toute tentative pour imposer une reconstitution définitive ou complète des événements passés.

A mesure qu'il écrit, Revel devient de plus en plus conscient de l'incapacité de l'écriture à imposer un sens stable ou achevé à

la blancheur de la feuille: "Il ne me reste plus dans cet effondrement que ce dérisoire amoncellement de phrases vaines, semblables aux ruines d'un édifice inachevé [...]." (ET, p.369.) Cette expérience sert à lui dévoiler l'importance du livre comme objet matériel qui se construit non seulement à partir des mots écrits, mais qui retrouve également son architecture à travers l'espace blanc sur lequel s'inscrit l'écriture.

En même temps Revel apprend un autre fait important qui l'aide à comprendre la véritable nature du récit: "[...] le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace [...]." (ET, p.237.) Etant donné que l'écriture linéaire se montre inadéquate à refléter la complexité d'une réalité à multiples dimensions spatio-temporelles, une nouvelle dimension doit s'ajouter à l'intérieur du récit pour y introduire toute l'ampleur d'un "volume" inépuisable.

A mesure qu'il s'élabore en ouvrage, le physique du livre/objet pose des problèmes pour celui qui veut faire coïncider l'architecture de son livre et celle de l'espace plus étendu de la réalité qu'il est censé représenter. Où, "Le génie du lieu 2," suggère, par son titre même, le rapport entre le signe écrit et l'espace extra-textuel que l'écriture veut embrasser. Dans ce phénomène unique Butor renferme à la fois le lieu de la typographie et le lieu spatial. Au niveau du signifiant le titre nous offre la possibilité d'une évolution de "ou" à "où" et enfin jusqu'à "oû". Avec un accent grave ce mot évoque un lieu; sans accent il suggère une alternative. Chacune des deux variations évoque en même temps la possibilité d'interrogation, d'une question posée qui attend une réponse. La nature de l'accent suggère la co-existence, dans le même espace limité de l'écriture, du lieu

123

et de son alternative. Et cette convergence de plusieurs lieux géographiques sur un seul lieu d'écriture est exactement ce qui s'est produit lors de la rédaction de Où. Assis devant sa feuille blanche, Butor se trouve assailli par ses souvenirs des lieux lointains qui viennent rejoindre le lieu actuel de l'écriture. Au cours de cette étude Butor essaye de s'expliquer sur le problème du recouvrement des espaces immenses et éloignés par l'espace beaucoup plus étroit qui est celui de la page blanche:

D'abord toujours ces mêmes amoncellements changeants dans la même brèche entre les cuisses tous les mots précédents s'écroulent en poussière c'est comme un cri de plus en plus intense -- mes mains qui s'étaient pétrifiées reprennent lentement leur dactylographie ainsi je m'efforce encore une fois de tendre mon filet minuscule sur cette proie énorme. (Où, p.389.)

Butor connaît bien la difficulté qu'il y a à exprimer l'immensité et l'essence d'un lieu sur l'espace accordé par la page blanche. Il croit que la moindre photographie transmettrait mieux ce qu'il veut représenter. Mais puisque les outils de l'écrivain sont la page blanche et la machine à écrire, Butor essaye de transmettre ses images au moyen d'une disposition typographique qui communique toute l'ampleur et toute l'étendue du visuel. Au moment où l'écriture linéaire devient inadéquate pour représenter l'architecture compliquée de la réalité, Butor a recours à une typographie qui vise à restituer la véritable profondeur de cette réalité.

C'est surtout dans Mobile, "Etude pour une représentation des Etats-Unis," que se trouvent les maintes variations de disposition typographique employées par Butor dans ses autres "études". La typographie de Mobile nous offre des pages qui ne sont que partiellement remplies de mots écrits. Butor réserve la place la plus grande au

blanc qui n'est plus le réceptacle neutre et indifférent du texte écrit. La blancheur est importante en ce qu'elle est lieu de naissance des mots, le lieu qui les entoure et qui s'insinue entre eux pour déterminer leur mouvement et leur direction. Les mots, par la diversité de leur disposition sur la page, sont arrachés à une continuité de convention, et sont recomposés dans l'espace de la page blanche. Lors d'un entretien avec F. C. St. Aubyn, Butor a souligné que l'espace blanc est le lieu de rencontre essentiel dans la génération des signes du texte: "[...] la signification de Mobile, naturellement, c'est l'espace dans lequel je me suis efforcé de mettre différents éléments."⁵² L'espace blanc, investi d'une valeur unique, devient, autant que l'écriture, une ressource visuelle de la mise en page. André Helbo suggère l'importance de l'espace blanc qui semble dominer la disposition physique de l'ouvrage: "Mobile comporte un certain nombre de figures esquissées par l'utilisation du vide entre les masses textuelles [...]."⁵³ Les mots semblent se manifester comme des silhouettes noires découpées dans le blanc de la page. Privé d'une lecture conventionnelle, le lecteur devient bien conscient de la prédominance de l'espace blanc sur les mots noirs.

En accordant une telle importance à la blancheur du texte Butor aboutit à une combinatoire inextricable entre l'écriture et son "environnement", entre la forme et le fond. Le contenu de l'ouvrage ne peut être saisi qu'à travers son architecture, puisque les deux se renvoient perpétuellement l'un à l'autre. Dans un essai sur Mobile Jean Roudaut explique comment les textes de Butor répondent à un effort d'intégration du processus essentiel de la signification:

Un des efforts constants de Butor dans ses ouvrages, outre celui d'enraciner ses livres dans l'expérience humaine la plus profonde, a été celui de donner une signification à ce qui n'était qu'un cadre imposé, et par là une forme vide. Il tend à rendre le signifiant porteur de la signification en le confondant avec le signifié. Peu à peu le contenu s'identifie avec le contenant. 54

Au lieu d'être simplement réceptacle de signification, le page devient par elle-même signification. L'intérêt de Mobile réside dans l'ordonnance de sa structure qui permet la distribution multidimensionnelle, plutôt que le développement linéaire, des mots imprimés sur la page blanche. Mobile est un véritable objet, un "volum" dans lequel les marges, le choix de caractères, les lignes horizontales et les listes verticales ont pour fonction de nous offrir un ouvrage qui sollicite notre regard. En utilisant toutes les ressources de la typographie, et en tirant profit au maximum de l'espace blanc, Butor crée un ouvrage qui se déploie dans plusieurs directions à la fois.

La page 19 du texte qui suit nous offre un bel exemple d'une page qui se transforme en "volume" à mesure qu'elle est lue ou regardée. Les dimensions d'une seule page renferment la présentation simultanée de plusieurs épaisseurs de la réalité américaine. Nous conduisant à travers la Caroline du Nord, Butor inscrit dans cet état quelques points de repère géographiques. En même temps il indique trois autres états situés à l'ouest. Au milieu de la page surgissent quelques éléments caractéristiques de la Caroline du Nord: les noirs, la mer, et les indiens Cherokees. Aucune syntaxe, aucun passage de transition ne relie les divers composants de la page. Au lieu d'être liés conventionnellement, les blocs d'écriture sont séparés par des espaces blancs qui ont eux-mêmes une fonction dans le texte. On ne peut pas lire, ou regarder, la page sans par-

Mobile 19

Sur la route, une Oldsmobile grise, très endommagée, qui dépasse largement les soixante miles autorisés, « il faudra prendre de l'essence au prochain Caltex », — les marais des Houx et Sinistre.

GREENVILLE.

GREENVILLE.

CLINTON, chef-lieu de Sampson.

Des noirs.

La mer,

coques atlantiques,
coques papillons,
dents saignantes,
coquilles tulipes,
homard épineux.

Les Indiens Cherokees encouragés par les missionnaires brûlèrent la maison de Sequoyah et les papiers qui s'y trouvaient...

Flying Service, — les marais Vert, du lac Waccamaw, de la forêt nationale de Croatan, — passées les montagnes Fumées,

CLINTON, sur la rivière du Rivet, qui se jette dans le Tennessee, affluent du père des fleuves, TENNESSEE, le Sud (...only). En continuant vers l'ouest,

CLINTON, ARKANSAS (...only) — Vers l'ouest,

CLINTON, sur la rivière Wachita qui se jette dans la rivière Rouge, frontière du Texas, affluent du père des fleuves, OKLAHOMA, middle-west (...only), — des Indiens Osages.

courir la blancheur qui semble la dominer. La blancheur devient le lieu de passage qui permet au lecteur de choisir son propre trajet de lecture créatrice. Les espaces blancs lui donnent la liberté d'y ajouter ses propres connaissances et ses propres significations, à partir des informations esquissées par l'auteur. De cette façon chaque lecteur habite à son tour la blancheur de la page, y apportant une troisième dimension, celle de la profondeur. La page cesse alors d'être un espace à deux dimensions qui serait limité à la perspective unique de l'auteur. Dans une analyse du livre comme objet Butor définit ainsi la liberté donnée au lecteur par l'ouvrage à trois dimensions :

Le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, C'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace à trois dimensions selon un double module: longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au "déroulement" du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une représentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage. 55

Un bref examen de la structure de Mobile nous permettra de voir de plus près comment Butor joue sur l'espace d'une page.

Le livre comprend cinquante parties, une pour chaque état américain. Les états sont traités d'après leur ordre alphabétique en français. La structure est rythmée par la fréquence des noms des lieux homonymes disposés selon l'ordre de la proximité géographique. Butor explique ainsi sa méthode: "[...] j'ai ordonné ces noms de telle sorte que dans chaque page il y ait le plus grand nombre de rencontres, si vous voulez, que chaque page du livre ait la forme la plus forte possible."⁵⁶ Dans un chapitre qui traite d'un état particulier, on trouve certaines villes appartenant à d'autres états. A cause de ces diverses rencontres à l'intérieur de l'espace géo-

graphique d'un seul état, le texte bénéficie d'une certaine densité. Par exemple, dans le chapitre consacré à l'Ohio, Butor évoque, dans l'ordre de leur éloignement de Covington, dans l'Ohio, d'autres villes nommées Covington qui se trouvent dans d'autres états. (Voir la page 216 qui suit). Butor a employé l'espace d'une seule page de façon à créer des liens qui sont visibles dans le texte sans exister dans la géographie.

En plus d'un mouvement de convergence, il existe dans Mobile un mouvement de dispersion et d'étalement. Toutes les frontières entre les états sont détruites, ainsi que les véritables distances géographiques entre les villes. Grâce à son emploi de l'espace blanc, Butor peut, en toute liberté, quitter un état pour se trouver immédiatement dans un autre. Ce bond, à travers des distances énormes, se produit dans la seule blancheur de la page. Les pages 218 et 219 qui suivent nous aident à voir comment s'effectue le trajet de l'Ohio à l'Oklahoma. Deux villes nommées toutes deux Loveland, séparées par l'étendue blanche de la page, permettent à Butor de se déplacer sans l'emploi de mots. L'explication écrite est remplacée par un grand espace blanc, lieu inécrit qui nous indique clairement notre saut d'un état à l'autre. Ce double mouvement d'étalement et de rapprochement fournit le cadre d'une structure textuelle sans bornes géographiques, ce qui nous donne l'impression d'un espace vertigineux et illimité.

A la dimension de l'espace Butor ajoute celle du temps. De même qu'il existe un ordre géographique prédéterminé, il existe une dimension temporelle de quarante-huit heures. Cependant ce cadre ne nous enferme pas dans une chronologie linéaire. En faisant inter-pénétrer les quatre fuseaux horaires des Etats-Unis, Butor a pu

Mobile 216

Une corneille sur un rameau chargé de fruits de noyer noir, au-dessus du nid minuscule d'un oiseau-mouche à gorge rubis.

COVINGTON, KEN., le Sud (...only).

Deux couples de tétras coquets devant une touffe d'herbes à baies rouges.

Nos paroles qu'ils ont rendues noires.

« Allô, je voudrais Greenfield, Indiana », — les grottes des Cascades et de l'Onyx.

L'éclat du soleil sur les nuages blancs.

COVINGTON, TENN. (...only).

Ils nous ont pris nos pianos pour en tirer une musique noire, une musique si l'on peut dire...

Les chutes de l'Ozone et de Marcella.

L'aiguille étincelante d'un avion.

COVINGTON, GEO., le profond Sud (...only).

Ils nous enchantent, nous enlèvent par cette mélodie noire.

Fleurs oiseaux de paradis.

La mer,

lèche,

poli,

lappe,

ronge,

étale.

Mobile 218

BRIDGEPORT. — Quand il est deux heures à

Un couple de gobe-mouches bleu-gris sur des rameaux de

LOVELAND,

Mobile 219

BIENVENUE EN OKLAHOMA

LOVELAND, encore une heure à temps central.

Selon les Indiens Kiowa, deux jeunes gens partis pour une expédition de guerre vers le Sud avaient laissé leur sœur seule qui attendit, en vain, longuement leur retour. Sûre de leur mort, elle s'abandonna à son désespoir, jusqu'au moment où elle s'abattit sur le sol, vaincue par le sommeil. En songe lui vint une vision, où plutôt elle entendit une voix qui lui disait : " Les frères dont tu pleures la mort, en réalité sont vivants. A ton réveil, tu trouveras près de toi ce qui saura te faire retourner auprès d'eux. " A son réveil, elle creusa le sol et trouva un plant de peyotl. Elle convoqua les prêtres et institua le premier rite du peyotl. Les assistants en mangèrent solennellement, et eurent des songes qui leur montrèrent les deux frères errant affamés dans les monts de la Sierra Madre au Mexique. Au plus vite on organisa une expédition de secours qui réussit à les retrouver sains et saufs...

Une démarche noire.

Le lac des Indiens Cherokees.

LOVELAND, COLO., far-west, — la réserve des Indiens Utes.

ELGIN, comté des Indiens Comanches.

Noirs ils longent nos murs.

L'Indien Olo Jonathan Koshicay fonda une version chrétianisée de la religion du

dépasser les limites du temps linéaire. Au lieu de s'écouler dans une progression temporelle la chronologie de Mobile est prise dans un mouvement qui va en avant et en arrière. A mesure que l'évocation des villes homonymes nous entraîne d'état en état nous nous trouvons renvoyés perpétuellement d'un fuseau horaire à un autre. Reprenant les pages 218 et 219 de Mobile, nous pouvons voir comment le changement d'heure s'effectue à mesure que nous passons d'Ohio en Oklahoma.

Quoique le cadre spatial et temporel du livre semble très strict (avec cinquante états parcourus en quarante-huit heures), Butor a su y apporter une sensation de mouvement incessant. A l'intérieur d'une structure si bien définie, Butor a créé l'impression d'un espace et d'un temps qui se libèrent des contraintes qui seraient imposées par une écriture de représentation linéaire.

La variété de la typographie contribue énormément à donner l'impression d'un texte qui commence à bouger sur la page. Butor, se sert de quatre variables typographiques: romain, italique, petit et grand. Cependant il ne suffit pas de cette variation pour que le texte ait une apparence de mobilité. La disposition picturale des mots sur la page se déploie sur cinq marges pour donner l'idée d'un mouvement perpétuel. Lors de son entretien avec F. C. St. Aubyn⁵⁷ Butor lui-même a expliqué cette mise en mouvement des mots sur la page. Tandis que la marge de gauche constitue le lieu où sont disposés les noms des villes de l'état central, la deuxième marge correspond à un état voisin, la troisième à un état limitrophe de ce dernier, etc. Ce déploiement crée un effet de perspective puisque les lignes d'un état central sont plus longues que les lignes d'un état plus éloigné. Dans chaque chapitre, plus on s'éloigne de l'état central plus les lignes deviennent courtes, ce qu'on peut voir à la page 216

de Mobile. L'éloignement géographique se trouve confirmé non dans le sens des mots, mais dans leur disposition. Au lieu d'être reliés par la syntaxe, les mots créent une figure qui doit être regardée, et non lue.

Les noms des villes, imprimés en gros, forment des cadres, à l'intérieur desquels se trouvent étalés divers éléments propres à chaque état. La mise en page des éléments, comme celle des villes elles-mêmes, ne dépend pas d'un enchaînement syntaxique. En effet, les propriétés inhérentes à chaque état ne sont pas décrites ou interprétées, mais plutôt distribuées sur l'espace de la page. Au moyen d'un examen de la disposition typographique de quelques-uns de ces éléments, nous pourrions voir que leur configuration dépend de l'utilisation de l'espace blanc plutôt que des mots eux-mêmes.

A plusieurs reprises Butor évoque, avec une configuration et une cadence poétiques, deux éléments de la nature -- l'oiseau et la mer. Ils sont représentés par des calligrammes figuratifs qui exigent que nous lisions obliquement, allant de gauche à droite, puis inversement, à mesure que nous allons de haut en bas de la page. Le passage d'une ligne à une autre est interrompu par des espaces blancs qui engendrent un double mouvement de marche en avant et de retour en arrière. Puisque les mots sont disposés en dehors de leur suite normale, le lecteur doit parcourir les espaces blancs, effectuant lui-même la liaison qui lui fournira la constellation dynamique formée par les signes. Dans une étude de la typographie figurative chez Apollinaire, Butor évoque l'importance du blanc qui détermine la nature de la lecture non linéaire:

Enfin le mouvement de notre oeil, étant bien plus souvent et surtout plus irrégulièrement brisé que dans la version en prose ponctuée, nous sommes contraints à une lecture plus lente; un silence ouaté envahit le récit comme le blanc la page. 58

A l'exemple d'Apollinaire Butor présente des descriptions qui sont des illustrations à regarder plus que des textes à lire.

L'oiseau apparaît dans les états où il joue un grand rôle comme emblème. Les vols d'oiseaux se déploient sur la blancheur de la page pour former une véritable représentation visuelle. Les noms d'oiseaux sont disposés sur trois colonnes différentes de façon à former une flèche. Dans la partie consacrée à New-York on retrouve deux exemples de ce mouvement. D'abord il y a celui qui va vers la droite de la page:

Sternes becs de mouette,
petits sternes,
sternes communs,
sternes couleur de suie
foulques noirs

(Mob, p.197.)

Quelques pages plus loin nous voyons le vol de plusieurs oiseaux. Cette fois le mouvement est dans le sens inverse, vers la gauche:

Faucons canards,
verdiens à têtes bleues,
grives ermites,
fauvettes à flanc noisette,
moineaux des marais.

(Mob, p.203.)

Butor a utilisé comme source les planches de John James Audubon, mais il a su élever la représentation des oiseaux au-dessus du niveau inanimé de la photographie. Au moyen d'une typographie picturale il situe les oiseaux dans un espace textuel où s'exprime spatialement le vertige de leur vol.

De la même façon, Butor fait intervenir l'élément "mer" pour les états littoraux. Imprimées en italiques, les représentations de la mer s'étalent à travers six lignes, oscillant entre deux marges. Le rythme interne de ces représentations correspond au mouvement des eaux qui montent et baissent à une cadence régulière. Il y a aussi un mouvement plus vaste, celui de l'ensemble, qui parcourt le livre en entier. Chaque fois que la mer est évoquée il semble que la marée monte. Ensuite elle baisse avant de surgir de nouveau au milieu de la page. Ces divers mouvements ne sont pas identiques. Parfois la disposition des mots évoque l'écumé légère, comme dans l'exemple suivant:

La mer,
 écailles d'argent
 plumes d'argent,
 perles d'argent,
 nuages d'argent,
 lèvres d'argent. (Mob, p.264.)

D'autres fois l'expression s'alourdit, les phrases s'allongent et se chargent de plus de densité:

La mer,
 nous sommes si loin de la mer,
 nous n'avons jamais vu la mer,
 que par images,
 un jour je l'amènerai jusqu'à la mer,
 mais je sais qu'il sera trop tard. (Mob, p.292.)

Grâce à la disposition typographique la mer se manifeste dans une puissance rythmique qui varie selon ses diverses humeurs.

A d'autres moments la représentation picturale de la mer ne renvoie qu'à la vaste étendue blanche de la page. Par exemple,

quand il introduit les îles Hawaii (Mob, p.47.), Butor n'écrit que quelques mots pour signaler l'existence du cinquantième état. Le reste de la page est complètement blanc, entourant HAWAII à la manière de l'océan Pacifique. Plus qu'aucun mot imprimé, la blancheur de la page inédite représente l'isolement et l'éloignement de cette île.

Parfois Butor se sert de l'espace blanc pour mettre en évidence une véritable ellipse dans le texte écrit. Il esquisse des phrases pour les laisser aussitôt inachevées, suspendues dans le blanc de la page. Si le lecteur veut trouver une signification qui soit complète il est obligé de compléter les blancs lui-même. Dans un remarquable raccourci d'expression Butor dispose sur la page des mots ou des bribes de phrases isolées qui n'ont pas de complément écrit. Dans Mobile il a recours à l'inédit pour mettre en évidence la répression des Noirs et des Indiens américains.

Assez souvent le mot "Noir" se trouve isolé sur la page blanche (Mob, pp.16-18; par exemple); de façon à interrompre le rythme de l'ensemble de la page. Sans avoir recours à une description ou à un commentaire, Butor évoque effectivement le problème des Noirs qui sont isolés, mais toujours présents. Comme les Noirs, les Indiens de l'Amérique sont un sujet tabou que la conscience américaine essaye d'oublier. Butor les évoque dans toute leur histoire légendaire. La représentation commence toujours dans un texte ample pour sombrer enfin dans le blanc de la page, laissé en suspens:

Les plus puissantes tribus du Nord de la Floride étaient les Apalachees et les Timucuas; ceux-ci, au nombre de treize mille en 1650, furent anéantis en moins d'un siècle par la guerre et la maladie.

Quelques survivants ont peut-être été déportés en Oklahoma, alors appelé territoire indien, avec une partie des Séminoles. D'autres ont émigré vers Cuba en 1763...

Mais elle est noire... (Mob, p.36.)

D'après la façon dont Butor a disposé les mots sur la page on peut déceler le sens qui jaillit de la forme plus que du contenu. De même que les Noirs, les Indiens ne sont évoqués que par lambeaux inachevés. Le peuple américain n'ose pas en parler, donc la parole est interrompue pour sombrer dans le silence d'un tabou, ou le plus souvent dans l'inattention des habitudes et des conventions sociales. Butor nous montre, en gardant les mêmes techniques pour représenter les deux races (italiques, points de suspension, évocation partielle) que leur situation est semblable. Cependant, puisqu'il y a toujours un espace blanc entre les deux représentations, nous avons l'impression de deux blocs qui sont séparés, non seulement du reste de l'Amérique, mais aussi l'un de l'autre. Les deux races n'arriveront jamais à s'unir, ni en réalité, ni sur l'espace de la page.

La mise entre parenthèses et le raccourci des mots sont d'autres techniques typographiques employées par Butor pour mettre en évidence la suppression des Noirs et des Indiens américains. Au lieu de commenter le problème de l'intégration, Butor met simplement l'expression ("for Whites only") après le nom de chaque ville où règne la ségrégation. C'est une méthode d'expression qui nous frappe plus que ne le ferait aucun discours. D'abord les mots se trouvent entre parenthèses, ayant un air discret, et enfermés comme la pensée américaine. Le "W" majuscule reflète bien la supériorité que ressent la race

blanche de l'Amérique. L'expression est d'autant plus frappante qu'étant en anglais, elle éclate sur un fond français. La technique la plus remarquable est le raccourci d'expression. "(for Whites only)" devient "(...Whites only)" et enfin "(...only)." (Mob, pp.16-18, par exemple.) De la même façon la "Réserve des Indiens Cherokees" devient simplement "...des Indiens Cherokees." (Mob, p.18.) Au moyen d'une disposition particulière des mots sur la page Butor commente, au niveau de la typographie, tout un problème social. Ainsi se manifestent les interdictions, les tabous, les choses dont il est difficile de parler. Voici comment Butor lui-même justifie son raccourci d'expression:

. C'est que bien des choses comme cela commencent par vous frapper beaucoup et puis ensuite on s'y habitue, et il y a juste un petit rappel qui surnage pour indiquer notre conduite, mais sans qu'on fasse attention le moins du monde aux choses. 59

Toutes les inhibitions, toutes les peurs qui étouffent l'expression américaine sur le problème racial se révèlent donc à travers les pages de Mobile. Ces sentiments se traduisent moins dans l'expression écrite que dans ce qui n'est pas exprimé. Butor n'esquisse une écriture que pour la raccourcir ou pour la laisser en suspens, inachevée, mais d'autant plus efficace par son absence.

A d'autres moments le blanc se manifeste comme une coupure dans un texte prosaïque qui est censé avoir un déroulement continu et linéaire. Cette coupure dans l'écriture s'effectue surtout à travers les citations attribuées aux grands "héros" de l'histoire américaine. Afin d'enrichir son ouvrage Butor élargit le texte de Mobile en faisant

Intervenir des textes et des discours historiques. Cependant Butor ne présente pas les citations de façon linéaire, et il les donne dans un ordre qui ne correspond pas à l'histoire.

Les citations de Jefferson, auteur de la Déclaration d'Indépendance, sont découpées en morceaux et disséminées tout au long du livre. Le "texte dans le texte" devient fragmentaire, entrecoupé par des espaces blancs qui interdisent tout rapprochement, des bribes séparées. Butor semble indiquer, au moyen de cette disposition typographique, que tout ce que Jefferson prêchait -- l'égalité, la fraternité, la co-existence harmonieuse des Blancs et des Noirs -- est en train de s'écrouler, que tout cela ne tient plus ensemble. Lors d'une interview avec F. C. St. Aubyn, Butor a souligné cette correspondance entre le contenu du texte et sa présentation: "Quand on lit les premiers passages, on voit Jefferson correspondant, à, disons, sa statue dans la mentalité américaine, et puis peu à peu, on voit cette statue qui est rongée en morceaux."⁶⁰ Les "notes" de Jefferson sont disposées de telle façon que la lecture de leur texte entier ne peut se faire que par sauts. Par le découpage progressif d'un discours auparavant bien relié ensemble, Butor a pu créer un espacement puissant qui impose un caractère lacunaire et incohérent à un texte de rhétorique censé être intégral.

A d'autres moments Butor emploie une citation avec le procédé inverse, qui consiste surtout à rapprocher et à juxtaposer. Ce procédé typographique est surtout remarquable dans la partie consacrée à la Pennsylvanie, où il place ensemble des citations de Benjamin Franklin et d'Andrew Carnegie, qui tous les deux chantaient les louanges du progrès par le travail. A la voix de Franklin,

qui parle des vastes forêts inhabitées, répond celle de Carnegie, évoquant le rassemblement de milliers d'ouvriers dans une usine ou dans une mine. Sans avoir à faire de longs commentaires Butor montre ainsi le décalage profond entre les espérances et la réalité de ce qui est arrivé à ceux qui se sont rendus en Amérique pour travailler. Franklin prédit la prospérité, l'indépendance, et le succès:

...Un peu d'argent épargné sur les bons gages qu'ils recevront ici en travaillant pour autrui leur permettra d'acheter la terre et de bâtir leur plantation, assistés par leur voisins de bonne volonté et un peu de crédit... (Mob, p.250.)

Dans la citation de Carnegie s'exprime au contraire la misère des hommes devenus des êtres mécaniques exploités par leurs employeurs:

...Tout entretien entre eux a disparu. De rigides castes se forment et, comme d'habitude, l'ignorance mutuelle engendre la méfiance mutuelle. Sous la loi de compétition, l'employeur de ces milliers d'hommes est contraint aux économies les plus strictes, qui touchent avant tout les gages qui leur sont payés. (Mob, p.250.)

A plusieurs reprises Butor juxtapose des parties soigneusement choisies de chaque discours afin d'agencer un rapprochement des contradictions subtiles, lesquelles, éloignées les unes des autres, ne seraient qu'à peine remarquées. Quant à Butor, il n'a pas à ajouter un seul mot de commentaire. L'idée qu'il veut nous suggérer n'a pas besoin d'expression écrite. Elle se lit facilement parmi l'espace inécrit qu'est la coupure entre deux discours incompatibles. Tout en nous donnant deux contenus scripturaux contradictoires Butor nous fait apprécier toutefois la lacune qui subsiste entre les deux ensembles écrits.

La description et le commentaire dans Mobile sont souvent remplacés par l'utilisation de listes, procédé typographique qui permet à Butor de favoriser l'espace blanc. Le meilleur exemple de l'emploi d'une liste verticale se trouve dans l'énumération de tous les objets que proposent des catalogues tels que "Sears, Roebuck" ou "Montgomery Ward." Les objets encombrant la page du livre tout comme ils s'imposent dans la vie quotidienne. Mais ils n'ont pas seulement pour fonction de représenter, au niveau de l'écriture, le matérialisme américain. Butor explique comment ces structures verticales énumératives, grâce à leur disposition typographique, ont une valeur en elles-mêmes:

L'utilisation de ces listes, en particulier, des listes d'objets, de variétés d'objets prises dans les catalogues de grands magasins me permettait d'obtenir dans les pages une certaine mobilité parce que, en juxtaposant deux listes sur deux colonnes différentes, cela me permettait de les faire parler l'une par rapport à l'autre et de faire sentir en même temps que ces listes pourraient glisser l'une par rapport à l'autre, comme dans une règle à calcul les différents suites de nombres. 61

Nous avons choisi l'exemple suivant afin de montrer comment cette idée est mise en pratique dans le texte:

Ou par l'intermédiaire de Sears, Roebuck & Co., un assortiment de 7 slips en tricot de nylon ou d'acétate artistement brodés avec le nom des jours de la semaine:

- Au choix:
- blanc pour le dimanche,
 - la Cène, avec le Sermon sur la Montagne,
 - jaune pour lundi,
 - Paysage d'Automne, avec la Fin du Jour,
 - bleu pour mardi,
 - Coucher de Soleil sur la Mer, avec le Retour au Pays,

- rose pour mercredi,
- Pur-sang, avec la Chasse au Renard,
- blanc pour jeudi,
- Scènes du Lac des Cygnes (Ballet),
- vert pour vendredi,
- Vénus et Adonis.
- noir pour samedi,
- "prière de préciser le tour de hanches", (Mob, pp.174-175.)

La liste disposée sur la marge de gauche nous indique les diverses couleurs des slips, une pour chaque jour de la semaine, tandis que celle de droite évoque un ensemble pictural où chaque élément s'accorde avec la couleur qui le précède sur la marge de gauche. Les deux listes se répondent donc l'une l'autre. La Cène, dernier repas pris par Jésus-Christ, avec ses apôtres, la veille de la Passion, renforce par sa pureté religieuse la couleur blanche en même temps qu'elle évoque le jour du dimanche. L'automne et la fin du jour répondent à la couleur jaune. La mer évoque le bleu, tandis que le sang et le renard font appel à la couleur rose. Les cygnes établissent un rapport avec le blanc du jeudi. Vénus et Adonis incarnent le vert du vendredi. Vénus était à l'origine la déesse des jardins, tandis que Adonis représentait la poussée et la mort annuelles de la végétation. Grâce à cette présentation le lecteur découvre une mobilité qui ressort de deux listes apparemment bien fixes et séparées l'une de l'autre. La mobilité réside dans le fait que le lecteur peut, passer sans cesse d'une liste à l'autre, ou bien il peut lire d'une façon verticale, séparant les deux listes. Cependant une séparation totale n'est pas possible. Tous les éléments bougent dans un grand ensemble, se répondant et se renforçant, attachés les uns aux autres d'une façon inextricable.

A d'autres moments des listes horizontales s'étalent à travers les pages de Mobile. Les titres de divers journaux et magazines

parcourent les pages, imprimés en gros, et présentés de façon répétitive. Voici quelques exemples:

NEW YORK TIMES NEW YORK TIMES NEW YORK TIM (Mob, p.198.)

LIFE LIFE LIFE LIFE LIFE LIFE LIFE LIFE LIÉ (Mob, p.252.)

Par une telle disposition horizontale répétée, Butor nous montre bien que les dimensions du livre ont une fonction importante: celle de définir les limites de son contenu scriptural. C'est l'étendue blanche de la page qui détermine et gouverne l'ordonnance des mots qui se trouvent disposés sur elle. Butor nous rappelle ainsi que la blancheur de la page joue un rôle actif dans l'élaboration de l'ouvrage total.

Grâce aux techniques que nous venons de relever, la lecture de Mobile peut se faire à des niveaux différents. Par l'emploi varié de la typographie Butor nous donne un ouvrage qui peut être lu (ou regardé) de plusieurs façons. On peut suivre un seul thème choisi de page en page et ainsi faire le trajet du livre en ne suivant qu'une direction. On peut lire dans un sens horizontal ou vertical, ou bien déterminer la direction de la lecture en choisissant les passages en italique ou au contraire ceux qui sont en lettres romaines. Si l'on veut se rendre sensible à la densité de l'ouvrage; on peut lire d'une façon linéaire, pénétrant les couches successives du livre. En nous offrant tant de possibilités de lecture, le texte devient le lieu de directions contraires qui embrouillent notre tentative pour saisir un sens stable ou achevé.

Une technique d'écriture qui accorde une place prépondérante à l'espace blanc suppose nécessairement, une technique de lecture qui

1 3

permet de découvrir dans le blanc la complexité et la richesse de la réalité explorée, mais jamais épuisée. Butor lui-même nous avertit que "ce 'Mobile' est composé un peu comme un 'quilt'." (Mob, p.29.) C'est au lecteur de composer une broderie personnelle, faite des pièces offertes par l'auteur. La disposition typographique de Mobile fournit à l'écrivain la possibilité de donner simultanément au lecteur une multiplicité et une diversité d'informations. La forme reste variable et mobile afin que l'ouvrage soit susceptible de lectures non prévues. Il existe plusieurs combinaisons possibles et virtuelles, et c'est au lecteur de les découvrir tour à tour. Cependant le lecteur ne peut jamais relever toutes les possibilités de lecture, puisqu'aucune image ne se donne pour stable, ni pour totale. Le texte ne sera donc jamais complet; il restera mobile et ouvert à des possibilités futures. On ne peut pas le fixer, ni lui imposer une fermeture.

Dans L'Etrangeté du texte, Claude Lévesque explique bien la valeur positive de l'espace blanc qui ouvre la voie à une lecture créatrice du texte littéraire:

Le texte s'offre à une reprise indéfinie à travers le temps et l'espace: il peut se donner plusieurs temps et plusieurs vies. Un texte nouveau reste toujours possible en vertu des blancs qui espacent les signes, grâce donc à l'espacement qui n'est jamais rempli que provisoirement, jamais saturé, une case demeurant toujours vide, ouvrant la structure au jeu des permutations, à une transformation indéfiniment disséminée. 62

Dans Mobile Butor met en évidence la richesse et la puissance de l'espace blanc. Il nous montre comment le mot écrit peut disparaître pour laisser la place à une blancheur qui nous offre de multiples possibilités d'exploration et de transformation du texte.

174

* * * * *

Dans ce chapitre, nous avons présenté l'exemple le plus saillant de l'absence que le nouveau romancier peut créer à l'intérieur de chaque élément qui compose l'ensemble plus vaste du texte. De cette façon, nous avons montré comment une nouvelle optique remet en question les composants individuels du récit littéraire traditionnel pour les transformer, les rendre lacunaires et incomplets. Tous les éléments censés soutenir le récit -- les objets, le langage, les événements, les personnages -- ont été ébranlés et systématiquement effacés. A leur place il ne subsiste qu'une absence, mais c'est une absence puissante, fortement calculée par l'écrivain qui refuse de combler les lacunes déterminantes qu'il a laissées dans son oeuvre. Les composants textuels ne sont rendus présents qu'au moyen de l'intervention créatrice de l'imagination du lecteur qui doit compléter lui-même les manques du récit. Dans les chapitres suivants nous examinerons le fonctionnement implicite de l'absence dont nous venons de relever les manifestations concrètes et explicites.

NOTES

CHAPITRE III

¹"Un Humanisme truqué," La Table Ronde, 193 (fév. 1964), p. 103.

²La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet: Structures et Significations (Genève: Droz, 1966), p. 94.

³Ibid., p. 98.

⁴Le Nouveau Roman (Paris: Bordas, 1972), pp. 86-87.

⁵Michel Butor, p. 39.

⁶Charbonnier, p. 139.

⁷Phénoménologie de la perception, p. 384.

⁸Ibid., p. 23.

⁹Le Livre à venir (Paris: Gallimard, 1959), p. 73.

¹⁰La destruction au moyen du feu, telle que nous venons de la remarquer dans Le Voyeur est un autre moyen de créer une lacune concrète. La seule oeuvre de Robbe-Grillet dans laquelle le feu assume une importance capitale est Projet pour une révolution à New York. Dans ce roman le feu éclate comme signe porteur de la révolution. Chez Butor, le feu rongeur joue un rôle très important dans la création des lacunes explicites. Jean Roudaut, dans Michel Butor ou le Livre futur (Paris: Gallimard, 1964), a déjà fait un examen détaillé de la fonction du feu chez Butor.

¹¹"Une Présentation de la Modification de Michel Butor," Le Français dans le Monde, 5 (déc. 1961), p. 44.

¹²"Michel Butor," Études, CCXCVIII (juillet-août, 1958), 235.

¹³Michel Butor, p. 42.

¹⁴Pour un nouveau roman, p. 157.

- 15 Pour un nouveau roman, p. 160.
- 16 La Rose des Vents (Paris: Gallimard, 1970), p. 14.
- 17 The Political Illusion (New York: Vintage Books, 1972), p. 5.
- 18 Le Livre à venir, p. 270.
- 19 Figures 1 (Paris: Ed. du Seuil, 1966), p. 242.
- 20 Ibid., p. 242.
- 21 "Nouveau roman et cinéma: une expérience décisive," dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 1, p. 196.
- 22 Avec Labarthe et Rivette, p. 12.
- 23 Cité par André Gardies, dans Alain Robbe-Grillet, pp. 118-120.
- 24 Situations II (Paris: Gallimard, 1948), p. 201.
- 25 "La Combinatoire et le mythe dans l'art du récit," Esprit, 402 (avr. 1971), p. 680.
- 26 S/Z, p. 49.
- 27 Pour un nouveau roman, p. 34.
- 28 Critique du roman (Paris: Gallimard, 1970), p. 33.
- 29 Ibid., p. 65.
- 30 L'Age ingrat du roman (Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1967), p. 151.
- 31 Essais critiques, p. 64.
- 32 Lors d'une discussion sur "L'Expression de l'espace dans le Nouveau Roman," dans Positions et oppositions sur le roman contemporain, Ed. Michel Mansuy, p. 196.

33. Cité par Gérard Durozoi dans Les Gommages: Robbe-Grillet (Paris: Hatier, 1973), p. 11.

34. Bernal, p. 54.

35. Cité par Durozoi, p. 60.

36. Cité par Raouf Kamel, "Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet," Revue du Caire, XLIV, 237 (mai 1960), 423-424.

37. Métamorphoses du roman (Paris: Albin Michel, 1966), p. 146.

38. Le Livre à venir, p. 196.

39. Bernal, p. 109.

40. La Poétique de l'espace, p. 148.

41. Pour un nouveau roman, p. 33.

42. Lors d'une table ronde au Colloque Annuel de Symbolisme organisé à Paris les 19 et 20 juin, 1965, par André Guimbretière, sous la Présidence de Georges Blin. Publié dans les Cahiers Internationaux de Symbolisme, 9-10 (1965-1966), p. 121.

43. "Sur les romans de Robbe-Grillet," Les Temps Modernes, 136 (juin 1957), p. 1989.

44. Zeltner-Neukomm, p. 102.

45. Narcisse romancier (Paris: José Corti, 1973), p. 144.

46. "Du Roman expérimental," Mercuré de France, CCCXXX (juin 1957), 303.

47. Bernal, p. 123.

48. Kamel, p. 426.

49. "Avertissement," Dans le labyrinthe (Paris: Ed. 10/18, 1964), p. 5.

50. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet (Paris: Hachette, 1972), p. 44.

- 51 Le Langage et la société (Paris: Gallimard, 1966), p. 231.
- 52 Avec F. C. St. Aubyn, "A propos de Mobile: Deuxième entretien avec Michel Butor," French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 436.
- 53 "Nouvelle littérature, nouvel humanisme?", Synthèses, 285 (mars 1970), p. 29.
- 54 "Mobile: une lecture possible," Les Temps Modernes, 198 (nov. 1962), p. 895.
- 55 Répertoire II, p. 107.
- 56 Avec F. C. St. Aubyn, p. 430.
- 57 Ibid., pp. 427-430.
- 58 Répertoire III, p. 278.
- 59 Avec F. C. St. Aubyn, pp. 434-435.
- 60 Ibid., pp. 436-437.
- 61 Ibid., p. 438.
- 62 Lévesque, p. 169.

CHAPITRE I

LA TRANSFORMATION DE LA REALITE SPATIO-TEMPORELLE: UNE QUESTION DE NARRATION

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'examiner la réalité spatiale et temporelle dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor, avec une attention particulière aux techniques narratives qui motivent la transformation et la modification de cette réalité. De cette façon nous verrons que les constituants du récit pris ensemble fonctionnent en tant qu'éléments textuels à cause de la même sorte d'absence déterminante que nous venons de discuter dans le cas des composants individuels. Chez les deux auteurs les éléments fondamentaux du récit ne sont pas regroupés de façon à former une "intrigue" ou une "histoire" dont la linéarité suggérerait la présence d'une réalité cohérente dans laquelle s'insèrent les événements du récit. Dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, la notion d'"histoire" a été remplacée par ce que nous appelons des "séquences" ou des "scènes." De même, chez Butor, les phénomènes individuels du récit convergent pour former ce que nous nommons des "cubes" ou des "boîtes." Ces diverses modalités sont distribuées de manière à effectuer une réorganisation des éléments fictifs, réorganisation qui met en question nos concepts traditionnels de réalité. Les ouvrages de Robbe-Grillet et de Butor se construisent à partir de structures spatio-temporelles qui tiennent compte de la nécessité de représenter la réalité telle que nous la vivons dans toute sa complexité discontinue et lacunaire. Le lecteur, conditionné par des conventions littéraires selon lesquelles les dimensions de l'espace et du temps ont une réalité objectivement mesurable, se trouve aux prises avec une pluralité de dimensions spatio-temporelles qui se rapprochent et qui s'éloignent de manière à façonner sans cesse de nouveaux rapports et de nouvelles réalités.

La mise en oeuvre de la réalité fictive dépend de la perspective narrative qui organise et oriente les divers éléments du récit. Traditionnellement c'est le narrateur qui assure la cohérence des nombreux composants du texte. Mais, dans les deux ouvrages que nous examinerons, La Maison de rendez-vous et Degrés, nous verrons que Robbe-Grillet et Butor ont adopté une technique narrative qui met l'accent sur la complexité d'une réalité qui se multiplie sans cesse. Trouvant qu'un seul point de vue est inadéquat pour cerner les nombreuses variantes de la réalité, les deux auteurs nous font voir le monde à travers une pluralité d'optiques narratives. Le narrateur n'est plus une omniprésence singulière qui nous raconte une "histoire" unique. Il est devenu plutôt un regard provisoire sur le monde, toujours susceptible d'être remplacé par un autre regard également lacunaire. Ce sabotage de la cohérence de la narration systématique, en nous offrant une perspective éparpillée dans le temps et dans l'espace, contribue énormément à la fragmentation de la réalité chez les deux auteurs.

Malgré leurs ressemblances, Robbe-Grillet et Butor ont chacun des méthodes particulières pour exploiter la complexité de la réalité. Françoise Baqué nous aide à déceler la différence entre les deux écrivains:

Pour lui [Butor], comme pour Robbe-Grillet, le roman est une recherche; mais contrairement à Robbe-Grillet, il ne pense pas que cette recherche "crée elle-même ses propres significations", elle doit être capable de réagir sur la réalité dont elle est l'écho, et de la transformer. 1

Chez les deux auteurs, le roman devient le domaine d'une recherche sur la nature et le fonctionnement d'une réalité qui subit d'incessantes modifications et variations. Au lieu de représenter ou de recréer tout simplement une réalité déjà connue, les ouvrages de Robbe-Grillet et de Butor ouvrent la voie à la découverte et à l'exploration de nouvelles réalités et de nouvelles connaissances.

A la différence de Butor, Robbe-Grillet tend à mettre en oeuvre une réalité fictive qui engendre ses propres phénomènes et qui renvoie uniquement à elle-même, sans référence à une réalité préétablie. Le narrateur ne cherche point à récupérer ou à reproduire une "histoire" ou une "expérience vécue." Il n'y a pas d'événement antérieur à l'oeuvre dont le narrateur retrace le déroulement, mais plutôt la genèse et la destruction d'une série de scènes au fur et à mesure que le récit se déroule. C'est en vain que le lecteur voudrait mesurer le temps et l'espace ou les rapprocher pour en tirer la présence d'une histoire unique. Robbe-Grillet affirme en effet que, dans l'oeuvre contemporaine, "l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace."² Le temps et l'espace de la narration se contestent mutuellement, de façon à rendre impossible toute tentative pour situer les phénomènes du récit dans un cadre de continuité ou de vraisemblance. La seule réalité certaine que le lecteur de Robbe-Grillet arrive à déceler est celle qu'il crée lui-même, à partir de ses propres connaissances et de ses propres mythes.

Chez Butor, par contre, la réalité fictive ne se suffit pas à-elle-même. Elle puise sa substance dans d'autres réalités qui existent préalablement dans le monde. Cependant, pour Butor

150

l'oeuvre littéraire ne doit pas être un simple reflet de la réalité extérieure. Elle doit ajouter de nouvelles dimensions qui transformeront, en l'enrichissant, notre connaissance lacunaire de la réalité. Selon Butor, la fiction a pour fonction de combler les vides de notre expérience de la réalité, en nous éclairant sur les rapports complexes entre le temps et l'espace: "Le livre nous permet de vaincre le temps, mais aussi l'espace [...]"³

Son obsession de la dispersion amène Butor à faire un travail de restitution qui vise à combler les fissures qui existent entre les éléments disparates de la réalité. A travers le point de vue de son narrateur, il édifie un système bien organisé qui permet au lecteur de maîtriser la complexité des informations dont il dispose. La narration s'élabore à partir d'une réalité apparemment délimitée dans le temps et dans l'espace, mais qui commence aussitôt à se transformer et à se compliquer. A mesure que l'ouvrage se crée, le narrateur essaye de préciser lui-même la nature et le fonctionnement des réseaux spatio-temporels de son récit, et la manière dont la réalité fictive modifie d'autres réalités et d'autres connaissances.

Au moyen d'un examen de La Maison de rendez-vous de Robbe-Grillet et de Degrés de Butor, nous découvrirons comment chaque auteur exploite une technique narrative qui met en relief la complexité des réalités possibles à multiples dimensions dans le temps et dans l'espace. En suivant le point de vue du narrateur, avec son regard lacunaire sur le monde, nous verrons comment tous les phénomènes individuels du récit se rencontrent afin de produire une vision globale, mais toujours incomplète, de la réalité.

A. La discontinuité et l'invéraisemblance des "séquences" chez Robbe-Grillet: Un travail de décomposition.

Dans les ouvrages de Robbe-Grillet la notion d'"histoire" romanesque a été remplacée par le phénomène de "séquence," ensemble formel qui regroupe tous les éléments du récit. Au chapitre précédent nous avons montré comment chacun des composants individuels du récit se signale par son aspect problématique et lacunaire. En examinant des "séquences" nous adoptons une perspective plus large qui nous permettra de voir comment tous les constituants du roman opèrent ensemble de manière à façonner des scènes qui, à leur tour, laissent une absence déterminante au sein de l'ouvrage. A partir des objets, du langage, des personnages et des "événements" problématiques, Robbe-Grillet crée des scènes qui ne nous assurent pas de la présence d'une histoire vraie et cohérente. Cette absence se manifeste à deux niveaux de la mise en oeuvre des séquences. Premièrement, les scènes sont arrangées de manière à effectuer une disposition incohérente et discontinue qui interdit toute liaison définitive entre les diverses séquences. Deuxièmement, les séquences abritent un "contenu" qui n'est pas censé être authentique ou vraisemblable, et qui ne fournit pas de distinction entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire.

La discontinuité dans l'ordonnance des séquences nous est rendue sensible par les hiatus qui séparent les diverses scènes de l'ouvrage. Robbe-Grillet tient à ce que les séquences soient séparées par un intervalle, une distance, de façon à établir une discontinuité irréductible à un ordre logique ou cohérent. On :

l'intérieur des séquences pour jouer en plus le rôle d'un protagoniste, d'ailleurs inconnu, qui participe aux événements.

[...] je me lève furtivement et je gagne la petite sortie, dont je trouve l'emplacement à tâtons. Mais j'ai dû me tromper de porte, dans l'obscurité, car je ne reconnais pas du tout l'endroit sur lequel débouche le couloir où je me suis engagé. (MR, p.168.) 10

Nous avons parfois l'impression que le narrateur/protagoniste est Ralph Johnson, celui qu'on appelle familièrement "L'Américain", à cause, par exemple, de la coïncidence de certains renseignements. A un moment le narrateur dit: "Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi." (MR, p.61.) Plus loin, nous lisons: "A Victoria, Johnson a pris un taxi, qui a roulé très vite, si bien qu'il est arrivé de bonne heure à la Villa Bleue, vers neuf heures dix plus précisément." (MR, p.165.) Il y a un autre repère qui nous permet de proposer Johnson, provisoirement au moins, comme le narrateur du récit: "A cet instant du récit, Johnson s'arrête." (MR, p.162.) Quand Johnson est décrit à la troisième personne l'identité du narrateur devient encore plus problématique à mesure qu'elle commence à se multiplier.

Il est possible que les scènes du roman soient narrées à travers les pages d'un journal qu'Edouard Manneret est en train d'écrire. Il semble parfois que les scènes n'aient de réalité que dans la mesure où elles sont insérées dans le travail de Manneret. Par exemple, une des séquences commence ainsi: "Il écrit. Il écrit que la servante eurasienne traverse alors le cercle sans rien voir [...]." (MR, p.103.) Cependant, l'ouvrage de Manneret,

ne peut passer d'une séquence à l'autre sans franchir l'intervalle béant qui sépare les deux. Au lieu de remplir la lacune, de lui donner substance, Robbe-Grillet la laisse vide, et par là plus puissante. Dans sa définition de la "discontinuité," Jean Ricardou éclaire la fonction du hiatus qui interdit tout déroulement continu des séquences:

Passer le hiatus sous silence, c'est moins l'escamoter que l'accuser. Loin de recevoir entre elles le tampon de quelques mots intermédiaires, les deux séquences jointes restent séparées par un vide abrupt que le texte ne franchit qu'en les entrechoquant: c'est une procédure de discontinuité. 4

Le travail de Robbe-Grillet consiste à ne pas remplir les vides, c'est-à-dire à ne pas combler les intervalles qu'il a créés entre les diverses séquences. Son oeuvre exploite une incohérence recherchée et développée comme qualité indispensable à la mise en évidence de notre expérience discontinue de la réalité. L'absence de progression logique entre les séquences semble refléter l'insuffisance de la conscience humaine à saisir définitivement une réalité qui lui échappe sans cesse.

Philippe Sollers explique ainsi l'impossibilité d'une restitution permanente de la continuité dans la fiction. Il insiste sur:

[...] la situation originale de l'écrivain de fiction, qui a pour tâche de montrer le rêve et l'incertitude dans une mise entre parenthèses de la réflexion. Cette situation lui présente le monde et la conscience comme une continuité aberrante à la recherche d'elle-même et qui, malgré la construction rigoureuse dont elle fait sa réponse, s'épuise ou se recharge dans l'absence ou le rien. 5

Dans la fiction de Robbe-Grillet la discontinuité sert à créer une absence indispensable à la préservation du manque d'ordre propre à ses romans et leur fonctionnement en tant que textes. Dans la mesure où les lacunes s'interposent entre les séquences, empêchant tout lien logique entre elles, Robbe-Grillet peut sauvegarder l'absence de toute histoire "vraie" ou cohérente. Sans les intervalles vides entre elles, les diverses séquences retomberaient dans un enchaînement et une ordonnance linéaires. Grâce aux hiatus qui interdisent toute mise en ordre définitive des scènes, l'ouvrage peut être renouvelé et "rechargé" sans aboutir à une présence permanente.

A l'intérieur des séquences ainsi disposées Robbe-Grillet nous annonce la problématique du vraisemblable. Les séquences renferment un "contenu" où le niveau "réel" et ce que nous pourrions nommer le niveau "illusoire" (l'onirique, l'imaginaire, l'hallucinatoire), ont un seul et même statut, les deux niveaux étant également "vrais" ou "faux". Le contenu ambigu des séquences rend inutile toute tentative pour y découvrir une seule "vérité." C'est en vain qu'on cherche à mesurer la vérité d'un ouvrage robbe-grilletien, comme le fait R.-M. Albérès lorsqu'il essaye de distinguer entre le "vrai" et le "faux" dans Mariénbad: "[...] des trois 'réalités' possibles qu'il propose (les deux personnages et le décor), il devrait logiquement y en avoir une qui est la vraie, les autres étant imaginaires."⁶ Robbe-Grillet résout ce problème en suggérant que son film résiste à toute tentative pour y trouver du "vraisemblable": "Comme si tout cela était vrai, bien

que probablement ça ne le soit pas. Mais vrai et faux n'ont plus alors aucun sens."⁷ En abolissant toute distinction entre le "vrai" et le "faux" Robbe-Grillet, dépasse les limites posées par la notion de deux rôles fixés par une opposition irréconciliable. Roland Barthes suggère la valeur d'un tel dépassement: "Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que s'il subvertit l'opposition du vrai et du faux [...]."⁸ L'oeuvre de Robbe-Grillet se nourrit de son refus de différencier ou de réconcilier les phénomènes opposés qui constituent le caractère nécessairement ambigu de ses récits.

L'absence créée par Robbe-Grillet au niveau des séquences est donc d'une double nature: absence de continuité et absence de vraisemblance. C'est une absence voulue par l'auteur qui nous présente des séquences dispersées pour s'assurer qu'aucune vérité ne soit reconnue comme définitive. Chaque séquence est contestée par la scène suivante, créant non seulement l'art de l'incohérence, mais aussi celui de la déception. Robbe-Grillet nous explique l'importance et la valeur de ces qualités apparemment subversives, mais qui sont en effet essentielles à l'élaboration de son oeuvre:

Au fond, toutes les explications sont possibles et se détruisent à dessein les unes les autres. Le sujet de l'Immortelle, comme celui de mes romans et de toutes les tentatives modernes qui nous intéressent, vous et moi, est cette indétermination elle-même d'une oeuvre qui se défait à mesure qu'elle est exprimée. La déception sur laquelle le lecteur et le spectateur sont laissés est dès lors devenue le propos même de l'auteur, ce qu'il a voulu exprimer de plus important. 9

L'art de la déception et de l'incohérence est pratiqué dans tous les ouvrages de Robbe-Grillet. Nous avons choisi La Maison de rendez-vous comme le meilleur exemple de roman dont les séquences à disposition complexe et discontinue fournissent une ambiance onirique d'irréalité et d'invraisemblance. Au lieu de nous offrir une narration à sens unique d'"événements", La Maison de rendez-vous suggère plusieurs ensembles formels qui ne sont pas reliés les uns aux autres de façon à former une "histoire." Les séquences ne sont pas développées, mais distribuées pour que le lecteur n'entrevoie que des fragments disparates ou des scènes incomplètes. Les séquences du roman sont non seulement détachées les unes des autres, mais elles n'ont aucune possibilité de rapport avec une réalité extérieure dite vraisemblable. Eloignées de tout ordre extérieur, les scènes se chevauchent et se contredisent. Robbe-Grillet présente parfois des variations contradictoires de ce qui semble être un seul "événement". Ces diverses modalités de l'"événement" ont pour fonction de désorienter le lecteur, lui interdisant de se repérer définitivement dans le temps ou dans l'espace. De telles variations contradictoires donnent l'impression d'une "histoire" en perpétuelle voie de destruction. Cependant l'auteur sait en même temps se limiter à un nombre assez restreint de séquences, pour que nous prenions conscience de la manière dont il a provoqué des ruptures et des contradictions dans l'agencement des scènes du récit. Malgré leur ordonnance discontinue, les séquences semblent refléter un effort obsessionnel pour y voir clair, d'organiser les éléments disparates de la réalité.

La tension entre cette volonté apparente d'organisation, et notre perception nécessairement brouillée du monde, sert à mettre en évidence le caractère fragmentaire de notre expérience de la réalité.

C'est le narrateur qui déterminera en grande partie la situation des "événements" dans un cadre spatio-temporel. Dans La Maison de rendez-vous les séquences ne sont pas reliées par un point de vue narratif unique. Le narrateur change sans cesse d'identité, à mesure que les protagonistes importants essaient, chacun à leur tour, de reprendre à leur compte le déroulement du récit. A certains moments le narrateur est complètement dépourvu d'identité certaine ou définitive.

Dès la première phrase du récit le narrateur révèle sa présence, tout en nous cachant son identité: "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves." (MR, p.49.) En outre il met en doute la "réalité" de son récit, qui peut-être ne se déroule que sur le plan de ses rêves érotiques. Peu après il annonce plus clairement le rôle qu'il va jouer dans l'élaboration de l'"histoire": "Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l'ont marquée." (MR, p.61.) Plus tard il réaffirme son rôle: "[...] j'ai voulu reconstituer point par point le déroulement de la soirée [...]." (MR, p.89.) Au cours du récit, ce "je" innommé dévoile de temps en temps sa présence comme narrateur: "Je reprends et je résume." (MR, p.196.) A d'autres moments le "je" s'insère à

l'intérieur des séquences pour jouer en plus le rôle d'un protagoniste, d'ailleurs inconnu, qui participe aux événements.

[...] je me lève furtivement et je gagne la petite sortie, dont je trouve l'emplacement à tâtons. Mais j'ai dû me tromper de porte, dans l'obscurité, car je ne reconnais pas du tout l'endroit sur lequel débouche le couloir où je me suis engagé. (MR, p.168.) 10

Nous avons parfois l'impression que le narrateur/protagoniste est Ralph Johnson, celui qu'on appelle familièrement "L'Américain", à cause, par exemple, de la coïncidence de certains renseignements. A un moment le narrateur dit: "Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi." (MR, p.61.) Plus loin, nous lisons: "A Victoria, Johnson a pris un taxi, qui a roulé très vite, si bien qu'il est arrivé de bonne heure à la Villa Bleue, vers neuf heures dix plus précisément." (MR, p.165.) Il y a un autre repère qui nous permet de proposer Johnson, provisoirement au moins, comme le narrateur du récit: "A cet instant du récit, Johnson s'arrête." (MR, p.162.) Quand Johnson est décrit à la troisième personne l'identité du narrateur devient encore plus problématique à mesure qu'elle commence à se multiplier.

Il est possible que les scènes du roman soient narrées à travers les pages d'un journal qu'Edouard Manneret est en train d'écrire. Il semble parfois que les scènes n'aient de réalité que dans la mesure où elles sont insérées dans le travail de Manneret. Par exemple, une des séquences commence ainsi: "Il écrit. Il écrit que la servante eurasienne traverse alors le cercle sans rien voir [...]." (MR, p.103.) Cependant, l'ouvrage de Manneret,

dont "la page commencée reste en suspens" (MR, p.110.), ne se réalisera pas définitivement. Une des phrases capitales reste en suspens, inachevée: "[...] 'raconterait, à son retour d'un voyage'..." (MR, p.109.) Plus tard l'auteur ajoute le mot "secret" (MR, p.113) qu'il rature et remplace par "lointain." (MR, p.119.) Quand la phrase est enfin terminée ce n'est que par l'intervention de l'assassin de Manneret qui fausse le graphisme incertain de sa victime en ajoutant "mais nécessaire" après les derniers mots tracés par Manneret: "voyage lointain, et non pas gratuit." (MR, p.211.) En outre la phrase n'est qu'une déformation, donc une représentation infidèle, des paroles prononcées furtivement dans le salon de Lady Ava: "[...] c'est un crime nécessaire, non pas gratuit." (MR, p.98.) La narration d'Edouard Manneret, qui d'ailleurs reste inachevée, ne sert qu'à déformer la réalité qu'il devait représenter.

Parfois, le gros homme bavard au teint rouge semble jouer le rôle du narrateur, à mesure qu'il raconte "ses invraisemblables récits de voyages en Orient." (MR, p.142.) L'histoire qu'il esquisse et qu'il reprend à maintes reprises au cours de la soirée chez Lady Ava évoque toutes les séquences principales propres au roman même. Les autres personnages du récit jouent le rôle de narrateur lorsqu'ils jouent leurs rôles dans un spectacle théâtral qui semble reprendre toutes les scènes du roman.

Les personnages qui sont les protagonistes des scènes, et donc des narrateurs possibles, n'apportent aucun ordre à la suite disloquée d'"événements." Robbe-Grillet met en question tous les attributs traditionnels du personnage -- le nom, la nationalité, l'apparence, et même le rôle qu'il joue dans l'élaboration des

scènes. A mesure qu'il éclate en des composants inconciliables et toujours changeants, chaque personnage ne devient que la somme de ses apparitions et de ses virtualités de séquence en séquence.

Qui qu'il soit, le narrateur raconte l'histoire de La Maison de rendez-vous de façon à brouiller l'ordre des séquences et à mettre en doute leur authenticité. Au cours de son récit, le narrateur s'interroge sur l'ordre et sur la vraisemblance des "séquences" qu'il essaye de nous rapporter. Il fait un effort pour contrôler l'agencement des scènes et de préciser, autant que possible, l'ordre de leur apparition. Il dit par exemple: "C'est là que se place la scène du serveur en veste blanche [...]." (MR, p.99.), ou bien: "Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson." (MR, p.68.) Etant donné qu'il n'arrive pas à ordonner les séquences selon une suite linéaire définitive, le narrateur brouille complètement leur ordre. A propos de la scène qui décrit Kim dans l'appartement de Manneret il dit: "... (cet épisode, déjà passé, n'a plus sa place ici)" (MR, p.193.) Il continue néanmoins à reprendre cette séquence, tout en se rendant compte qu'il se répète et se contredit. Une fois la séquence épuisée, il dit: "Quelques invraisemblances subsistent dans ce qui précède; cela s'est pourtant déroulé, en tout point, de cette façon. La suite a déjà été rapportée." (MR, pp.195-196.) Il répète sans cesse certaines scènes clefs, par exemple l'irruption de la police dans la Villa Bleue: "[...] mais cet épisode a déjà été décrit en

détail." (MR, p.105.) Ainsi, la construction du roman repose sur la narration répétée d'un nombre restreint d'épisodes. A cause des variations et des modifications apportées chaque fois, les épisodes, de séquence en séquence, ne sont jamais tout à fait les mêmes. Les épisodes semblent être renouvelables à l'infini, constituant ainsi un processus qui n'a pas de fin, que ne peut pas avoir de dénouement. Au lieu de répéter une séquence entière, le narrateur interrompt assez souvent le déroulement de son récit en y insérant "etc. ...". De cette façon il donne l'impression de ne pas vouloir nous encombrer des détails de ce qui a déjà été rapporté, et il nous empêche de nous assurer que les détails sont les mêmes.

Puisqu'il existe tant de variations pour chaque scène, le narrateur ne sait pas choisir entre elles. Il essaye parfois de les insérer toutes à l'intérieur d'une seule séquence, produisant ainsi une multiplicité de contradictions et d'invéraisemblances. Le passage suivant indique bien comment une scène se détruit à mesure qu'elle s'élabore:

La scène qui se déroule alors manque de netteté... La fille regarde à droite et à gauche rapidement, comme pour vérifier que personne ne la surveille, puis elle gravit l'escalier, aussi vite que le lui permet la longue robe collante; et, presque aussitôt, elle redescendrait en tenant contre sa poitrine une enveloppe très épaisse et déformée, faite de papier brun, qui semble avoir été bourrée de sable. Mais que serait devenu le chien pendant ce temps? Si, comme tout l'indique, il n'est pas monté avec elle, a-t-il attendu tranquillement au pied des marches, n'ayant désormais plus besoin d'être tenu en laisse? Ou l'aurait-elle attaché à quelque anneau,

piton, tête de rampe (mais l'escalier n'a pas de rampe), heurtoir (mais il n'y a pas de porte), patte-fiche, crochet, vieux clou grossièrement recourbé vers le haut, tout tordu et mangé de rouille, planté dans le mur à cet endroit? Mais ce clou lui-même n'est pas bien solide; et la présence insolite d'un tel animal, marquant sans ambiguïté la maison, signalerait alors inutilement celle-ci à l'attention d'éventuels observateurs. Ou bien l'intermédiaire se tenait-il dans l'ombre, presque en bas de l'escalier, et il a suffi à la servante eurasienne de monter deux marches, sans lâcher la laisse, et de tendre la main vers l'enveloppe -- ou le paquet -- qui lui présenterait le personnage invisible, pour s'en revenir sans s'attarder davantage. Ou plutôt, il y avait effectivement un personnage au bas des marches et il était bel et bien là en raison du rendez-vous, mais il s'est contenté d'avancer la main pour saisir le bout de laisse qui lui a passé la servante, tandis qu'elle grimpait vivement le petit escalier afin d'aller jusqu'à l'intermédiaire demeuré, lui, dans sa chambre, ou son bureau, ou son office, ou son officine.

L'objection du chien trop voyant reparaitrait là, malheureusement, avec toute sa force. Et, de toute façon, la fin de l'épisode ne convient pas, puisque ce n'est pas d'une enveloppe qu'on est venu prendre livraison, mais d'une très jeune fille, qui, d'après son visage, doit d'ailleurs être japonaise plutôt que chinoise. (MR, pp. 76-78.)

Toutes les hypothèses émises par le narrateur sont également vraies ou fausses. La séquence n'est que la somme provisoire de toutes les virtualités incompatibles de ce qui semble être une seule scène. Elle ne renferme ni un ordre, ni un contenu définitifs qui nous permettraient d'en tirer une anecdote cohérente ou vraisemblable.

A d'autres moments, les contradictions n'existent pas à l'intérieur d'une séquence unique, mais elles sont distribuées à travers plusieurs séquences qui ne sont que les variations d'un seul "événement." Par exemple, la mort d'Edouard Manneret est décrite à plusieurs reprises. Chaque séquence contredit l'autre au point de produire plusieurs versions inconciliables qui sont narrées par les divers

protagonistes du roman. Manneret est tué successivement par le chien de Kim (ou Kito), par Kim elle-même, par le pistolet de Johnson, et dans un accident. Il est aussi l'acteur principal dans une pièce qui traite de sa mort. Dans les intervalles entre les séquences décrivant sa mort, Manneret retrouve la vie. Le narrateur ignore volontiers cette contradiction évidente et il dit, après avoir décrit Manneret vivant: "Si Manneret vient déjà d'être assassiné, cette scène se passe auparavant, de toute évidence." (MR, p.217.) Les contradictions entre les séquences, ou à l'intérieur des séquences, n'ont pas d'importance pour le narrateur qui peut arranger à son propre gré les scènes du roman.

La narration incertaine des scènes de La Maison de rendez-vous devient encore plus difficile à préciser lorsqu'elle est confiée à certains média esthétiques qui reproduisent les séquences principales du roman. Au lieu d'être rapportés par un narrateur/protagoniste, les mêmes "événements" sont parfois repris dans des matières esthétiques. De cette façon les scènes du roman sont perpétuellement renvoyées d'un endroit à un autre, à mesure qu'elles se manifestent dans de nouveaux média. Le phénomène du partage des séquences entre une diversité de lieux sert à fragmenter, sans répit, toute cohérence spatiale. Chez Robbe-Grillet on ne passe pas d'un lieu à un autre en se déplaçant dans un espace homogène, mais en se déplaçant d'une séquence à une autre. Notre parcours incertain de l'espace dans La Maison de rendez-vous s'effectue par sauts, à mesure que nous sommes renvoyés d'une scène à une autre. Les séquences du roman sont distribuées à travers une pluralité de lieux où elles sont censées se dérouler. A mesure que les cadres spatiaux se multiplient, l'ordonnance des scènes devient

de plus en plus difficile à déterminer. La vraisemblance des scènes est mise en question par la nature même des espaces dans lesquels elles se trouvent projetées. Les séquences du roman semblent se produire à l'intérieur des matières ou des représentations plastiques et immobiles. Ne renvoyant à aucune réalité spatiale extérieure, les scènes sont figées dans la matière inerte. Il n'y a donc point de mobilité spatiale. La seule mobilité accordée aux séquences est celle apportée par le lecteur, à mesure qu'il saute d'un espace immobile à un autre.

La couverture illustrée d'un magazine chinois, ramassée par un balayeur dans une rue de Hong-Kong, fournit quelques-unes des séquences du roman. C'est là que se déroule la scène cruciale de l'anecdote -- celle de l'irruption de la police anglaise dans le grand salon de la Villa Bleue. Sur l'espace de cette simple couverture se retrouvent les invités de Lady Ava, immobilisés dans l'exécution de leurs gestes inachevés. Le seul espace de ce tableau multicolore permet à Robbe-Grillet de regrouper et d'esquisser, en les immobilisant, les petits "dramas" qui ont lieu pendant la soirée chez Lady Ava.

Quand le balayeur retourne la feuille, il voit trois dessins stylisés représentant la même jeune femme dans une chambre vide et délabrée. Chaque image est accompagnée d'une courte légende, mais le balayeur ne sait pas lire les caractères chinois qui dénoncent l'usage de la drogue. L'histoire de cette couverture est reprise, et faussée, par le petit homme rond et chauve, "narrateur peu scrupuleux" (MR, p.117.), qui dit avec insistance qu'il s'agit là "d'une publicité pour quelque maison clandestine de la basse ville, où l'on propose aux amateurs des plaisirs interdits et monstrueux qui ne sont pas seulement

ceux de la morphine et de l'opium." (MR, p.117.) C'est seulement en faussant le sens voulu des illustrations qu'on arrive à y déceler une représentation de ce qui se passe dans "la maison de rendez-vous" de Lady Ava. Le revers de la couverture illustrée suggère exactement l'inverse de ce qui se passe dans la Villa Bleue, maison de plaisirs interdits fournis par la drogue et les prostituées.

Ces trois illustrations ne renvoient donc que par déception aux activités clandestines de la Villa Bleue. Ces mêmes images, faussement interprétées, sont reprises à mesure qu'elles se resserrent dans un espace beaucoup plus étroit: celui d'une grosse bague chinoise dont la pierre groupe ensemble les éléments principaux des trois illustrations. Tout comme l'envers de la couverture, le chaton représente une jeune femme en robe noire fendue jusqu'à la hanche. D'autres points de ressemblance se retrouvent dans la posture de la femme à demi étendue sur le bord d'un sofa avec "le buste soulevé sur un coude et la tête renversée en arrière." (MR, p.112.) De même, on remarque la présence d'une aiguille, qui suggère l'usage excessif de la drogue. Ainsi des images déjà pourvues d'un caractère faux et irréel deviennent encore plus invraisemblables au moment où elles sont réduites à un simple fragment de matière immobile.

Certaines scènes du roman semblent être immobilisées dans la série de statues qui ornent le jardin de la Villa Bleue. Robbe-Grillet nous présente une scène qui semble se dérouler vraiment et que nous croyons être animée. Mais, après avoir laissé la scène "se dérouler", le narrateur nous apprend qu'il s'agit d'une représentation sculptée:

Plus loin encore, une très jeune fille -- vêtue seulement d'une sorte de chemisette en lambeaux qui laisse percevoir en plusieurs points la chair nue, sur les cuisses, le ventre, la poitrine aux seins naissants, les épaules -- est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains ramenées en arrière, la bouche s'ouvrant de terreur et les yeux agrandis par ce qu'elle voit se dresser en face d'elle: un tigre de grande taille, arrêté à quelques mètres à peine, qui la contemple un instant avant de la dévorer. C'est un groupe sculpté, grandeur nature, exécuté en bois peint vers le début du siècle et représentant une scène de chasse aux Indes. (MR, p.65.)

Le mouvement de la scène à peine esquissée s'immobilise aussitôt dans une représentation plastique intitulée "L'Appât."

Une des scènes récurrentes du roman nous démontre Kim (ou Kito) en train de parcourir les rues de Hong-Kong, accompagnée d'un gros chien noir qu'elle tient en laisse. Cette scène se trouve immobilisée dans la vitrine d'un magasin qui reproduit exactement le spectacle de la jeune femme en robe blanche qui promène le chien. La représentation plastique a été créée de façon à faire croire que l'ensemble va s'animer d'un instant à l'autre:

L'animal a été naturalisé avec un très grand art. [...] on croirait qu'il va terminer le mouvement interrompu: ramener la patte restée tendue en arrière, dresser les deux oreilles de façon égale, ouvrir davantage les mâchoires pour dégager largement les crocs, dans une attitude menaçante, comme si quelque spectacle l'inquiétait, du côté de la rue, ou mettait en danger sa maîtresse. (MR, p.52.)

A tout moment la scène immobile et figée risque de sortir de son cadre plastique pour se mettre en mouvement. De même, une scène similaire censée être animée, se fige dans l'inertie: "On dirait un mannequin de

mode dans une vitrine, qui tiendrait à bout de laisse un grand chien naturalisé, gueule entrouverte, pattes raidies, oreilles dressées."

(MR, p.87.) Les deux scènes se ressemblent et se confondent à un point tel que le lecteur ne peut plus distinguer entre l'étalage de la vitrine et la scène mobile.

Les séquences principales de La Maison de rendez-vous se trouvent tour à tour narrées comme les sujets d'une pièce de théâtre jouée dans la salle de spectacle de la Villa Bleue. Chaque fois qu'elle est mise en scène la pièce se présente dans une version différente. Une des pièces intitulée "L'Appât", est une variation, animée cette fois, de la scène figée dans la sculpture du même nom. L'ouvrage d'Edouard Manneret s'élabore pendant le déroulement de "L'Assassinat d'Edouard Manneret", pièce qui reproduit une des nombreuses versions de sa mort. Une petite comédie sans titre, qui traite d'une femme prise entre deux hommes, correspond à l'histoire de Lauren (ou Loraine), une prostituée qui partage son amour entre Johnson et Marchand. "Meurtres rituels" reproduit de façon parfaite la chambre à coucher de Lady Ava, qui joue son propre rôle dans ce divertissement. En tant que comédien ou comédienne, chacun des personnages de La Maison de rendez-vous prend à tour de rôle la narration de "l'histoire", partageant ainsi le point de vue narratif.

Il devient impossible de distinguer entre les séquences qui se déroulent "réellement" et celles qui sont narrées sous la forme de représentations dramatiques. Assez souvent nous assistons au déroulement d'une scène, dont la fin est saluée d'applaudissements à mesure que les lumières de la salle de spectacle se rallument.

Nous avons l'impression que tout se déroule sur le plan du spectacle, et que rien ne se passe sauf sur la scène de théâtre qui devient en effet le lieu de "rendez-vous" de toutes les séquences du roman.

Dans La Maison de rendez-vous Robbe-Grillet abolit toute distinction entre la narration des scènes "réelles" ou "vécues" et celle des scènes reproduites par des média esthétiques. Parfois les scènes semblent se mettre en mouvement à partir des images apparemment fixes qui peut-être servent d'origine à tout le déroulement du roman. A d'autres moments, à mesure que les oeuvres d'art commencent à bouger sous notre regard, la fixité ne semble être qu'une illusion. Notre perception brouillée ne sait plus distinguer entre les diverses couches de la réalité qui se partagent entre la mobilité et l'immobilité, l'expérience vécue et la représentation esthétique, en somme, entre la réalité et l'art censé la reproduire. Entre ces possibilités on ne saurait choisir, car aucune de ces scènes ne porte en elle-même un signe intrinsèque de la réalité.

En déployant les séquences à travers une pluralité de lieux, Robbe-Grillet rend impossible toute tentative pour retrouver une homogénéité spatiale, dans La Maison de rendez-vous. Chaque espace se trouve emboîté dans un autre, jusqu'à ce que le lecteur ne puisse plus distinguer entre les divers cadres spatiaux. Afin de provoquer une discontinuité spatiale, Robbe-Grillet crée des ruptures soudaines qui nous renvoient d'une scène à une autre, sans transition spatiale. Par exemple, la mise en scène de "L'Appât" est annoncée ainsi: "Tout à coup le décor change." (MR, p.69.) Peu après le narrateur interrompt sa description de cette séquence: "Il est inutile d'insister davantage."

sur cette mise en scène que tout le monde connaît." (MR, p.69.) Ensuite il évoque brièvement le "vieux fou roi", tout en affirmant que le décor, de la scène précédente a disparu. A la place du décor de "L'Appât", il ne reste que des débris épars, entre autres la couverture d'un illustré chinois, ce qui nous jette immédiatement dans les rues sales de Hong-Kong où se déroulent les séquences qui suivent.

A d'autres moments le déplacement brusque d'un lieu à un autre s'effectue au moyen d'une technique de "fondu" qui fait rapprocher deux scènes incompatibles. Par exemple, le narrateur nous décrit un instrument de torture qui se trouve dans une chambre quelque part à Hong-Kong. Le paragraphe suivant introduit le gros homme au teint rouge qui "se met alors sans doute à décrire un de ces instruments" (MR, p.86.), ce qui nous renvoie immédiatement à la Villa Bleue. De même, un verre brisé dans l'appartement d'Edouard Manneret (MR, p.206.) répand son liquide jaunâtre sur le plancher de la Villa Bleue.

Le hiatus qui existe entre deux espaces distincts est passé sous silence, au point que nous n'apercevons pas de transition entre deux séquences ou deux lieux. Les scènes du récit se rapprochent et s'éloignent, sans lien logique entre elles. Les séquences subsistent comme des blocs interchangeable qui sont dépourvus de toute permanence et de toute vraisemblance spatiale.

A l'irréalité spatiale s'ajoute la suppression de la durée chronologique. Dans La Maison de rendez-vous le temps n'avance plus. La fin du roman rejoint exactement le début. Le narrateur arrive à la Villa Bleue à neuf heures dix, exactement comme au commencement du livre. Toutes les séquences du roman sont donc dépourvues de durée, et sont projetées en dehors de toute succession temporelle. C'est

comme si le temps s'était arrêté et que rien ne s'était passé, sauf dans la tête du narrateur. Il semble avoir créé à sa guise des scènes, produits de ses rêves et de son imagination, et témoins de la diversité et de l'incohérence des éléments qui interviennent dans la conscience humaine. La seule durée qui subsiste est celle de la lecture, de notre parcours des séquences -- juste assez de temps pour créer nos propres rêves et nos propres mythes.

A la fin, tout est à recommencer, comme dans une pièce bien répétée d'avance: "Le scénario se déroule ensuite d'une façon mécanique, comme une machine bien huilée, bien rodée, chacun connaissant désormais son rôle avec exactitude et pouvant le jouer sans se tromper d'une seconde [...]." (MR, p.240.) En se situant en dehors de l'espace et du temps, les séquences peuvent toujours être reprises sans être épuisées. Telles les séries de verres identiques qui n'en finissent pas de se briser sur le sol, telles les robes qui sont sans cesse déchirées mais toujours neuves, les séquences du roman sont indestructibles. Sans repères spatiaux ou temporels, les scènes n'ont pas de présence soutenue ou vraisemblable. Robbe-Grillet nous avertit vers la fin de La Maison de rendez-vous que "les choses ne sont jamais définitivement en ordre." (MR, p.244.)

En refusant les exigences de l'ordre et de la vérité, Robbe-Grillet crée un ouvrage qui ne s'accomplira jamais définitivement. Pour reprendre les paroles de Roland Barthes:

[...] le désordre est le supplément, ce qui s'ajoute interminablement sans rien résoudre, sans rien finir, l'ordre est le complément, ce qui complète, remplit, sature et congédie pré-

202

cisément tout ce qui menacerait de suppléer:
la vérité est ce qui complète, ce qui clôt. 11

Les séquences de La Maison de rendez-vous n'existent que provisoirement. La vérité de chaque scène, après s'être manifestée, se trouve intégrée dans une autre vérité également provisoire, dans un autre ordre qui vient annuler le précédent. Grâce à l'ambiguïté du point de vue narratif, il est impossible de définir la disposition des lieux ou la démarche temporelle. Ainsi, toutes les combinaisons deviennent possibles, et doivent être essayées tour à tour par chaque lecteur à mesure qu'il s'engage dans une tentative de reconstitution de la réalité précaire de La Maison de rendez-vous.

B. Le rapprochement et la juxtaposition des "cubes"
chez Butor: Un travail de restitution

Dans ses ouvrages, Butor opère un rapprochement et une juxtaposition des phénomènes de la réalité de façon à dresser un réseau complexe de relations spatio-temporelles. L'espace butorien n'est pas singulier ou homogène, mais se pluralise à mesure que plusieurs cadres spatiaux s'emboîtent les uns dans les autres. De même, le temps chez Butor n'est pas linéaire ou continu, car il essaye de représenter simultanément le passé, le présent et le futur. Butor manifeste donc un goût pour la complexité et la multiplicité des espaces et des temps qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des "cubes" qui se rapprochent et s'intègrent dans un assemblage inextricable.

Selon Butor, notre expérience de la réalité spatio-temporelle ne peut pas rester indépendante d'autres réalités tout aussi importantes. Dans "L'Espace du roman" Butor explique comment un phénomène unique

n'existe que comme ouverture sur d'autres péripéties possibles:

L'espace vécu n'est nullement l'espace euclidien dont les parties sont exclusives les unes des autres. Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées. 12

Le monde de Butor n'est donc ni homogène, ni unique, mais c'est une réalité qui a plusieurs épaisseurs, et de multiples facettes. Dans ses ouvrages, Butor essaye d'organiser ensemble le temps et l'espace afin de voir comment chaque élément y prend sa place en renvoyant à une totalité plus vaste, et dont chaque élément particulier est révélateur.

En tant qu'écrivain, Butor choisit un contenu narratif qui lui permet d'exploiter les relations complexes entre l'espace et le temps. Ses romans, surtout, sont constitués d'un ensemble de relations, dont l'organisation spécifique est délimitée dans le temps et dans l'espace, et qu'il essaye d'appréhender et de nous restituer en tant que telle. Le cadre spatio-temporel est toujours bien défini d'avance, comme dans son premier roman, Passage de Milan, où toute l'intrigue se déroule dans le seul espace d'un immeuble à sept étages et pendant la durée d'une seule nuit, de sept heures du soir jusqu'à sept heures du matin. La Modification nous enferme également dans une durée bien resserrée, celle de vingt et une heures trente-cinq minutes, exactement le temps qu'il faut pour accomplir le voyage en train de Paris à Rome. Un compartiment de troisième classe fournit le cadre étroit et limité de l'espace. Dans L'Emploi du temps, nous sommes très conscients de la prédominance d'un lieu circonscrit, celui de la ville de Bleston où

le jeune Français est obligé de passer un an. A la durée de ce séjour, de septembre à septembre, s'ajoute une autre durée également restreinte, celle de la narration. A partir du mois de mai, Jacques Revel essaye de noter dans un journal tout ce qui s'est passé depuis son arrivée à Bleston. Pendant les cinq mois consacrés à la rédaction, Revel va essayer d'enfermer les douze mois de son séjour. Ainsi deux réseaux temporels, celui de la durée vécue, et celui de la durée narrative, se croisent et s'interpénètrent sans cesse, à mesure que le narrateur essaye de faire coïncider le temps de son expérience et le temps de sa narration.

o

Dans ses romans, donc, Butor part d'une structure spatio-temporelle bien repérée d'avance. Ainsi, il fournit au lecteur, dès le début, un système de références qui lui permettra par la suite de s'y retrouver. Mais ces structures apparemment simples se compliquent au fur et à mesure qu'interviennent de nouveaux rapports entre les données préétablies. L'intention de Butor est d'explorer les couches successives d'une réalité apparemment simple et délimitée, afin de nous en dévoiler la richesse et la profondeur.

Dans Passage de Milan, Butor pénètre les régions les plus secrètes de l'existence simultanée des individus qui habitent le même immeuble. Chaque groupe familial se trouve enfermé dans sa propre "boîte" unique. Mais, pendant les douze heures de la nuit, chaque "boîte" pénètre dans l'autre, et elles cessent d'exister comme des phénomènes indépendants. En effet, elles ont toutes "les mêmes murs qui se prolongent [...] même fenêtre, mêmes portes aux mêmes places, même cheminée, même miroir...". (PM, p.48.) Afin d'agencer la rencontre de ces divers "cubes" identiques, Butor a recours à une technique de rapprochement et de juxtaposition.

Au niveau de la réalité perceptible, le lieu de rencontre devient la quatrième étage où la plupart des habitants se rassemblent pour la célébration d'un anniversaire. Moins explicitement les habitants sont liés, pendant la nuit, par leurs rêves qui interfèrent les uns avec les autres. Le noeud des rencontres oniriques est l'Egypte, qui sert de leitmotif, et unit les personnages à leur insu. Chaque existence et chaque réalité individuelles s'emboîtent l'une dans l'autre, à l'intérieur d'un temps et d'un espace étroits, pour renvoyer à la totalité de l'immeuble. Malgré l'effort de restitution, cette représentation reste incomplète. Le temps et l'espace de l'immeuble sont illimités et ne pourraient jamais être totalement appréhendés. Il y a un nombre infini d'histoires -- passées, présentes, et futures -- qui pourraient en sortir.

L'espace et la durée limités de La Modification commencent à évoluer à mesure que Léon Delmont évoque "tout un essaim d'événements insectes conjugués [...]." (Mod, p.191.) Pendant la durée resserrée d'un voyage unique, il fait intervenir les trois dimensions temporelles en y apportant ses souvenirs, son dilemme présent et ses projets d'avenir. Dans la conscience de Delmont, l'espace du compartiment s'élargit pour embrasser d'autres lieux: Paris, Rome et les trajets qu'il a faits entre ces deux villes. D'autres dimensions spatio-temporelles s'introduisent dans l'inquiétude de ses rêves troublés. Il voit le Grand Veneur, interroge la Sibylle, traverse la rivière de l'oubli, et accomplit la descente aux enfers. Se projetant hors de sa propre réalité, Delmont commence à imaginer jusqu'à l'existence et la pensée de ses compagnons de voyage. Ainsi, d'autres réalités

206

inconscientes ou imaginées s'emboîtent dans le "cube" du compartiment et dans la durée du voyage. L'espace et le temps ne sont plus limités. Ils deviennent le noyau d'où rayonnent d'autres trajets et d'autres possibilités à explorer.

A travers les efforts de Jacques Revel, dans L'Emploi du temps, Butor annonce plus clairement l'importance du rapprochement de divers espaces et temps. A partir du mois de mai, Revel veut noter tout ce qui s'est passé depuis la fin septembre, date de son arrivée à Bleston. Essayant de noter fidèlement tous ses souvenirs, Revel fait l'effort de bien organiser son récit selon une chronologie linéaire: "[...] car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver [...]." (ET, p.53.) Au commencement, l'effort de remémoration se borne à un parcours du passé dans son évolution chronologique, en partant du point le plus reculé pour se rapprocher du temps actuel. De cette façon, Revel espère combler le vide entre le passé et le présent. Cependant cette méthode de restitution linéaire se montre inadéquate. Revel découvre que son écriture n'est pas une simple récupération d'un passé immobile. Le travail de remémoration se complique parce qu'il faut à la fois noter le passé et vivre dans le présent. L'intervention du présent dans le processus de récupération rend impossible la restitution complète des événements passés. En même temps, l'empiètement du passé sur le présent rend impossible une appréhension totale des événements actuels. Revel lui-même est péniblement conscient de ce double travail de l'oubli. Le 5 août, il note dans son journal:

Il est indispensable que je rétablisse cette cheville, et puisque le souvenir m'en est revenu si précis, il faut que je le fixe dès maintenant dans ces pages, avant qu'il ne s'efface et ne s'engloutisse de nouveau sous la pression d'autres vagues d'événements et de mémoire. (ET, p.285.)

A force de vouloir restituer le passé, Revel néglige de capter le présent, tout en transcrivant imparfaitement le passé, parce que celui-ci est déformé par l'usure du temps et par l'intervention de nouveaux souvenirs plus récents. Ainsi Revel découvre que le temps est mobile, que le passé et le présent agissent mutuellement l'un sur l'autre. Cette mobilité qui engendre l'entremêlement inextricable du passé et du présent ouvre en même temps la voie au futur. Grâce à son exploration du passé, Revel peut agir en homme nouveau. Il quitte Bleston avec une nouvelle connaissance de lui-même. Même si des lacunes subsistent dans son journal, l'effort pour les corriger a produit un livre, qui est le dépositaire d'une mémoire vivante et la "base pour un futur déchiffrement, pour un futur éclaircissement [...]." (ET, p.387.) La description de l'exploration de Revel se fonde sur la tension qui existe entre oubli et mémoire, entre passé et présent. La mobilité et la signification de L'Emploi du temps s'établissent par la juxtaposition et l'interpénétration de deux durées, passé et présent, dont la connaissance ouvre la voie à la troisième dimension temporelle, celle du futur.

La volonté d'intégration de divers cadres spatio-temporels semble culminer dans Degrés, le quatrième roman de Michel Butor, dans lequel nous découvrons des relations de plus en plus complexes entre l'espace et le temps. Ici encore Butor a choisi un sujet apparemment restreint: la description d'une leçon sur la découverte

et la conquête de l'Amérique qui est donnée dans une salle de classe, le 12 octobre 1954, entre trois heures et quatre heures de l'après-midi. Cependant, à mesure que la description s'élabore, ce "cube" délimité commence à se mettre en mouvement pour embrasser d'autres domaines spatio-temporels: "[...] car, pour décrire l'espace dans lequel ces faits se produisent, et sans lequel il est impossible de les faire apparaître, il est nécessaire d'en imaginer quantité d'autres impossibles à vérifier [...]." (D, p.54.) A partir d'une classe et d'une heure qui constituent un pivot, toute une masse d'informations va jaillir, à mesure que les divers champs de probabilités sont successivement explorés. Au lieu de se fermer, le temps et l'espace éclatent et s'ouvrent sur des durées et des lieux de plus en plus vastes. Lors d'un entretien avec Georges Charbonnier, Butor a expliqué la nature de ce mouvement:

Dans Degrés, on a une organisation stable qui se met en mouvement, un mouvement qui la détruit, que la fait exploser, et on espère que dans cette explosion même se révèle la possibilité d'un autre ordre, disons d'une autre civilisation. 13

Dans Degrés, Butor nous annonce comment, d'un ordre donné, peuvent naître un nouvel ordre et une réorganisation de notre connaissance de la réalité.

Cette réorganisation ne s'effectue pas à travers une évolution de "situation" dans l'espace ou dans le temps. A la notion de progression est substituée celle de degrés. La notion de "degrés", avec sa multiplicité d'interprétations possibles, apparaît à plusieurs reprises dans le roman qui porte ce titre. Les protagonistes du roman sont

groupés selon le degré de leur parenté, puis selon le degré de proximité de leur domicile. En classe, on étudie les degrés de longitude et de latitude, aussi bien que les degrés des angles géométriques et les divisions des échelles de température. L'ouvrage lui-même progresse par degrés, à mesure que l'auteur essaye de cerner le degré de relation qui existe entre les diverses modalités de la réalité qu'il est en train d'examiner et de réorganiser. Les divers phénomènes du roman sont soustraits à la durée et à l'espace linéaires et sont reliés par le degré de leur rapport les uns avec les autres. Grâce à la juxtaposition et à l'interpénétration des éléments disparates, Degrés change l'ordre linéaire d'associations pour modifier la conscience que nous avons de la réalité, et annonce ainsi la possibilité d'une organisation nouvelle du monde. Une telle exploration et réorganisation de la réalité exige un véritable travail de construction et d'assemblage. Butor a expliqué à Madeleine Chapsal comment il a conçu la structure de Degrés:

Pour mes livres précédents, j'avais fait des plans et des schémas sur une feuille, une surface plane. Mais pour Degrés il m'a fallu construire un modèle, si j'ose dire, dans l'espace. En me servant de feuilles superposées, avec un plan vertical qui traversait la série de ces feuilles. 14

En effet, le "modèle" de Degrés, fondé sur le rapprochement de nombreux "cubes" spatio-temporels, ressemble beaucoup à celui qui est utilisé, dans le même roman, par les cousins d'Alain Mouron lorsqu'ils construisent un palais de cubes en meccano. Cependant le jeu des enfants ne sera pas terminé, puisque les cubes de meccano, renversés par les cousins

de Michel Daval, s'écrouleront. Le jeu de meccano, avec son processus de "construction [...] interrompue" (D, p.333.), et de délabrement inévitable, reflète bien l'édifice inachevé de Degrés qui finit par être "une ruine". (D, p.385.) Les "cubes" du roman sont mélangés, intervertis, et interchangeable à la manière d'un jeu de construction dont on peut varier les combinaisons à l'infini, sans jamais aboutir à un édifice achevé.

L'entreprise de Degrés est narrée par Pierre Vernier, un professeur d'histoire et de géographie qui veut décrire et situer l'heure du cours qu'il donne sur la découverte et la conquête de l'Amérique. Comme dans L'Emploi du temps Butor a choisi comme protagoniste un écrivain désirant récupérer une tranche de sa propre expérience de la réalité. Vernier destine le texte de Degrés à son neveu et élève, Pierre Eller, pour qui il écrit:

[...] de telle sorte qu'en toi pourra naître une nouvelle conscience, et que tu deviendras apte à ressaisir justement cette énorme masse d'informations qui circule, à l'intérieur de laquelle, comme dans un fleuve boueux et tourbillant, tu te meus ignorant, emporté, [...]. (D, p.82.)

A mesure qu'il essaye de restituer cette heure capitale, Vernier se trouve obligé de faire intervenir un réseau complexe d'informations sur les élèves et les professeurs du lycée. En outre, il doit savoir ce qui se passe dans d'autres cours donnés par ses collègues. La restitution d'une heure de cours ne peut pas s'effectuer sans l'intervention d'autres réalités, dont cette classe n'est que le foyer ou le point de départ.

Pour le narrateur, le premier domaine de recherche devient le lycée lui-même. Afin de bien organiser son travail, Vernier obtient les horaires des autres professeurs et des élèves, dans l'espoir de pouvoir pénétrer tous les espaces de l'école, à toutes les heures. Pour tenir compte de son propre emploi de temps, Vernier reproduit, en l'agrandissant, l'horaire scolaire. Instrument par excellence du rapprochement du temps et de l'espace, l'horaire scolaire permet à Vernier d'organiser son propre domaine spatio-temporel en même temps que celui des autres. D'autre part, avec ses salles de classe étagées les unes sur les autres, le lycée devient un lieu qui permet le rapprochement de divers "cubes". Les passages qui suivent nous permettent de comprendre comment Butor opère l'interpénétration spatio-temporelle des divers "cubes" du lycée:

1 Le lendemain, lundi, il s'était mis à côté de toi pendant la classe de dessin, et t'interrogeait à mi-voix sur cette troupe et ses chefs, te demandant s'il y avait longtemps que tu y étais entré, à quel endroit vous aviez campé l'été précédent. Le pas de M. Martin approchant l'a fait taire; il s'est un peu reculé, il a cligné des yeux, il a dessiné au milieu de l'ovale du visage un trait, pour marquer la position des sourcils.

Les accents du soleil sur la tête en plâtre de Jules César venaient de disparaître, un nuage blanchâtre passait au-dessus de la verrière.

2 M. René Bailly disait à ses premières:

"aujourd'hui, Macbeth, nous continuons la scène 3 de l'acte I; vous l'avez dans votre Littérature Anglaise à la page 176; mais il est absolument nécessaire que vous vous procuriez la tragédie complète, dans n'importe quelle édition, à condition qu'il n'y ait pas de traduction en face, évidemment. Ceux qui ne l'auraient pas lundi prochain seront punis".

Il a frappé de son poing sur le bureau. Ses sourcils blonds se sont tordus dans un petit accès de rage; il s'est assis, calmé, a ouvert sa main doigt après doigt, l'a posée à plat à côté du livre ouvert qu'il a feuilleté, remontant quelques pages plus haut, s'arrêtant à la gravure représentant les trois sorcières d'après

Fussli, est revenu.

"Nous en sommes à la réplique de Banquo:

What, can the devil speak true?,
ce qui veut dire, voyons, Eller?"

C'était à ton frère Denis qu'il s'adressait.

"Quoi, le démon peut parler vrai?"

- Ah, d'abord, c'est une interrogation. Il faut donc traduire.

Quoi, le démon peut-il dire vrai?"

Et pourquoi Banquo prononce-t-il cette parole? Pouvez-vous nous rappeler ce qui s'est passé?"

3 Le fils de sa cousine Daval, née Germaine Mouron, voyait la tête de Jules César presque en profil perdu. Sa feuille de papier Ingres était encore toute blanche. Il taillait soigneusement son crayon, lorsque M. Martin est venu à lui:

"alors, vous n'avez encore rien fait?"

Il a regardé le crayon, l'a pris, l'a essayé.

"Mais, mon garçon, cette mine est beaucoup trop dure! Vous n'avez pas de fusain? Pour cette fois; je vais vous en donner un, mais il faut prendre l'habitude d'arriver avec votre matériel et votre voisin ne vous refusera pas un peu de mie de pain, quand vous aurez envie d'effacer quelque chose."

Michel Daval a pris le fusain, a commencé à dessiner l'oreille de César, la pommette, la pointe du nez, le bandeau, tout à fait surpris du résultat, de l'absence totale de ressemblance entre cette figure grimaçante, qu'il suscitait, de plus en plus horrible et sarcastique, et le visage en plâtre de l'impérator qu'il regardait, s'est arrêté, ne sachant plus quoi faire, attendant que le professeur vînt arranger les choses, puis, comme celui-ci tardait, a demandé de la mie de pain à son voisin Denis Régnier, le redoublant.

4 qui, l'heure suivante, tandis que M. Hubert, dans l'amphithéâtre, faisait fonctionner devant ses mathélem la machine du général Morin pour vérifier la loi de la chute des corps,

dans cette salle de seconde A, au lieu d'écrire sur son cahier comme sous-titre: "L'Heure", selon ce que je vous disais, a simplement vérifié que c'était bien cela qu'il y avait écrit un an plus tôt, et s'est mis à repasser avec la pointe d'un crayon son propre nom qu'il avait gravé dans le bois de son pupitre avant de tomber malade, six mois auparavant.

5 M. Bonnini commençait la lecture d'un passage de Silvio Pellico dans la troisième où je suis allé après vous avoir quittés, dans laquelle une partie des élèves qui venaient d'écouter M. Bailly, a pénétré en bousculant une partie des élèves qui venaient d'écouter M. Bonnini, qui sortaient pour revenir à leur salle habituelle à côté,

reprenant leurs places, rouvrant leurs serviettes pour en tirer leur livre et leur cahier d'histoire.

Le calme venu, après en avoir interrogé quelques-uns sur l'Ancien Régime et ses difficultés, je leur ai raconté les débuts de la Révolution française, la prise de la Bastille, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, la fuite du roi, et son arrestation à Varennes.

Sans quitter ta place, tu avais rangé dans ta serviette ton livre et ton cahier de géographie, en avais tiré ta Littérature Anglaise par les Textes, que tu avais ouverte à la page 120, sachant que vous deviez commencer Jules César

(Il y avait une gravure représentant le dictateur, et tu te demandais comment il était possible que ce fût le même homme que celui dont tu avais essayé de dessiner les traits, sous la surveillance de M. Martin, deux étages plus haut, tout à l'heure; les deux visages avaient si peu de ressemblance),

alors que la moitié de tes camarades étaient sortis, les uns pour se rendre à la salle voisine où venait d'entrer M. Bonnini, les autres qui faisaient de l'allemand ou de l'espagnol, pour retourner chez eux.

et qu'étaient entrés, pour les remplacer, des élèves d'autres seconde, A', B, C, C', ou moderne, poussés par M. Bailly, grand et nerveux dans son costume de tweed clair, son air toujours agacé, qui a claqué la porte derrière lui, a jeté violemment sa serviette en cuir de porc sur le bureau, provoquant immédiatement le silence. (D, pp.28-31.)

Pour faciliter notre analyse, nous avons numéroté les parties de l'extrait. A partir de la salle de M. Martin, où les élèves dessinent la tête de Jules César (n°1), le lecteur se trouve subitement projeté dans celle de M. Bailly, où les élèves sont en train de lire Macbeth (n°2). Une image de la tête de Jules César nous remène aussitôt à la classe de dessin (n°3). Etant donné que ces deux cours ont lieu en même temps, nous assistons seulement à la mobilité spatiale. Cependant dans le n°4, le temps et l'espace commencent à se modifier. Nous sommes projetés en avant, à l'heure suivante, dans deux espaces -- celui où M. Hubert enseigne et celui de seconde A où Vernier donne un cours sur le temps. Dans ce dernier espace, Denis Regnier, le redoublant, se rappelle les actes qu'il a accomplis il y a un an, il y a six mois, nous renvoyant ainsi dans une autre direction temporelle.

Dans la partie n°5, nous assistons à un processus de dispersion et de juxtaposition à mesure que les "cubes" du lycée se séparent et se rapprochent en créant des rapports toujours nouveaux. Quand l'heure change, les diverses classes commencent à s'agiter au moment où les élèves sortent de chaque "cube" pour pénétrer dans d'autres. La classe de seconde A devient le lieu d'une leçon d'histoire, ce qui nous renvoie à un autre temps, celui de la Révolution française. Quand Pierre Eller ouvre un texte où se trouve une gravure représentant Jules César, nous sommes renvoyés à un autre espace (la salle de M. Martin, deux étages plus haut) et à une autre heure (la précédente). Les "cubes" du lycée ne renferment donc aucune réalité stable ou permanente. L'écoulement du temps, ponctué par le changement d'heure et de cours, entraîne une mobilité spatiale dans la vie du lycée. Chaque "cube" ne sera jamais définitivement habité, ni rempli. La nature de l'espace vécu sera sans cesse modifiée, et même déterminée par l'écoulement du temps. De même, la réalité spatio-temporelle de chaque cube s'ouvrira sur d'autres modalités de la réalité particulière à d'autres salles de classe et à d'autres heures scolaires. Une autre dimension est ajoutée par l'intervention des matières enseignées, lesquelles nous renvoient à d'autres lieux, à d'autres époques.

A l'intérieur du lycée, Vernier découvre un motif de regroupement qui lui permet de former des triades fondées sur les degrés de parenté entre les professeurs et les élèves. La plus forte de ces triades est celle qui lie ensemble Pierre Eller, l'oncle Henri Jouret, et Pierre Vernier lui-même. En effet il dit que "c'est grâce à elle, à cette structure qui nous lie tous trois, que j'ai pu commencer cette

entreprise [...]." (D, pp.115-116.) À la fin de la première partie de Degrés, Vernier arrive à former sept triades, composées de deux professeurs et un élève, ou de deux élèves et un professeur. Cependant il découvre que ce système de références est inadéquat et qu'une autre organisation doit en sortir, puisque les professeurs et les élèves du lycée sont liés d'une autre manière: "[...] un autre élément intervient dont l'importance au point de vue de l'organisation de ce récit s'accroît de plus en plus, la proximité de leurs domiciles." (D, p.115.) Motif de regroupement de la deuxième partie du récit, la proximité des domiciles crée de nouvelles relations qui s'opposent parfois aux relations de parenté. La multiplicité de la réalité vient s'imposer aux structures déjà établies par l'écrivain, dispersant ainsi tout ce qui était auparavant bien ordonné, et nécessitant une réorganisation des informations dont il dispose.

Les immeubles de la ville, comme le lycée, renferment des "cubes" qui sont emboîtés les uns dans les autres. Voulant explorer l'existence intime et les activités para-scolaires de ses collègues et de ses élèves, Vernier se met à rechercher ce qui se passe dans chacun des appartements. Les passages qui suivent nous permettent de voir comment Vernier pénètre dans la vie la plus intime des immeubles:

1 -Elisabeth... Elisabeth... Elisabeth..."
 Quelques heures plus tard, dans la nuit, M. Hubert s'est réveillé; sa femme s'était levée pour boire.
 Quelques rues plus loin, Francis Hutter se retournait entre ses draps, il allait aborder au rivage des Phéaciens, le flot l'assaillit, le frappa, le remporta au large...
 "Ecoute-moi, Seigneur, dont j'ignore le nom..."
 Le dieu du fleuve...
 M. Hubert a allumé sa lampe; sa femme gémissait en dormant, son ventre gonflé soulevait les draps, il a caressé ses épaules.

2 "Notre monde vient d'en trouver un autre (et qui nous répond si c'est le dernier de ses frères...)", près du mur, derrière Paul Coutet, Henri Buret se nettoie soigneusement les ongles. A côté de lui, Robert Spencer regarde dans son Manuel de Physique la leçon que nous avons à apprendre pour l'heure suivante: les différents états de la matière, "...l'espouvantable magnificence des villes de Cusco et de Mexico et, entre plusieurs choses pareilles, le jardin de ce Roy...". C'était l'an passé.

3 La nuit suivante, l'insomnie de M. Bonnini guettant les insomnies de son fils et sa fille, les démarches de sa belle-soeur, le halètement de sa femme, les rêves de Denis Régnier, timbres et puissance, timbres d'or iridié d'un kilo, conservés dans les profondeurs de la terre à Mexico et les esclaves nus porteurs de couteaux et de pinces d'or, faisant irruption chez M. Régnier, rue du Pré-aux-Clercs. L'oncle Henri dormant paisiblement, la tante Rose lui relevant le drap sur l'épaule. Alain Mouron s'est réveillé en sursaut, quatre heures moins le quart, a regardé au plafond passer quelques lueurs. Le jour s'est annoncé vers sept heures, une aube lente, un beau matin. Les rayons réfléchis du soleil ont traversé les fentes des persiennes, barrant de raies claires la chaise sur laquelle Michel Daval avait disposé ses habits. (D, p.261.)

Nous avons numéroté les diverses parties . La partie n°1 se déroule pendant la nuit, nous laissant entrevoir une tranche de la vie nocturne chez les Bailly, les Hubert et les Hutter. Ensuite, dans la partie n°2, intervient une leçon qui avait eu lieu l'année précédente. Puis la présentation des existences nocturnes résume "la nuit suivante," nous faisant pénétrer encore dans d'autres immeubles. A ce moment nous nous rendons compte d'une progression temporelle qui nous amène jusqu'au lever du soleil. Même l'inconscient des dormeurs est exploré, à mesure que l'auteur nous dévoile leurs rêves. Denis Régnier tire la substance de ses rêves d'une leçon donnée par Vernier et dont le professeur parle dans la première

partie de Degrés: "Denis Régnier, comme je vous parlais du trafic des esclaves noirs [...]." (D, p.111.) A ce moment, Vernier a noté que Régnier gardait les yeux fixés sur une illustration des hommes entièrement nus portant sur leur dos des sacs remplis de minerais qu'ils ramenaient des mines. A mesure qu'il a essayé de reconstruire les pensées de Régnier, assis devant lui dans la salle de classe, Vernier a pénétré dans les couches de la conscience de son élève:

[...] la phrase de Rabelais qu'il avait lue la semaine précédente lui trottait dans la mémoire comme un refrain dont on ne parvient pas à se débarrasser:

"tous les métaux cachés au ventre des abîmes,"
 et il songeait à ses timbres de Bolivie, aux pièces de cent francs dans son porte-monnaie [...]. (D, p.112.)

Comme nous le voyons dans cet extrait, les matières enseignées, et la conscience qu'a Régnier de ces matières, se trouvent transposées par la suite dans un autre cube spatio-temporel, celui de l'immeuble pendant la nuit. Les deux "cubes" spatio-temporels -- le lycée et l'immeuble -- sont donc interdépendants et se renvoient indéfiniment l'un à l'autre.

Les matières fournissent à Vernier un autre système de références. Non content d'explorer les existences des professeurs et des élèves, Vernier se met à explorer toutes les informations scolaires, voire toute la connaissance humaine. Pour ne rien négliger, il lit les textes des autres cours et étudie les leçons de ses collègues. Il veut explorer tous les temps et tous les lieux, depuis la civilisation antique jusqu'à la découverte de l'Amérique. La citation suivante,

tirée d'un discours de Cassius, évoque bien l'étendue de l'entreprise de Degrés:

Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus... (D, p.227.)

Comme le livre de Marco Polo, Degrés se veut une véritable Description du monde. Vernier ne se limite pas aux lieux et aux temps terrestres. Il étudie L'Enfer, Le Purgatoire, De la Terre à la Lune pour tenir compte des mondes extra-terrestres.

Etant professeur de géographie et d'histoire (domaine par excellence des relations spatio-temporelles), Vernier trouve dans ses propres leçons des renseignements qui l'aident à comprendre les rapports entre le temps, et l'espace. Le cours qu'il donne sur les méridiens et sur Greenwich évoque bien la mobilité réciproque qui lie le temps et l'espace: "Nous savons déjà qu'une différence d'une heure dénote une différence de 15°...." (D, p.39.) Le temps et l'espace sont tous les deux mobiles et interdépendants. Ce que Vernier veut explorer c'est "la Terre dans l'espace, la mesure du temps, ce qu'est un jour, ce qu'est une heure, un mois, un an, une saison." (D, pp.156-157.) La nécessité de relier ensemble le temps et l'espace est bien démontrée au moyen d'une leçon sur la latitude:

[...] puis, à la page suivante, ces deux photographies juxtaposées de paysages à la même latitude, un village de Nouvelle-Ecosse enterré sous la neige, les pins sur le sable d'Arcachon dans le soleil, nous signalent dans une parenthèse que, pour que ces images fussent vraiment démonstratives il aurait fallu au moins indiquer à quel moment de l'année elles avaient été prises [...].
(D, p.267.)

Pour que l'image devienne claire, il faut la présenter dans sa totalité spatio-temporelle. La dimension spatiale n'a pas de signification sans l'intervention des repères temporels. De même, la narration de Vernier comprend non seulement un examen des réalités spatiales, mais aussi leur situation dans le flux du temps.

Au moyen d'une leçon de géographie, Vernier suggère les difficultés inhérentes à la représentation de l'espace terrestre. Il apprend à ses élèves que le globe et la carte sont également inadéquats à représenter les dimensions de la Terre:

"...Un globe terrestre [...] est une représentation fidèle mais incommode; il est nécessaire d'avoir des cartes, mais, comme il est impossible de faire coïncider le moindre fragment d'une surface plane et d'une sphérique, il y a nécessairement transposition, projection, selon des systèmes divers qui ont tous leurs inconvénients, déforment toujours certains aspects, si bien qu'il faudra toujours choisir, lorsqu'on étudie tel domaine, celui qui s'y rapporte le mieux, et toujours beaucoup se méfier, surtout des cartes qui prétendent représenter l'ensemble de la terre, essayer toujours de garder présent à l'esprit le genre de corrections que l'on doit leur apporter..." (D, pp. 39-40.)

Selon Vernier, nous devons nous méfier aussi de la projection de Mercator, employée dans les planisphères, et qui déforme l'espace terrestre en élargissant les surfaces des zones tempérées et polaires au détriment de celles de la zone équatoriale. A cause de cette aberration due à la représentation sphérique, nous éprouvons de la difficulté à apprécier les véritables relations de masses qui existent entre les diverses régions de la Terre. En tant que professeur, Vernier prend conscience du problème de la représentation de l'espace, tout en se demandant comment on peut représenter la totalité d'une

surface sans la fausser ou la déformer. C'est le même problème qu'il évoque en tant que narrateur de Degrés:

* J'essayais de vous faire comprendre qu'il est impossible de représenter la terre avec précision sans la déformer, de même qu'il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence, et, corollairement, de ce qu'on a besoin de savoir. (D, p.56.)

Dans les textes du programme scolaire, Vernier découvre donc des renseignements dont il se sert pour mieux organiser les matériaux de sa propre narration.

Cependant, à mesure qu'il écrit, Vernier se rend compte de la nature précaire d'une organisation narrative qui semble s'effondrer de plus en plus. D'abord il met en question l'efficacité du système de triades dans la première partie de Degrés:

Donc, dans ce système de triades que j'ai employé jusqu'à présent, et qu'il me faudra de toute façon compléter pour faire entrer en jeu, les uns après les autres, tous tes camarades, il y a des dissymétries si fortes qu'elles ont tendance à briser ces groupes de moins en moins solides, aux liens internes de plus en plus lâches, jusqu'à devenir le contraire de liens, des liens négatifs, en ce qui concerne Maurice Tangala, le noir, M. Moret, et l'abbé Collier.

Je puis, certes, continuer à me servir de ces triades même tronquées en me disant que je comblerai par la suite les lacunes de mon récit, mais je crains bien que le développement de ce travail ne m'écarte de plus en plus de ces trous que j'aurais laissés au lieu de m'y ramener pour les remplir, que je n'y puisse revenir que dans bien longtemps, trop tard, si bien que mon attitude d'esprit ne sera plus du tout la même, que je ne pourrai pas, sans quelque tricherie, rajouter quelque chose à cet endroit-là de mon texte. (D, p.115.)

En fait les triades seront enfin brisées. Dans la deuxième partie, les gens si soigneusement groupés ensemble commencent à se disperser, et ne sont traités que par deux. Dans la troisième partie, ils apparaissent seuls, dépourvus de liens de parenté ou de liens de proximité.

L'organisation du livre reflète également ce processus de dispersion inévitable. Chacune des trois parties du livre renferme sept sections de longueur inégale. La première section de chaque partie traite du sujet initial: l'heure-pivot dans la classe où Vernier enseigne une leçon sur la découverte et la conquête de l'Amérique. A partir de ce cadre spatio-temporel bien délimité, les sections commencent à gonfler, embrassant d'autres temps et d'autres lieux. La leçon sur l'Amérique n'est que le foyer de toute une masse d'informations et de probabilités qui en découlent. A travers l'entreprise de Vernier, nous apprenons que la réalité ne peut pas être délimitée dans le temps ou dans l'espace, qu'elle s'ouvre sans cesse sur d'autres réalités plus vastes.

Malgré les difficultés qu'il rencontre, Pierre Vernier continue son travail d'organisation et de réorganisation de la réalité, dans l'espoir insensé de l'épuiser. Ayant découvert qu'un seul point de vue narratif est insuffisant, il feint de donner la parole à son neveu dans la deuxième partie, et à Henri Jouret dans la troisième, dans l'espoir de varier sa façon d'aborder les fragments de la réalité. En multipliant les perspectives de sa narration, il essaie de voir les mêmes phénomènes à travers des regards différents. S'il veut appréhender la complexité d'une réalité à multiples facettes, le narrateur doit devenir lui-même pluriel. Michel Butor explique

comment le pluriel s'impose à celui qui veut saisir l'étendue d'une expérience collective de la réalité:

[...] je suis de plus en plus fasciné par le pluriel. Ce n'est pas le singulier qui est premier pour moi, ce n'est pas l'individu, c'est le pluriel, et c'est à l'intérieur du pluriel que le singulier va se condenser, en quelque sorte. 15

Quoiqu'elle multiplie les perspectives de l'ouvrage, la narration plurielle pose des problèmes pour Vernier. Quand il feint de donner la parole à un autre, c'est toujours lui-même qui écrit et qui s'efforce de voir les choses d'un autre point de vue. Les renseignements dont il dispose sont toujours limités à ses propres connaissances, et il ne pourra jamais connaître toutes les informations qui sont à la disposition de Pierre Eller et d'Henri Jouret. Enfin le pseudo Eller renonce à sa collaboration qu'il sait être truquée et fausse, et qu'il considère comme une complicité:

[...] et il y a bien longtemps que j'ai cessé toute collaboration à cet ouvrage dans lequel tu continues de plus en plus mensongèrement, frauduleusement, à me désigner par la première personne, ce qui ne pourra plus durer bien longtemps [...].
(D, pp.254-255.)

Dans la troisième partie, c'est Henri Jouret qui devient le narrateur. L'inauthenticité de ce porte-parole se révèle quand Vernier commet l'erreur de dire "ton oncle Henri." (D, p.310.) Cette multiplicité de perspectives se révèle de plus en plus incommode, et l'ouvrage s'achève sur la question: "qui parle?" (D, p.389.)

Vernier découvre enfin que toute narration, qu'elle soit singulière ou plurielle, est inadéquate à représenter la totalité de la réalité. Il trouve que les pages qu'il écrit sont rédigées à une distance de

3

plus en plus grande de ce qu'elles décrivent. L'"immobilité présent narratif" (D, p.186.) se distingue de plus en plus du présent réel ou littéral. Le "présent" de la narration doit tenir compte d'autres moments également "présents", qu'ils se trouvent dans le passé, dans le présent réel, ou dans le futur. Degrés est donc rédigé:

[...] en ce présent intermédiaire, relais qui navigue, qui se déplace entre la présence de ce passé dont il s'agit, et ce présent où l'on se trouve pour l'examiner et l'écrire si l'on est l'auteur, pour le reconstituer en le lisant si l'on est lecteur [...]. (D, p.253.)

A la pluralité fautive de la narration s'ajoute la mobilité du temps qui s'écoule sans cesse et qui ne peut pas être arrêté, ni restitué totalement. Le présent de la narration n'est que le foyer d'autres éléments temporels. Au cours de sa pseudo narration, Pierre Eller énonce la dualité de ce problème:

Jé dis maintenant, mais ce n'est pas vraiment maintenant; de même que ce n'est pas vraiment moi qui écris; il y a déjà longtemps que cette heure est finie et ce présent que j'utilise est comme la pile d'un pont reliant ces autres présents [...]. (D, p.186.)

Mais tous les "présents" ne seront jamais définitivement reliés par "le calendrier déformé, de plus en plus déformé de cette narration [...]." (D, p.276.) Le présent narratif s'éloigne de plus en plus du présent qu'il est censé restituer: celui de trois heures à quatre heures, le 12 octobre 1954. Les rappels des moments antérieurs nous font remonter jusqu'en octobre 1952, à mesure que le narrateur essaye de restituer les événements qui ont précédé cette heure-pivot. Le temps de la narration elle-même, commencée le 12 octobre 1954 et

terminée peu après le 8 novembre 1955, ajoute une autre dimension temporelle, puisque décrire le temps prend du temps. A mesure qu'il rédige son ouvrage, Vernier devient très conscient du passage du temps qui permet l'intervention d'autres masses d'informations qu'il faut explorer et ajouter au récit.

Dans Degrés, "entreprise qui gonfle et prolifère" (D, p.119.), Butor nous montre l'impossibilité d'appréhender définitivement la démarche du temps. Pour reprendre les paroles de Jean Roudaut, le roman de Butor est "l'examen de la conscience discontinue que nous avons du temps."¹⁶ Grâce à sa mobilité, le temps empêche toute restitution définitive des événements, lesquels seront toujours déformés et transformés à mesure que le temps s'écoule. A mesure que le présent évolue, les événements du passé doivent être remémorés et réinventés par une conscience qui s'éloigne de plus en plus du passé. La mobilité temporelle nous renvoie indéfiniment d'un espace à un autre, interdisant ainsi toute homogénéité et toute stabilité spatiales. A mesure que nous nous déplaçons dans le temps, nous découvrons sans cesse de nouveaux espaces à habiter, et qu'on ne saurait habiter que provisoirement.

Degrés nous dévoile la complexité et l'étendue d'une réalité qui offre une infinité de temps et d'espaces à pénétrer et à explorer. Cette réalité ne sera jamais épuisée, et l'entreprise de Degrés ne pourrait jamais être réalisée. L'ouvrage se termine dans un "état d'inachèvement" (D, p.385.), condition inévitable mais nécessaire pour une telle entreprise globale. L'architecture inachevable de Degrés porte en elle le germe d'une autre forme. Le roman n'est que le fragment d'un ensemble beaucoup plus vaste, le foyer d'autres temps et d'autres espaces. Le narrateur de Degrés écrit: "[...]

ces mots mêmes n'ont de sens pour moi que parce que je sais bien autre chose, que bien autre chose est présent à divers degrés d'historicité [...]." (D, p.117.) Degrés devient alors le point de départ d'une nouvelle organisation qui doit éclater dans une "musique future." (D, p.385.) Comme le manuscrit de Marco Polo, étudié dans la classe sur la découverte de l'Amérique, cet ouvrage ouvre la voie à la découverte d'un nouveau monde, à l'exploration d'une autre réalité également riche et complexe.

* * * * *

Au cours de notre examen des réseaux spatio-temporels du récit, nous avons montré comment Robbe-Grillet et Butor créent leurs œuvres à partir d'une vision fragmentaire et incomplète de la réalité fictive. Cette vision nous est communiquée par l'intermédiaire d'un narrateur problématique, dont les prises sur la réalité se multiplient sans cesse de sorte que la narration n'arrive jamais à organiser définitivement les données d'un texte. Grâce à leur réorganisation de nos concepts traditionnels du temps et de l'espace narratifs, Robbe-Grillet et Butor suggèrent la nécessité d'une remise en question de notre perception et de notre connaissance de toute réalité.

NOTES

CHAPITRE IV

¹Baqué, p. 133.

²Pour un nouveau roman, p. 168.

³Répertoire III, p. 403.

⁴Le Nouveau Roman (Paris: Ed. du Seuil, 1973), p. 77.

⁵"Le Rêve en plein jour," NRF, XXI, 125 (mai 1963), 911.

⁶Métamorphoses du roman, pp. 154-155.

⁷Avec Labarthe et Rivette, p. 18.

⁸S/Z, p. 51.

⁹Cité par Claude Mauriac dans L'Alittérature contemporaine, p. 290.

¹⁰D'autres exemples se trouvent aux pages suivantes: 59, 69, 88, 93, 96, 97, 111, 206, 221.

¹¹S/Z, p. 82.

¹²Répertoire II, p. 49.

¹³Charbonnier, p. 15.

¹⁴Les Ecrivains en personne, p. 93.

¹⁵Charbonnier, p. 189.

¹⁶"Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," p. 336.

CHAPITRE V

LA MISE EN OEUVRE DU CARACTERE VARIABLE DE LA REALITE: LA STRUCTURATION D'UNE PERCEPTION PARTIELLE ET PLURIELLE DU MONDE

Dans ce chapitre nous nous proposons d'examiner comment les deux auteurs essayent de cerner les contours de la réalité plurielle qui s'offre à nous comme un foisonnement complexe de variantes. Face à l'impossibilité d'une récupération définitive ou complète de la réalité fragmentaire, Robbe-Grillet et Butor se mettent à exploiter la complexité et l'ambiguïté de son caractère multiple et variable. La mise au jour de la nature et du fonctionnement des phénomènes disparates de la réalité s'effectue à partir d'une structuration des données de notre perception du monde, organisation qui tient compte de notre incapacité à atteindre une vision totalisante de la réalité.

C'est sur le plan des apparences que Robbe-Grillet va exploiter les complexités de la réalité fragmentaire. Avec une prédilection remarquable pour la description visuelle, Robbe-Grillet s'en remet à l'examen de la manière dont la réalité se multiplie devant le regard qui cherche à restituer une continuité dans sa perception brouillée du monde. Au moyen d'une prolifération des images visuelles, Robbe-Grillet arrive à mettre en relief notre expérience de la réalité perceptive. Afin de bien explorer les qualités des phénomènes perçus, il a recours à une technique de répétition qui lui permet de fixer, puis de prolonger, l'image présentée à notre regard. Le lecteur se trouve placé dans un univers dont les éléments apparemment identiques sont sans cesse repris, reproduits et répétés. Chaque phénomène semble

n'être que le reflet ou la reproduction d'un autre, jusqu'au point où le lecteur n'arrive plus à distinguer l'original. Cependant des anomalies s'introduisent dans ce processus de répétition visuelle. Les images renvoyées sont altérées de toutes les manières, à mesure qu'elles sont déplacées, transposées, grossies, déformées et entamées. Robbe-Grillet n'accepte de répéter qu'en transformant et en modifiant notre champ visuel. De cette façon, nous prenons conscience du fonctionnement de nos facultés perceptives et de la manière dont notre regard s'attache à l'exploration d'une réalité qui apparaît stable et immuable; mais qui, en fait, subit toujours des modifications et des variations. Ainsi, chez Robbe-Grillet, l'expérience de la réalité s'effectue principalement à travers le domaine de la perception visuelle qui essaye d'appréhender les structures du monde objectif. Ce travail d'exploration perceptif ne vise pas à tenir compte de notre situation dans une continuité temporelle ou spatiale. Toute répétition existe sur le plan du visuel, uniquement dans le moment présent, et seulement dans l'espace indéterminé où le regard appréhende son sujet. Grâce à cette indifférence aux valeurs temporelles et spatiales Robbe-Grillet s'assure une structuration de la réalité qui reste indépendante de toute "situation" préalable.

Comme Robbe-Grillet, Butor cherche à juxtaposer les éléments disparates de la réalité, afin de mieux déceler les oppositions qui s'y produisent. Comme Robbe-Grillet, il a recours à une technique qui exploite la répétition de nombreux phénomènes de la réalité perceptible. Chez Butor, cependant, notre expérience de la réalité visuelle est inséparable du contexte culturel qui l'encadre et qui la détermine. Dans ses ouvrages, la réalité perçue est toujours

située par rapport à notre expérience cognitive du monde géographique et historique. Pour Butor, le véhicule de la répétition devient le mythe, domaine de la reprise infinie des couches de la réalité culturelle. Le mythe répète et reprend sans cesse les mêmes phénomènes, tout en faisant coïncider les contradictions inhérentes à un prolongement indéfini de plusieurs modalités de la réalité historique. Comme Robbe-Grillet, Butor veut prolonger, en la répétant, notre expérience de la réalité telle que nous la vivons. Mais, à la différence de Robbe-Grillet, il met en relief le rôle de la mémoire, en se tenant compte du temps passé, et du travail de l'oubli. L'expérience de la réalité que nous propose Butor exige un véritable dragage du passé, exploration qui nécessite une connaissance des temps et des lieux historiques, et du passage inévitable du temps. Par son emploi du mythe, Butor espère nous rendre conscients de la façon dont la réalité est toujours reprise et prolongée, mais aussi de la manière dont cette répétition apporte des modifications au caractère sans cesse changeant de la réalité.

Chez les deux auteurs, nous remarquons donc la même investigation de la réalité, recherche qui met en évidence la nature répétitive de notre expérience humaine. Les éléments de la réalité sont sans cesse repris et réévoqués, mais aussi réajustés, car la répétition n'est jamais stricte. Chaque auteur a choisi le domaine le plus propice à l'examen des éléments fragmentaires et irréconciliables de la réalité. Au cours de ce chapitre, nous verrons comment chaque auteur déploie les contradictions inhérentes à notre expérience de la réalité, comment il exploite les oppositions entre le "même" et l'"autre", le présent et le passé, le réel et le virtuel, le vrai et le faux. Etant donné l'impossibilité d'une réconciliation permanente des oppositions, Robbe-

Grillet et Butor nous mettent en face d'une réalité dont les contradictions et les complexités sont pleinement assumées.

A. Robbe-Grillet: Une réflexion de la réalité visuelle

L'oeuvre de Robbe-Grillet n'est pas un reflet de la réalité en tant que représentation ou recreation d'une réalité préexistante. A mesure qu'il écrit, Robbe-Grillet engendre sa propre réalité, puis il réagit sur les phénomènes qu'il a créés lui-même. Après avoir façonné sa propre réalité interne, l'ouvrage commence à la multiplier en y apportant des variantes et des modifications. Pour cerner tous les contours de la réalité robbe-grilletienne, il faut tenir compte de l'altérité d'une réalité qui engendre par elle-même ses propres reflets. Françoise Baqué, dans son ouvrage sur le nouveau roman, explique comment le romancier voit l'image de la réalité de sorte que son étrangeté en ressort:

En fait, il y a du livre autant d'interprétations possibles que du monde, et on ne peut dire qu'il en est un reflet qu'au sens littéral du terme: le livre reflète le monde comme un miroir, c'est-à-dire que, le transformant en image, il nous le restitue dans son étrangeté. De même qu'un regard au miroir marque un temps d'arrêt qui fixe l'image, le livre fige le monde que nous croyions familier, nous forçant ainsi à le voir. 1

Si Robbe-Grillet veut fixer le monde, ce n'est qu'en le transformant, en l'appréhendant dans son étrangeté multiple. L'oeuvre de Robbe-Grillet n'est pas un miroir ouvrant sur la réalité, mais elle renferme elle-même un système de miroirs qui reflètent la réalité interne du récit. L'impression générale qui s'en dégage est celle d'une répétition permanente, d'un miroitement incessant qui nous renvoie perpétuellement

d'un phénomène à un autre, presque identique. Robbe-Grillet nous renferme dans un système de miroirs qui nous oblige à voir toujours la même réalité, infiniment répétée dans une semi-identité. A partir d'un phénomène unique, Robbe-Grillet nous en fait voir des côtés multiples, ses métamorphoses et ses variantes réelles ou virtuelles. La prédominance de la perception annule toute notion de développement des circonstances qui pourrait donner à l'image une valeur autre que visuelle. Dans sa discussion de Dans le labyrinthe, Yves Berger commente la supériorité immédiate du spectacle sur toute "histoire" contingente: "Rien ne provoque une image. Rien n'image. Tout est image."² A la place d'un événement remémoré, actuel ou anticipé, nous ne trouvons que le foisonnement des apparences immédiates.

L'Année dernière à Marienbad nous donne un bel exemple de la domination de l'image sur toute autre réalité. A défaut de fenêtres vraies, l'édifice imposant où se déroule le film contient une surabondance de miroirs qui renvoient vers l'intérieur des salles. Tout est emprisonné dans son propre reflet. Assez souvent nous ne voyons les objets et les personnages que par l'intermédiaire des miroirs. Le miroir interdit toute ouverture sur une autre réalité que celle du grand hôtel baroque. Au cours d'une conversation avec "A", le personnage désigné comme "X" commente le pouvoir contraignant du miroir: "Oui, c'est vrai, il y avait un grand miroir, juste auprès de la porte, un miroir immense dont vous n'osiez pas vous approcher, comme s'il vous faisait peur [...]." (AM, p.135.) Au lieu d'être projetés vers une réalité extérieure, les personnages sont contraints de ne voir que le reflet, toujours repris, de la réalité immédiate qui s'offre à leurs regards. Etant donné qu'il n'y a pas de mémoire, pas d'année dernière vérifiable, toute répétition des phénomènes reste strictement sur le

plan du visuel. Le film se déroule dans un présent perpétuel et dans un lieu unique, ce qui rend impossible tout recours à la mémoire d'autres temps ou d'autres lieux. "L'année dernière à Marienbad", si en effet elle existe, ne sera jamais reproduite que sur le plan des apparences, à mesure que sa présence incertaine est reprise à travers les grands miroirs de l'hôtel.

Dans son premier roman, Les Gommès, Robbe-Grillet met en évidence le pouvoir contraignant du miroir, et la nécessité de tenir compte des reflets autant que de l'objet original. En même temps, il nous indique le pouvoir trompeur du miroir qui ne renvoie qu'une image vague ou infidèle de ce qu'il est censé refléter. Par exemple, le patron du café cherche sans cesse à se reconnaître par l'intermédiaire de son reflet. Grâce aux miroirs et aux vitrines qui s'y trouvent, le café ressemble à un grand aquarium où le patron croit se dissoudre: "Dans le miroir tremblote, déjà presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme [...]." (G, p.12.) Dans son incapacité à renvoyer une image fidèle, le miroir ne renvoie que le vague reflet d'un'être aux traits brouillés: "Dans l'eau trouble de l'aquarium, des ombres passant, furtives -- une ondulation, dont l'existence sans contour se dissout d'elle-même...et l'on doute ensuite d'avoir aperçu quelque chose." (G, p.126.) Au lieu de répéter avec exactitude une image claire et fidèle du patron, le miroir devient le lieu de l'incertitude et du flottement de l'image reflétée.

Le phénomène du miroitement peut entamer notre perception en y introduisant un jeu adroit d'interférences, ainsi que l'apprend le personnage innomé des Gommès, au moment où il essaye de réarranger les objets qui sont reflétés dans la glace d'une cheminée. La disposition apparemment stable de ces objets devient de plus en

plus compliquée à mesure que le miroir ajoute d'autres dimensions à cette rangée plate et continue. Avec un souci de ne rien montrer qui n'ait pas de double, Robbe-Grillet insiste sans cesse sur l'importance du reflet. Il met en relief la double rangée des objets, les objets et leur reflet, l'image de la main qui s'avance vers l'image de l'objet, les deux mains, les deux objets. (G, p.217.)³

Si l'on examine les divers arrangements des objets, on peut remarquer comment le jeu d'interférences se met en mouvement, comment, au lieu de doubler simplement notre perception des objets, le miroir la met en question. Il y a cinq objets alignés sur le marbre de la cheminée. Pour faciliter notre étude, nous avons donné un numéro à chaque objet.

Le premier ordre des objets est le suivant:

- | | | | | |
|---|-----------------------|----------------|---------------|--|
| ----- 1 ----- | ----- 2 ----- | ----- 3 ----- | ----- 4 ----- | ----- 5 ----- |
| La statuette de l'aveugle guidé par un enfant | le bougeoir de cuivre | le pot à tabac | le cendrier | la statuette où un beau lutteur s'apprête à écraser un lézard. |

Sans toucher aux objets, le protagoniste renverse l'ordre dans sa tête: 5 4 3 2 ... La première interférence surgit lorsqu'il tend sa main vers la première statuette. Le reflet de sa main indécise et suspendue complique le jeu, et l'observateur revient à l'ordre original: 1 2 3 4 5. Dans sa quatrième énumération des objets, il prend conscience des interférences causées par les reflets. Il apprend que, pour pouvoir saisir complètement les objets, il doit tenir compte et de l'objet et de son reflet. Grâce à leur reflet soutenu, les objets se compliquent à mesure que l'observateur ajoute

plus de détails à sa description: "Les deux mains, les deux aveugles, les deux enfants, les deux bougeoirs sans bougie, les deux pots de terre cuite, les deux cendriers, les deux appollons, les deux lézards ..." (G, p.217.) Non satisfait de la disposition originale, l'observateur s'empare des objets pour les réarranger de cette façon: 3 1 2 4 5. Mais il y a quelque chose encore qui choque son regard. Il échange l'un pour l'autre les deux derniers objets pour arriver à cette disposition: 3 1 2 5 4 .

La contemplation prolongée et répétée des objets n'a apporté aucune clarté à la vision. Le jeu entre les objets et leur reflet, autant que le jeu dans la disposition des objets eux-mêmes, a produit des interférences qui brouillent l'ordre des choses. Robbe-Grillet nous apprend ainsi que la reprise continuelle des mêmes objets ne réussit pas à apporter une solution définitive à la discontinuité fondamentale du monde perçu.

Le reflet des phénomènes de la réalité est surtout remarquable dans Instantanés, recueil de textes écrits entre 1954 et 1962. Comme le titre nous le laisse entendre, ce recueil présente des natures mortes et des clichés photographiques, pris et développés en un clin d'oeil. Les "scènes" du recueil sont remarquables par leur organisation minutieuse d'un espace destiné à produire diverses formes du miroitement et de la répétition. Robbe-Grillet a beaucoup admiré le procédé de l'instantané qu'il a remarqué dans l'oeuvre de Raymond Roussel, et dont il parle dans Pour un nouveau roman:

Enigmes vides, temps arrêté, signes qui refusent
de signifier, grossissement géant du détail

minuscule, récits qui se renferment sur eux-mêmes, nous sommes dans un univers plat et discontinu où chaque chose ne renvoie qu'à soi. Univers de la fixité, de la répétition, de l'évidence absolue, qui enchante et décourage l'explorateur...

Et voilà que le piège de nouveau reparaît, mais il est d'une autre nature. L'évidence, la transparence, excluent l'existence d'arrière-mondes; cependant, de ce monde-ci, nous découvrons que nous ne pouvons plus sortir. Tout est à l'arrêt, tout est en train de se reproduire, et l'enfant pour toujours tient son bâton levé au-dessus du cerceau qui s'incline, et l'écume de la vague immobile va retomber... 4

Le commentaire sur la description de Roussel sert à nous dévoiler les techniques descriptives propres à l'oeuvre même de Robbe-Grillet, et plus particulièrement aux Instantanés. Puisqu'il n'y a pas de dépassement ou de transcendance au-delà de la chose décrite, le regard du lecteur est contraint de s'arrêter à la surface des choses. Dans les Instantanés, le champ visuel est scrupuleusement défini, et la vue devient ainsi le sens privilégié au cours de notre lecture d'un ouvrage qui favorise la description des objets. Grâce à l'immobilité propre à chaque description, le regard peut fixer les images et en explorer à loisir toutes les facettes. Mais il y a aussi une certaine déception inhérente aux instantanés. Le temps ne coule plus, et rien ne s'accomplit. L'instantanéité nie toute progression et toute continuité temporelles. Les images se répètent, se reflètent et se modifient sans jamais tenir ensemble pour constituer un passé ou une "histoire". Notre regard se trouve rivé sur un univers où tout est pris dans l'immobilité de l'image arrêtée. Nous ne pouvons nous attendre à une progression ou à un mouvement définitif. Robbe-Grillet

nous avertit que: "[...] si la temporalité comble l'attente, l'instantanéité la déçoit [...]."⁵ Au lieu de se produire, les images des Instantanés sont reproduites, et ne renvoient qu'à elles-mêmes.

Au cours de notre examen des exemples relevés de ce recueil, nous verrons comment chaque instantané offre un exemple unique de la manière dont Robbe-Grillet maîtrise la répétition, et la modification subséquente, des phénomènes de la réalité visuelle.

Le recueil des Instantanés commence avec "Trois visions réfléchies" qui se distinguent par le fait que chaque description favorise un aspect particulier du fonctionnement de la réflexion. Grâce à son choix de trois visions uniques de la réalité réfléchie, Robbe-Grillet met en évidence la variété des indices qui autorisent la genèse, puis le prolongement d'un reflet soutenu.

"Le Mannequin", première vision réfléchie, souligne le pouvoir de la réflexion engendrée par les artifices du miroitement. A partir d'une disposition apparemment simple d'objets ordinaires, Robbe-Grillet crée un foisonnement de reflets qui interfèrent les uns avec les autres de façon à complètement brouiller notre perception des choses. Ainsi, il nous démontre comment un décor apparemment banal peut subir des transformations opérées par l'intermédiaire du reflet.

L'auteur nous donne au commencement une description précise et détaillée d'une cafetière posée sur une table. Il signale aussi la présence d'un mannequin qui se dresse devant la fenêtre. Mais notre regard uniforme est aussitôt déçu à mesure que Robbe-Grillet le dirige vers un grand miroir rectangulaire où ce même spectacle est reflété. Cependant, il ne s'agit pas d'un simple procédé de miroitement

inversé. Le reflet lui-même se multiplie à mesure qu'il est reflété à son tour. Par son utilisation d'une vitre et de deux miroirs, Robbe-Grillet a réalisé une description qui met en évidence le jeu compliqué de la réflexion multipliée:

Derrière la table, le trumeau de cheminée porte un grand miroir rectangulaire dans lequel on aperçoit la moitié de la fenêtre (la moitié droite) et, sur la gauche (c'est-à-dire du côté droit de la fenêtre), l'image de l'armoire à glace. Dans la glace de l'armoire on voit à nouveau la fenêtre; tout entière cette fois-ci, et à l'endroit (c'est-à-dire le battant droit à droite et le gauche du côté gauche).

Il y a ainsi au-dessus de la cheminée trois moitiés de fenêtre qui se succèdent, presque sans solution de continuité, et qui sont respectivement (de gauche à droite): une moitié gauche à l'endroit, une moitié droite à l'endroit et une moitié droite à l'envers. (Ins, pp.10-11.)

Ainsi le décor plat de la chambre se reflète de deux façons: en partie comme un reflet simple, donc inverse, dans le grand miroir rectangulaire, en partie comme un reflet redressé par le jeu d'un deuxième miroir, celui de l'armoire à glace. Le reflet lui-même est double, et notre regard se trouve placé devant le phénomène du miroir dans le miroir. Le spectacle miroité est donc partiellement reflété à l'envers, dans la glace de la cheminée, et partiellement à l'endroit, dans l'armoire à glace, elle-même réflexion. Ensuite Robbe-Grillet introduit le mannequin qui, vu à travers les miroirs, se divise en trois. A cause de leur disposition les uns par rapport aux autres, les trois mannequins n'ont pas exactement la même taille. Dans la position alignée qu'ils occupent, par ordre de taille croissante avec l'original, il est impossible de donner un double reflet qui serait

une reproduction fidèle du mannequin original. Dans son article sur le texte du "Mannequin", Yves de la Quérière explique comment Robbe-Grillet nous interdit une vision complète du mannequin:

[...] la description ne contient rien d'autre que les différents reflets d'un seul flanc du mannequin, et ne permet d'autre référence qu'au système de miroirs qui l'institue. L'objet d'observation, ne renvoyant qu'à lui-même, exclut donc tout rapport analogique -- tout corrélat. Les miroirs ne reflètent que l'image partielle d'un objet [...]. 6.

Le miroitement soutenu de l'objet ne sert point à multiplier les renseignements sur le sujet perçu. En prolongeant notre regard sur l'objet, la réflexion n'a servi qu'à brouiller et à désorienter notre perception de la réalité.

La cafetière sert de troisième miroir, en réfléchissant à son tour l'image de la fenêtre, et peut-être celle du mannequin:

Sur la partie sphérique de la cafetière brille un reflet déformé de la fenêtre, une sorte de quadrilatère dont les côtés seraient des arcs de cercle. La ligne formée par les montants de bois, entre les deux battants, s'élargit brusquement vers le bas en une tache assez imprécise. C'est sans doute encore l'ombre du mannequin. (Ins, pp.12-13.)

La cafetière, servant de pseudo-miroir, ne fournit qu'un reflet entamé et incertain, donc infidèle, des objets qui s'y miroitent.

A la fin, tout revient en ordre, remis à son état antérieur, ce qui nous donne un champ visuel vérifiable et sans reflets. Dans cette scène unique, Robbe-Grillet nous a offert une multiplicité de reflets emboîtés les uns dans les autres, de façon à brouiller notre perception

J

des objets que nous croyions être familiers et facilement appréhendés par notre regard. Ainsi, l'auteur nous a démontré le pouvoir infini du miroitement, de la multiplication scintillante et illimitée qui ne reproduit l'objet qu'en le dispersant en reflets variés. Robbe-Grillet semble dire que la répétition n'est pas une reproduction facile, ni une reprise fidèle d'un objet unique. Elle est plutôt une manière de saisir l'objet dans toute son imprécision et dans toute sa déformation, caractéristiques qui sont effectivement mises en relief par le pouvoir du miroir.

Dans "Le Remplaçant", deuxième vision réfléchie, Robbe-Grillet nous indique comment la reprise incessante des mêmes phénomènes de la réalité provoque l'intervention du regard qui cherche à introduire une altérité dans la répétition du "même." Au cours de notre lecture nous sommes renvoyés constamment à deux champs visuels: une salle de classe où un professeur donne un cours, et la fenêtre de cette salle, à travers laquelle nous voyons un étudiant en train d'examiner l'écorce d'un arbre. Ces deux visions ne se modifient que très légèrement, et nous avons l'impression d'assister toujours au même spectacle. L'étudiant au dehors revient toujours au pied de l'arbre et se poste dans "la même position que la première fois." (Ins, p.15.) A la fin du texte, il est de nouveau en train de contempler l'arbre, "dans la position exacte qu'il occupait auparavant." (Ins, p.23.) Egalement, le spectacle à l'intérieur de la classe semble être répété sans cesse, avec peu de variation. En plus, la leçon enseignée par le professeur (convenablement appelé le "répétiteur") met en relief la notion de dédoublement suggérée par le titre du texte. La même leçon, continuelle-

ment reprise et recommencée, raconte l'histoire de deux frères à la recherche d'un alibi, et qui "voulaien^t s'en aller ailleurs et faire croire aux autres qu'ils étaient encore là." (Ins, p.19.) Ennuyés par cette lecture sans cesse répétée et recommencée, les étudiants et le professeur, tout comme les deux frères, veulent se dédoubler afin de s'échapper de la salle de classe. Cependant, ils sont enfermés dans la répétition soutenue de la leçon, et ils ne trouveront pas de double pour mener à bout l'opération de remplacement. Seule la vision arrive à créer un effet de dédoublement. Le professeur projette son regard par la fenêtre, vers le garçon au pied de l'arbre. Les étudiants, à leur tour, se projettent hors de la leçon monotone. Puisqu^e leurs regards ne peuvent dépasser les carreaux dépolis du bas, les étudiants doivent se contenter de contempler un bonhomme en papier blanc, suspendu au plafond.

Dans "Le Remplaçant", Robbe-Grillet nous indique comment la répétition soutenue des phénomènes de la réalité engendre le désir de dédoublement et la nécessité de modification. La répétition prolongée des mêmes éléments ne peut pas avoir lieu sans l'intervention d'un jeu d'interférences. Dans "Le Remplaçant", c'est le regard qui introduit quelque chose de nouveau, d'"autre", à une même tranche de la réalité qui n'admet que très peu de variantes et qui se répète sans cesse.

"La Mauvaise direction", troisième "vision réfléchie", offre une scène de la réflexion due aux lois physiques. Cette scène, semblable à une nature morte, décrit une vaste mare d'eau transparente et calme, entourée de grands arbres qui sont refletés dans la surface polie de l'eau. En décrivant le reflet, Robbe-Grillet remarque que c'est "une

image très brillante, beaucoup plus contrastée que le modèle -- qui par comparaison semble confus, peut-être même un peu flou."

(Ins, p.27.) L'auteur suggère donc que la réflexion peut, par sa clarté et sa symétrie, rivaliser avec l'image qu'elle est censée reproduire. Pourtant, Robbe-Grillet note en même temps comment les jeux de la lumière sur l'eau arrivent à brouiller la perception: "[...] ce paysage admirable est non seulement inversé, mais discontinu."

(Ins, p.27.) L'image éclairée par le soleil n'est pas tout à fait appréhendée par le regard, étant donné que la vision se trouve comme voilée par l'éclairage intense. Une clarté de vision est encore plus difficile à atteindre, grâce à la présence d'innombrables particules en suspension dans l'eau. Au lieu de faciliter la vision, la lumière du soleil ne sert qu'à y apporter des jeux d'interférences. Les zones d'ombre où les particules sont invisibles, sont vraiment plus nettes que celles éclairées par la lumière.

Malgré la confusion causée par le jeu des reflets, l'image retrouve la continuité propre à l'image originale. Les branches reflétées des arbres se raccordent à de vieilles feuilles immergées, toujours entières et intactes. Ainsi, le modèle et son reflet se rejoignent pour composer une nouvelle image à moitié "réelle," à moitié reflet, mais qui renvoie à la totalité de l'objet original. C'est une image qui se compose elle-même, indépendante des exigences de la perception ordinaire qui cherche toujours à distinguer entre le modèle et son reflet.

Avec l'intervention inattendue d'un personnage dans ce décor silencieux, Robbe-Grillet nous montre comment le regard et l'image peuvent être étrangers l'un à l'autre. A cause des interférences causées par le reflet dans l'eau et par le reflet de l'ombre, le

promeneur ne peut rien distinguer de net, et il quitte la scène sans contempler le spectacle qui s'étale devant son regard. Après le départ du promeneur, la scène retrouve sa splendeur: "Au fond des bandes d'ombre, resplendit l'image tronçonnée des colonnes, inverse et noire, miraculeusement lavée." (Ins, p.29.) L'image réflétée peut se prolonger sans la complicité du regard qui ne s'arrête pas assez longtemps pour contempler le pouvoir infini du reflet. Dans cette troisième vision réfléchie, Robbe-Grillet nous a offert ce "quelque chose" dont il parle dans Pour un nouveau roman, ce quelque chose qui "n'est pas l'homme, qui ne lui adresse aucun signe, qui n'a rien de commun avec lui."⁷

Une autre triade des Instantanés, intitulée "Dans les couloirs du métropolitain", nous donne trois visions de la vie urbaine. Cette fois, la notion de répétition est mise en relief par la description des objets qui confirment le caractère invariable des habitudes quotidiennes qui semblent elles-mêmes être prises dans une sorte d'instantanéité. En même temps, Robbe-Grillet insiste sur la manière dont des interférences s'introduisent pour provoquer des anomalies dans la répétition soutenue des phénomènes apparemment identiques.

Dans "L'Escalier mécanique" Robbe-Grillet présente l'objet répétitif par excellence, un:

[...] long escalier gris-fer, dont les marches l'une après l'autre affleurent, au niveau de la plate-forme d'arrivée, et disparaissent une à une dans un bruit de machinerie bien huilée, avec une régularité pourtant pesante, et saccadée en même temps [...]. (Ins, p.77.)

Les gens que nous voyons debout sur les marches de l'escalier réapparaissent de manière quasi identique, tous dans la même pose rigide et immobile. Le regard qui contemple ce spectacle a l'impression de retrouver toujours le même groupe aux traits indistincts et dans une posture invariable. La rampe, qui se déplace du même mouvement que l'escalier, accentue encore le phénomène de la répétition soutenue et prolongée. Ainsi, notre regard arrive à déceler trois lignes parallèles de la répétition, celles désignées par l'escalier, les personnages, et la rampe. Toutes ces courses interdépendantes sont si rectilignes, si uniformes, si lentes, que le mouvement devient absolument imperceptible.

Un quatrième élément est introduit pour réaffirmer la nature répétitive et invariable de cette image. Le mur blanc et nu, uniformément revêtu d'"innombrables petits rectangles, tous identiques et rangés en bon ordre" (*Ins*, p.83.), sert de fond uniforme au défilé régulier de l'escalier mécanique. Il n'y a donc aucun repère qui pourrait nous permettre de nous situer à l'extérieur de l'ensemble continu de ce système qui reproduit sans cesse le même mouvement mécanique, en passant toujours par les mêmes points. Cependant, le mouvement de l'escalier est à peine perceptible, étant donné qu'aucun repère extérieur ne nous laisse déterminer la vitesse de sa démarche ininterrompue. En se servant de l'exemple de l'escalier mécanique, Robbe-Grillet nous révèle la double puissance de la répétition. Le mouvement de l'escalier, en suivant un parcours répétitif bien défini d'avance, dépend de cette répétition qui le soutient en effet. Mais, en même temps, une répétition ininterrompue et prolongée arrive enfin à annuler toute sensation de mouvement:

"Le Souterrain" nous présente un deuxième lieu urbain susceptible de répétition prolongée. Robbe-Grillet dirige notre regard vers un couloir souterrain, dépourvu de passages transversaux, et dont les issues sont entièrement masquées. Nous voilà donc placés dans un lieu circonscrit, sans ouverture sur la réalité extérieure. Dans cet instantané, la technique de la répétition est exploitée de façon à nous rendre conscients de la prolifération du "même" reproduit. L'auteur nous décrit des affiches publicitaires qui garnissent les deux murs du couloir, se succédant à intervalles réguliers: "Et les bouches se multiplient, et les bouteilles, et les yeux grands comme des mains au milieu de leurs longs cils courbes. Et, sur l'autre paroi du couloir, les mêmes éléments se reproduisent encore avec exactitude." (Ins, p.87.) Cette prolifération du même objet invariable permet à Robbe-Grillet de reprendre, en la prolongeant, sa propre description de l'affiche multipliée. Le même devient infiniment l'autre. A mesure qu'il passe d'une affiche à une autre, toujours identique, l'auteur ajoute plus de détails descriptifs. Tant que l'objet est repris, ses contours sont soumis à une exploration de plus en plus minutieuse. A la répétition soutenue de l'affiché publicitaire, s'ajoute celle des gens qui longent le couloir en se succédant à intervalles constants. Dans un espace étroit et fermé sur lui-même, Robbe-Grillet nous indique trois lignes de répétition visuelle -- la même affiche se reproduisant à intervalles réguliers sur les deux murs du couloir, et les personnages défilant, eux aussi à intervalles réguliers. Mais, étant donné que Robbe-Grillet n'accepte de répéter qu'avec des modifications légères, on peut s'attendre à ce que cette continuité soit interrompue. La progression régulière des piétons est interceptée au

moment d'une rencontre soudaine entre la foule et un curieux arrêté devant les affiches. La progression des passants devient ainsi légèrement déformée, ce qui introduit un bref décalage dans la régularité de la démarche.

Dans "Derrière le portillon", le troisième des instantanés du métropolitain, nous remarquons encore plus d'insistance sur les interférences qui surgissent avec la mise en scène d'une vision répétée. Encore une fois, Robbe-Grillet exploite l'anonymat de la foule, afin de faire ressortir les caractéristiques de la multiplication des phénomènes de la réalité urbaine. Il met en scène les mouvements successifs des passagers du métro qui descendent un escalier mécanique, attendent l'arrivée du train derrière un portillon automatique, et enfin montent dans un wagon. A partir d'une vision remarquable par sa banalité, Robbe-Grillet nous indique comment des interférences viennent à produire dans notre champ visuel. Les personnages et les objets ne sont jamais vus dans leur totalité, mais simplement par fragments. Quand les voyageurs descendent sur l'escalier mécanique, nous ne voyons que les crânes et les visages immobiles et sans expression. De même, quand les gens attendent devant le portillon, en bas de l'escalier, nous ne voyons qu'un fourmillement de têtes serrées, qui d'ailleurs nous empêchent de déchiffrer complètement l'inscription sur la porte. Notre vision se trouve de plus en plus fragmentée à mesure que nous regardons par une ouverture au-dessus de la porte qui donne sur le quai. L'ouverture en demi-cercle ne nous donne qu'une vision partielle de l'ensemble:

Dans cette ouverture en demi-cercle apparaît ainsi un morceau de quai, très réduit, et, tout en haut sur la gauche, segment de cercle que soutient la corde oblique constituée par le bord du quai, un fragment plus exigu encore du wagon arrêté contre celui-ci. (Ins, p.91.)⁸

D'abord notre regard sur le quai reste réduit et fragmenté, ce qui nous interdit toute vue d'ensemble. Quand notre regard arrive enfin à cerner plus clairement les contours du quai, nous ne pouvons voir cette fois que les pieds de ceux qui s'apprêtent à monter. Les mouvements des pieds sont analogues, partageant le même manque de particularité que les têtes perçues auparavant. Selon l'orientation de notre regard, donc, nous ne pouvons voir que les têtes, ou bien les pieds, des voyageurs. Nous n'arrivons jamais à voir un personnage entier, mais seulement une profliération des têtes et des pieds de laquelle nous devons inférer les mouvements des corps entiers.

Dans Instantanés, les personnages et les objets semblent comme saisis par un appareil photographique qui a suspendu leurs gestes et leurs mouvements en plein élan. Cependant, comme Michel Mansuy nous le rappelle, l'oeuvre de Robbe-Grillet n'est pas une simple reproduction de réel: "Chez lui, en dépit des apparences, le réel n'est pas saisi photographiquement, il subit une mutation et se trouve reconstruit."⁹ L'étendue spatiale uniforme est brisée et multipliée par la réflexion ou la réfraction d'autres espaces qui convergent sur l'homogénéité de l'espace initial. Par une disposition de divers plans de réalités variées, Robbe-Grillet arrive à multiplier un espace unique, en faisant ressortir la pluralité de ses reflets. La répétition et la réflexion

des phénomènes de la réalité perçue nous donne une vision soutenue et prolongée du monde. Chaque fois que la description est reprise ou reflétée, l'auteur peut y ajouter encore des détails, technique répétitive qui nous permet de voir tous les aspects d'une seule tranche délimitée de la réalité. Cependant, cette prolifération n'indique que le prolongement du "même". La répétition n'a lieu que dans une demi-identité. Robbe-Grillet n'accepte de répéter qu'en soulignant les jeux d'interférences dus aux miroirs, aux lois physiques ou aux limitations imposées à notre perception. Le phénomène reproduit doit rester comme une variante possible parmi d'autres, au lieu de devenir un simple reflet du modèle. Reprenons les paroles de Gérard Genette à propos de l'infidélité du reflet dans Instantanés: "Le reflet, on le sait, est une forme affaiblie du double, qui est un mixte de Même et d'Autre: un Même (reproduit, donc aliéné)." ¹⁰ A partir des données de la réalité, Robbe-Grillet fait proliférer d'autres images, en apparence des reflets de cette réalité, et il est bientôt impossible de tracer une frontière nette entre les différents plans de la réalité. A mesure que la différence se répète et se modifie, il devient de plus en plus difficile de retrouver les qualités propres au "Même."

A mesure que les différentes réalités se superposent, le lecteur découvre qu'il est de plus en plus difficile de distinguer entre "réalité" et "image". Bruno Hahn remarque comment cette difficulté surgit dans l'univers robbe-grilletien qui fait appel tout d'abord à nos facultés perceptives, puis semble les tromper:

Le regard est donc une fausse possession, une vraie distanciation: un échec. Il ne fait surgir que le foisonnement des apparences, l'écheveau enchevêtré des significations. De plus il confirme notre solitude, notre séparation, l'impossibilité de nous fondre à l'univers. 11

Robbe-Grillet emploie une description répétitive qui, tout en prolongeant notre regard sur le monde, ne sert qu'à nous rendre de plus en plus conscients des limitations inhérentes à la perception humaine. Plus nous regardons un phénomène unique de la réalité, plus nous apercevons la multiplicité de ses reflets virtuels. En nous contraignant à jeter un regard prolongé sur la même tranche de la réalité, Robbe-Grillet nous rend conscients de la manière dont la réalité se reflète et se répète avec d'incessantes variations et modifications. La technique de répétition employée par Robbe-Grillet, surtout dans les Instantanés, lui permet d'examiner, et même de faire coïncider, au moins provisoirement, les aspects apparemment irréconciliables de la réalité. Selon Jean Ricardou, Robbe-Grillet a réussi, dans les Instantanés, à résoudre la différence de tension entre les divers niveaux de la réalité perceptible: "L'instantané est le lieu du chatolement paradoxal: les contraires s'y marient."¹² Cependant, la coïncidence des oppositions n'a lieu que sur le plan de l'esthétique, c'est-à-dire dans les limites de notre expérience immédiate de la réalité textuelle. Le recueil des Instantanés fournit notre seul référent, tout en nous offrant des "visions" qui ne se prêtent à aucune vérification en dehors de l'ouvrage même. Si le lecteur arrive à découvrir une réalité sous-jacente à la platitude des images stéréotypées, ce n'est qu'en

réinvestissant les objets d'une charge mythologique qui naît dans sa propre imagination.

Sans référents extérieurs, Robbe-Grillet provoque la coïncidence purement esthétique du modèle et de son reflet, du "même et de l'autre", du réel et du virtuel. Par l'emploi de ce qu'il nomme "un arrêt fragile dans le mouvement, comme les instantanés permettent d'en admirer" (Ins, p.44.), Robbe-Grillet a bien réussi à mettre en évidence la co-existence des contraires, et ainsi la vision du "désordre fixe" (Ins, p.44.) qu'il évoque dans le texte même des Instantanés.

B. Butor: Une réflexion sur la réalité culturelle

Tandis que Robbe-Grillet exploite les oppositions inhérentes à notre perception de la réalité visuelle immédiate, Butor cherche à mettre en évidence les contradictions et les obscurités qui caractérisent notre expérience de la réalité culturelle. Il tient compte de la nécessité de situer cette réalité dans les couches du temps, dans un contexte historique qui reste inséparable du texte même. Lors d'un entretien avec André Helbo, Butor a affirmé que le texte littéraire nous fournit un moment privilégié de la lecture de la réalité historique:

[...] mes textes sont un moment de l'histoire universelle qui prend conscience de ses propres obscurités et s'efforce d'y intervenir. Si l'on veut parler de l'histoire sérieusement, on ne peut pas ne pas y faire figurer le langage et

ces textes eux-mêmes qui en sont un produit, un aspect; si l'on veut vraiment parler de ces textes, on est obligé d'en démêler peu à peu les implications historiques. 13

Afin de cerner les contours de la réalité qui nous est communiquée dans l'oeuvre de Butor, il nous faut respecter la réciprocity de la réalité historique et de la réalité textuelle, deux expériences interdépendantes qui se répondent l'une à l'autre. Ainsi, notre examen des aspects formels du texte ne peut pas éviter de toucher parfois à des considérations de nature éthique.

La structuration des données historiques et culturelles dans l'oeuvre de Butor s'effectue en grande partie à travers les efforts de la mémoire qui se charge de l'exploration de notre passé collectif. En même temps, Butor sait que tout exercice de remémoration ne peut commencer qu'à partir d'une exploration des forces de l'oubli qui vont à sa rencontre. Il existera toujours une tension irréconciliable entre l'oubli qui crée des lacunes dans notre connaissance imparfaite du passé, et la mémoire qui cherche à cerner les contours de notre expérience historique.

La tension entre l'oubli et la mémoire pose des questions intéressantes pour les écrivains et les critiques du Nouveau Roman. Claude Simon, par exemple, s'interroge sur la nature et la puissance de l'oubli. Se rendant compte que la mémoire ne peut posséder complètement le passé, Simon affirme qu'elle n'arrive à restituer qu'une:

[...] 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 [...] 14

La mémoire ne peut jamais retrouver des ensembles, mais seulement des fragments de la réalité. En face des imperfections d'une mémoire lacunaire, Simon ne cherche pas à remplir les vides créés par une connaissance inadéquate du passé. Dans un entretien avec Claude Sarraute, il a dit:

Je ne comble pas les vides. Ils demeurent comme autant de fragments. Ces bribes de souvenir, pourquoi chercher à les classer en un ordre chronologique? Je ne me soucie pas de ce qu'on pourrait appeler la perspective du temps. 15

La prédominance de l'oubli rend impossible toute récupération définitive d'une réalité conforme aux exigences du temps chronologique.

En tant que critique du roman contemporain, Maurice Blanchot met en valeur la puissance de l'oubli. Il dit qu'aucune expérience de la réalité ne se donne pour accomplie: "[...] nul souvenir ne pourrait la confirmer, puisqu'elle dépasse toute mémoire et que seul l'oubli est à sa mesure, l'immense oubli que porte la parole."¹⁶ Celui qui veut raconter ce monde est obligé de reconnaître le pouvoir de l'oubli qui rend impossible la restitution complète d'un événement ou d'une expérience passée.

Dé la même façon, Butor prend conscience de l'incapacité de la mémoire à dominer complètement les forces de l'oubli. En face de l'impossibilité de tout remémorer, Butor met en évidence les qualités

positives de l'oubli qui peut enrichir notre expérience de la réalité. En effet, le phénomène de l'oubli a de l'importance en tant qu'expérience d'éveil qui permet la découverte de nouveaux champs de la connaissance. Butor affirme que l'oubli de la réalité passée est une condition indispensable à la création de nouvelles réalités présentes:

[...] les récits que nous nous faisons à nous-mêmes, ceux que nous nous faisons les uns aux autres tous les jours, non seulement il n'est pas utile de les conserver tous, mais pour la plupart il est nécessaire de les oublier. Il faut que les nouvelles de la veille soient remplacées par celles du matin. Il faut perpétuellement oublier ce qui était vrai hier, pour ne plus retenir que ce qui est vrai aujourd'hui. 17

Dans sa propre oeuvre, Butor s'en remet à la nécessité de relever les richesses de l'oubli à côté de celles de la mémoire. Pour l'écrivain, surtout, l'oubli d'une réalité peut devenir aussi valable que la création de cette même réalité: "Le sujet véritable du livre, c'est la réalité telle qu'elle se dit et telle qu'elle s'oublie."¹⁸ Ainsi, l'oubli en lui-même est inséparable de l'expérience humaine qui nous est communiquée à travers l'expérience textuelle. Ce sont les lacunes laissées par l'oubli qui à la fois motivent et soutiennent le mouvement de l'écriture. Selon Jean Roudaut, c'est l'oubli qui engendre la mobilité dans l'oeuvre de Butor. Il affirme que l'oubli est "inévitable, nécessaire; une mémoire totale figerait l'être dans une éternité. L'oubli naît de l'incessant déplacement du présent [...]."¹⁹ Ne pouvant jamais ressusciter le passé dans sa totalité, Butor va toujours à la recherche de nouvelles connaissances, qui peut-être, un jour, nous aideront à mieux comprendre notre passé commun. Chez Butor, l'oubli n'est point

Comme Thésée, Revel se croit chargé de chasser les gens de la ville. Il abandonne Ann/Ariane pour s'énamourer de Rose/Phaedre. De même que Thésée fut le témoin de la destruction d'Athènes, Revel contemple Bleston en train d'être dévorée par les flammes. Le mythe de Thésée se trouve réanimé, et vivra toujours dans l'expérience d'un homme qui cherche incessamment le fil de son propre labyrinthe.

Le Vitrail du Meurtrier, une mosaïque de Caïn, est un autre signe autour duquel Revel organise sa recherche obstinée. Une fois de plus, il décèle des ressemblances entre la légende ancienne et sa propre situation. Comme Caïn, Revel savoure un goût de la vengeance, et il devient à son tour un exilé. L'histoire de Caïn deviendra la sienne. Il se croit chargé d'une mission importante comme fondateur d'une nouvelle ville, comme celui qui doit restaurer à Bleston l'art et la musique qu'elle a sacrifiés au progrès industriel: "Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens?" (ET, p.104.) En interrogeant les mythes représentés dans les oeuvres d'art, Revel espère lui-même trouver une réponse à cette question à laquelle les habitants de Bleston semblent ne pas vouloir répondre.

Revel sait donc que sa recherche présente ne peut aboutir que si l'on y surimpose d'autres réalités passées. Il se rend compte que c'est surtout la réalité mythique qui réduira la fissure entre l'ancien et le nouveau. La connaissance des mythes anciens l'aidera à réaliser sa tâche, qu'il croit être d'ouvrir "des perspectives toutes nouvelles sur ces vieilles histoires." (ET, p.104.) Par un retour aux origines de l'humanité, Revel espère être réintégré au drame collectif du monde, et retrouver ainsi "certaines expressions de ce moi ancien

retenir que l'important, ou le significatif, passant le reste sous silence. En s'exerçant ainsi, la mémoire peut compléter l'oubli pour assurer le prolongement et le renouvellement perpétuels de la connaissance. L'auteur explique ainsi la valeur de cette liaison dans son écriture:

Ce qu'il y a de consolant, c'est qu'une fois un livre fini, j'oublie complètement ce que j'ai écrit. Ainsi je puis recommencer indéfiniment à écrire sur le même sujet, sans jamais me répéter, mais en répondant, au contraire, à des questions de plus en plus précises. 22

Les connaissances qui se sont effacées sont toujours susceptibles d'être réévoquées et enrichies par un renouvellement de perspective. A mesure qu'elle est reconsidérée par la mémoire, l'expérience passée se trouve répétée, mais aussi transformée et prolongée par l'intervention des connaissances plus récentes.

Chez Butor, la mémoire n'est pas une fixation permanente du passé. Elle engendre plutôt une mobilité qui rend possible l'entremêlement du passé et du présent, ouvrant en même temps la voie à une exploration future. Provoquée par l'oubli qui la fonde et la motive, la mémoire joue un rôle essentiel dans l'acte de la création littéraire. Peu à peu, les éléments disparates de la réalité tendent à s'organiser à travers l'écriture pour révéler une oeuvre d'art. Et ce qui est consacré à l'art ne s'oubliera jamais. Comme Butor le dit dans Où:

sûrement tu as quelque chose
à nous dire un mot pas trop long
dis-le je ne l'oublierai plus (Où, p.308.)

Au moyen de la littérature, Butor espère préserver quelques aspects de notre histoire qui risquent d'être oubliés. Tout à fait conscient du problème posé par l'oubli historique, Butor affirme dans Répertoire III, que "notre conscience du passé est prodigieusement inadéquate."²³ Comme écrivain, Butor veut réorganiser cette immense masse de connaissance passées. Il sait que l'acte d'écrire n'est pas celui du moment présent, mais une architecture comprenant des couches historiques différentes. Autant que de préparer l'avenir, ou d'évoquer le présent, l'oeuvre doit pénétrer et conserver le passé. Cependant, une reconstitution définitive du passé historique est impossible à cause d'énormes contradictions qui provoquent des fissures dans notre connaissance de l'histoire. Dans le schéma historique du monde Butor reconnaît "de grandes oppositions comme celles entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre le monde antique gréco-romain et le judéo-chrétien, entre la romanité païenne puis chrétienne et le reste de l'univers."²⁴ Celui qui veut sonder le passé se trouve donc obligé d'accueillir une multiplicité disparate d'oppositions historiques.

La mise en perspective de la réalité historique ne s'effectuera pas par un simple recours à des faits et des événements historiques. Il y a, dans chaque civilisation, un concours d'images réelles et virtuelles dont nous tirons des mythes. Dans les ouvrages de Butor, le mythe reflète un effort collectif pour découvrir une vérité qui est plausible, et commune à toute une civilisation. Collection d'aventures sans cesse reprises et altérées, le mythe s'intègre dans la pensée totalisante d'un peuple qui veut préserver son propre passé. Expression d'une expérience humaine collective, le mythe se répand dans un effort

pour remplir les lacunes créées par l'oubli des faits historiques.

Toujours repris et réévoqués, avec des déformations et des modifications, les mythes, mêmes les plus anciens, durent sans s'épuiser. Dans un examen d'Ulysse de James Joyce, Butor suggère la puissance du mythe qui envahit notre vie présente: "Au milieu de l'étrangeté contemporaine se réincarnent les anciens mythes et les rapports qu'ils expriment restent universels et éternels."²⁵ Dépositaire de notre mémoire collective, le mythe ne meurt jamais. En outre il atteint une acceptation universelle qui encourage l'assimilation des oppositions, entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le présent et le passé.

Selon Butor, l'écrivain qui veut bien explorer notre passé collectif se trouve obligé de procéder à une intégration soignée de notre histoire dite "réelle" et de notre histoire mythique. Dans sa propre oeuvre, il espère réaliser une synthèse qui lui donnera une perspective historique et culturelle aussi vaste que possible. Mais, en même temps, Butor sait qu'une synthèse des contradictions ne sera jamais réalisée définitivement, que le travail de l'écrivain consiste avant tout à dévoiler les oppositions inhérentes à notre expérience culturelle. Au cours d'un dialogue avec André Helbo, il a dit que "nous sommes à l'intérieur d'un complexe de cultures en évolution, à l'intérieur duquel se produisent toutes sortes d'illusions et de gâchis."²⁶ Dans ses ouvrages, Butor veut nous rendre conscients de l'origine et de la portée historique de ces illusions. En même temps, il cherche à mettre à l'épreuve des indices qui nous aideront à les accueillir, à les comprendre, et peut-être même à nous en délivrer un jour.

Quelques-unes des études de Butor nous donnent l'occasion d'observer la mise en jeu des contradictions et des illusions culturelles. Au moyen d'une juxtaposition habile des couches temporelles différentes, Butor opère une structuration textuelle dont l'architecture même reflète la présence d'une fissure historique. Dans Description de San Marco, par exemple, il souligne la fissure irréparable qui s'est produite entre le temps du monument et l'époque qui est la nôtre. Evoquant la richesse culturelle de la grande cathédrale qui abrite "toute l'histoire du monde formant une boucle,"²⁷ il oppose, aux références historiques, le bavardage des touristes qui restent insouciant de l'histoire préservée devant leurs regards. Egalement, dans son étude sur les chutes de Niagara, intitulée 618 000 000 litres d'eau par seconde, Butor juxtapose deux strates incompatibles de la réalité. Cette fois, les conversations des touristes contemporains se déroulent à côté d'un texte qui nous rappelle la beauté naturelle des chutes comme elles étaient vues par Chateaubriand en 1791. Ainsi, Butor nous indique comment les illusions romantiques ont peu à peu masqué la splendeur d'un phénomène d'origine naturelle. La grandeur des chutes elles-mêmes a été oubliée au profit de la perpétuation du mythe d'un Niagara commercial.

Dans son oeuvre, Butor suggère que notre expérience du présent ne peut être pleinement vécue que dans sa relation significative avec le passé. Au moyen de la littérature, Butor espère ressusciter quelques aspects du passé, et ainsi le sauver de l'oubli. Dans Portrait de l'artiste en jeune singe, par exemple, il évoque la culture du Saint Empire germanique, dans l'espoir d'amoindrir la fissure qui sépare

le passé et le présent. Butor explique ainsi son but:

Ce que je cherche par cette construction?
Faire une composition dans le style allemand du dix-huitième siècle avec tout ce qui y reste de médiéval et exprimer ainsi notre relation profonde au Moyen Age. 28

L'écrivain ne prétend pas pouvoir retrouver toute l'histoire de cette civilisation, car une telle restitution serait une tâche impossible à réaliser. Il cherche plutôt à nous rendre conscients de l'existence d'un réseau culturel qui tisse des rapports inextricables entre notre époque et des civilisations plus anciennes.

De même, dans Le Génie du Lieu, Butor exprime de la nostalgie pour les grands empires anciens dont il ne reste aujourd'hui que des ruines et des rappels imprécis. A partir d'une exploration de nombreux sites anciens, Butor nous indique comment le phénomène de l'oubli collectif a produit une grande fissure historique entre le passé et le présent. Les civilisations anciennes, avec leurs ruines précieuses, semblent avoir été refoulées au profit de l'instauration d'un nouvel ordre. A cause d'une "occidentalisation inévitable et désordonnée" (GL, p.51.), les villes anciennes sont en train de mourir sous la domination d'une civilisation moderne qui ne sait pas profiter des richesses de l'antiquité. Dans Le Génie du Lieu, Butor nous rappelle que toute civilisation s'incruste dans une autre plus ancienne, que la civilisation actuelle est en réalité construite sur les ruines des civilisations passées. Tout en insistant sur la présence inévitable de l'oubli historique, il suggère qu'on ne peut se situer définitivement dans le présent que si l'on a une connaissance profonde des civilisations

précédentes. C'est seulement par la découverte et la fouille des strates les plus anciennes de l'histoire qu'on pourra accéder pleinement au temps présent.

L'exploration du passé historique et culturel, dans l'oeuvre de Butor, s'effectue en grande partie à travers le domaine du mythe. Dans deux romans, L'Emploi du temps et La Modification, Butor crée des situations qui lui permettent d'exploiter les possibilités du mythe comme moyen de connaissance du passé. Dans chaque roman, il a choisi comme cadre l'image mythique de la ville, lieu par excellence de l'incantation du collectif. En même temps, il a créé des protagonistes engagés dans une recherche individuelle, recherche qui va jusqu'à embrasser toute une histoire mythique. C'est seulement après avoir reconnu l'importance du mythe qu'ils peuvent agir avec lucidité et ainsi repérer les contradictions inhérentes à leur propre existence. Dans ces deux romans, Butor nous indique que le destin de chaque homme est lié à celui de toute une civilisation prise dans un foisonnement de mythologies. Témoignages sur l'expérience d'éveil qui nous conduit de l'oubli à de nouvelles connaissances, L'Emploi du temps et La Modification servent bien à nous indiquer l'importance du domaine mythique dans le roman de Michel Butor.

Jacques Revel, protagoniste en train d'écrire le journal qu'est L'Emploi du temps, se trouve obligé de passer un an dans une ville anglaise qui semble s'être abandonnée à un vaste oubli collectif. "Ville de malédiction et d'oubli" (ET, p.358.), Bleston semble résister à toute tentative pour ressusciter son passé, pour éveiller la mémoire des habitants taciturnes et peu communicatifs. Cet oubli collectif finit

par atteindre le jeune étranger qui devient de plus en plus conscient de son incapacité à pénétrer l'aspect sinistre et effrayant de la ville. Comme les habitants de Bleston, Revel se trouve enfin englouti dans une sensation d'oubli qui lui fait perdre toute connaissance de son être antérieur: "[...] je me suis senti tout contaminé de brume gourde, abandonné loin de moi-même, loin de celui que j'avais été avant de débarquer ici, et qui s'effaçait dans une immense distance." (ET, pp.77-78.) Les forces de l'oubli se gèlent dans l'image des nuages brumeux qui recouvrent le ciel de Bleston. Jean Roudat résume bien ce rapprochement quand il constate que "l'oubli est enchaînement et captivité; c'est la paupière de nuages tirée sur le ciel de Bleston [...]."²⁹

Afin d'échapper aux nuages de l'oubli qui risquent de l'engloutir, Jacques Revel se met à explorer la réalité mythique de la ville.³⁰ Ainsi le réel vécu et perçu, abondamment représenté au début du roman, fait place peu à peu à un réel de charge mythique. Ayant brûlé son plan de Bleston, Revel choisit de nouveaux guides dans les oeuvres d'art qui représentent des réalités plus anciennes. Ses guides principaux seront les tapisseries Harvey représentant la légende de Thésée, et la mosaïque de Caïn située dans L'Ancienne Cathédrale de la ville. Ces deux oeuvres sont d'origine française, si bien qu'entre elles et Revel il y a, dès l'origine, un contexte culturel commun. Peu à peu, il déchiffre l'histoire des dix-huit tapisseries, en s'inspirant de la légende de Thésée qu'il applique à sa propre recherche: "[...] pour moi désormais Ariane représentait Ann Bailey, [...] Phèdre représentait Rose, [...] j'étais moi-même Thésée [...]." (ET, p.253.)

5

101

Comme Thésée, Revel se croit chargé de chasser les gens de la ville. Il abandonne Ann/Ariane pour s'énamourer de Rose/Phaedre. De même que Thésée fut le témoin de la destruction d'Athènes, Revel contemple Bleston en train d'être dévorée par les flammes. Le mythe de Thésée se trouve réanimé, et vivra toujours dans l'expérience d'un homme qui cherche incessamment le fil de son propre labyrinthe.

Le Vitrail du Meurtrier, une mosaïque de Caïn, est un autre signe autour duquel Revel organise sa recherche obstinée. Une fois de plus, il décèle des ressemblances entre la légende ancienne et sa propre situation. Comme Caïn, Revel savoure un goût de la vengeance, et il devient à son tour un exilé. L'histoire de Caïn deviendra la sienne. Il se croit chargé d'une mission importante comme fondateur d'une nouvelle ville, comme celui qui doit restaurer à Bleston l'art et la musique qu'elle a sacrifiés au progrès industriel: "Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens?" (ET, p.104.) En interrogeant les mythes représentés dans les oeuvres d'art, Revel espère lui-même trouver une réponse à cette question à laquelle les habitants de Bleston semblent ne pas vouloir répondre.

Revel sait donc que sa recherche présente ne peut aboutir que si l'on y surimpose d'autres réalités, passées. Il se rend compte que c'est surtout la réalité mythique qui réduira la fissure entre l'ancien et le nouveau. La connaissance des mythes anciens l'aidera à réaliser sa tâche, qu'il croit être d'ouvrir "des perspectives toutes nouvelles sur ces vieilles histoires." (ET, p.104.) Par un retour aux origines de l'humanité, Revel espère être réintégré au drame collectif du monde, et retrouver ainsi "certaines expressions de ce moi ancien

qui vient me hanter [...]." (ET, pp.410-411.) Grâce à son lent déchiffrement du mythe, Revel redécouvre le passé mythique qu'il partage avec toute l'humanité. A mesure que le mythe envahit la réalité plate de Bleston en l'enrichissant, il comble un peu l'intervalle qui sépare les civilisations anciennes de la civilisation présente. La réalité banale de Bleston n'est pas abandonnée, mais transformée par l'intervention du mythe qui s'impose comme une des structures possibles du réel. L'expérience de Jacques Revel, dans L'Emploi du temps, nous apprend que, derrière l'épaisseur de la réalité la plus ordinaire, il existe toujours du "merveilleux", un ordre secret et mythique qui nous aide à vaincre l'oubli et à retrouver nos origines communes.

Tout comme ce dernier roman, La Modification est la présentation du dilemme personnel d'un homme qui essaye de situer sa propre histoire par rapport à celle de toute l'humanité. Pendant son voyage en train qui le conduit de Paris à Rome, Léon Delmont s'interroge sur son existence passée et son dilemme présent, dans l'espoir d'inventer une nouvelle vie future. Au cours de cette recherche intime, Delmont découvre qu'une grande fissure béante, qui figure comme une perte d'unité intérieure, s'est produite au cœur de sa personne vieillissante et lézardée. En même temps, il prend conscience de la présence d'une autre fissure, plus vaste et universelle, qui menace la civilisation entière. Peu à peu, Delmont découvre qu'il ne peut combler ni oublier la fissure qu'il porte en lui-même, parce qu'elle n'est que le reflet d'une fission historique universelle: "[...] présente à l'intérieur de moi depuis longtemps, et que je ne puis prétendre boucher, parce

qu'elle est en communication avec une immense fissure historique."
(Mod, p.274.)

L'étendue de cette fissure se révèle à mesure que Delmont se rend compte que la grande ville de Rome n'est plus le centre du monde. Au souvenir de l'Empire Romain, avec toute sa gloire et toute sa puissance anciennes, se substitue la notion d'une cité pourrissante, envahie par le désordre et le mensonge. Dans son espoir pour ressusciter le mythe romain, Delmont nourrit une "croyance secrète à un retour à la pax romana, à une organisation impériale du monde autour d'une ville capitale [...]." (Mod, p.277.) En face de son incapacité à récupérer la Rome ancienne, Delmont devient de plus en plus conscient de la fissure qui s'est ouverte entre le passé et le présent, entre la Rome impériale et la Rome chrétienne. A cause de cette fissure historique, il n'y a plus de ville qui soit le coeur d'une civilisation vivante.

La fissure irréparable entre l'ancien et le nouveau est mise en relief par l'architecture et l'art romains qui témoignent des efforts pour copier les ruines antiques. Dans leur effort pour restituer le passé romain, les artistes et les sculpteurs avaient repris méthodiquement tous les détails des ruines comme la base de leur propre art. Cependant, ce relevé esthétique du passé n'est pas une victoire sur les forces de l'oubli. Au cours de son errance d'une oeuvre à une autre, Delmont essaye de mettre, comme solution à sa rupture intérieure, un ordre dans son expérience perceptrice du monde. Cependant, il n'arrive pas à fermer la fissure qui s'aggrandit chaque jour. Son regard est médiatisé par un savoir qui lui est antérieur, une culture qui est l'accumulation des ans de l'histoire, et dans laquelle il y a

toujours quelque chose de vague et d'imprécis qui manque. Après sa contemplation du Moïse, par exemple, Delmont remarque que "cette pieta n'aurait pu arranger les choses, combler le vide." (Mod, p.174.) L'art ne peut pas faire revivre le passé. Il n'en donne qu'une copie fautive, inadéquate, et insatisfaisante pour celui qui cherche à faire revivre l'antiquité.

Malgré sa déception, Delmont continue son exploration systématique des thèmes romains, tout en essayant de fermer la fissure historique en surimposant l'un sur l'autre l'ancien et le nouveau. Il sait bien que cet effort pour joindre le passé et le présent est un rêve collectif, une lutte commune contre les ravages de l'oubli:

[...] vous tentiez de reconstituer à partir des immenses ruines dispersées les monuments tels qu'ils pouvaient être dans leur jeunesse, l'image de la ville telle qu'elle avait été dans sa pleine audace; aussi, quand vous vous proméniez sur le Forum, n'était-ce pas seulement parmi les quelques pauvres pierres, les chapiteaux brisés, et les impressionnants murs ou soubassements de briques, mais au milieu d'un énorme rêve qui vous était commun, de plus en plus solide, précis et justifié à chaque passage. (Mod, p.167.)

En explorant l'histoire et la mythologie de la Rome antique, Delmont espère non seulement éclairer son propre destin, mais aussi celui de tout homme. Il mesure ainsi l'étendue du mythe, et le rôle qu'il joue dans sa recherche:

[...] ainsi, comme votre amour pour Cécile a tourné sous votre regard, se présente à vous désormais sous une autre face, dans un autre sens, de même, ce qu'il vous faudrait maintenant examiner à loisir et de sang-froid, c'est

l'assise et le volume réel de ce mythe que Rome est pour vous, ce sont les tenants et aboutissants, les voisinages de cette face sous laquelle cet immense objet se présente à vous, essayant de le faire tourner sous votre regard à l'intérieur de l'espace historique, afin d'améliorer votre connaissance des liaisons qu'il a avec les conduites et décisions de vous-mêmes et de ceux qui vous entourent [...]. (Mod, p.238.)

Grâce à sa connaissance du mythe romain, Delmont espère recommencer sa propre vie, en se débarrassant de ce vieil homme qu'il est en train de devenir. En même temps, il espère déterminer la direction de son propre destin, et les relations qu'il entretient avec toute l'humanité.

La présence du mythe se révèle aussi dans l'expérience du rêve qui conduit le protagoniste à travers un parcours de trajets mythiques. Dans ses rêves, Delmont interroge la Sybille qui peut lui enseigner l'avenir de sa race. Il accomplit la descente aux enfers et la traversée de la rivière de l'oubli. Le Grand Veneur, figure mythique et hantée, l'interroge sans cesse. Ainsi la mythologie, fonds commun de la civilisation, est évoquée dans les rêves que Delmont partage avec tout homme.

Mais, à mesure qu'il s'enfonce dans une aventure et une rêverie mythiques, Delmont découvre qu'il ne peut pas combler la fissure béante qui existe à l'intérieur de lui-même, aussi bien qu'entre les deux faces incompatibles de Rome. Il se rend compte enfin qu'il ne peut pas ressusciter toute l'histoire de l'humanité entière. Pour être capable lui-même de forger une vie future, il sait qu'il doit "mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs." (Mod, p.157.) Il reconnaît la nécessité de s'en remettre à des moments d'oubli. Trop de souvenirs encombrants l'em-

pêcheraient de pousser en avant, d'écrire le Livre futur dont il esquisse déjà la genèse.

Le mythe romain n'est plus en mesure de sauver Léon Delmont de ses contradictions, et il ne suffit pas à restaurer l'unité perdue, la cohésion abolie de la ville ancienne. Delmont affirme que:

"[...] c'est la faute du mythe romain lui-même qui, dès que vous vous efforcez de l'incarner d'une façon décisive, si timide qu'elle demeure malgré tout, révèle ses ambiguïtés et vous condamne." (Mod., p.276.)

Le mythe n'a donc pas guéri la lézarde intérieure de Delmont, ni comblé la grande fissure historique. Rome demeure pour lui une ville discontinue et incomplète, faite de deux "histoires" incompatibles qui ne peuvent jamais se rapprocher. L'unité romaine n'existe pas pour Delmont, et seuls les fantômes de son rêve, tirés de la mythologie ancienne, peuvent lui en donner l'impression.

Malgré son incapacité à combler la fissure individuelle ou collective, le mythe joue un rôle essentiel dans notre expérience de la réalité quotidienne et dans notre connaissance de la réalité historique. Pour reprendre les paroles de Michel Leiris, La Modification renferme "le mythe par l'entremise duquel la médiocrité de votre existence revêt la haute apparence d'un destin."³¹ En envahissant la banalité de l'expérience individuelle, le mythe l'élargit et l'embellit, tout en nous mettant en relation avec d'autres réalités plus riches et plus vastes.

Nous nous proposons maintenant de faire un examen plus détaillé d'un seul ouvrage, Mobile, étude dans laquelle Butor met en évidence la

fissure historique qui se manifeste dans la culture américaine. Au cours d'un entretien avec Georges Charbonnier, Butor lui-même a dit qu'un des aspects importants du texte est "la rupture historique, l'oubli historique fondamental, l'oubli historique qui est à la base des Etats-Unis."³² La présence de la fissure est confirmée par l'architecture même de l'ouvrage qui se fonde sur la juxtaposition inattendue des phénomènes contradictoires. La structure de Mobile réside dans la tension produite lors de la rencontre des oppositions qui jouent parmi les modalités possibles du réel. Dans son texte, Butor incorpore de nombreuses contradictions propres à la culture américaine, et il les distribue selon une structuration qui les fait valoir par leur différence même. A partir des données historiques et culturelles, il a rassemblé des informations incompatibles, voire contradictoires, qui finissent par réorganiser et modifier notre perception et notre connaissance habituelles du réel.

Les intentions de l'auteur de Mobile sont annoncées par le sous-titre qui désigne l'ouvrage comme étant une "étude pour une représentation des Etats-Unis." Butor ne cherche point à récupérer le panorama de l'histoire ou de la culture américaines, ni à refléter la vision totale d'une seule réalité préexistante. Il aspire plutôt à un essai de représentation qui tiendra compte des difficultés posées à celui qui veut exprimer le caractère pluriel et variable d'une réalité donnée. Tout en se livrant à une exploration des "réalités" propres aux Etats-Unis, Butor cherche en même temps à faire valoir les aspects formels de sa représentation. Sur les pages de Mobile, il dresse un réseau des informations qui se renvoient per-

pétuellement les unes aux autres de façon à créer une structure qui se soutienne, par son propre code interne.

Le texte de Mobile est composé selon une disposition formelle qui met en évidence la pluralité des strates réelles ou virtuelles qui constituent le tissu de la culture américaine. Afin de provoquer la rencontre des oppositions, Butor adopte une flexibilité de perspective qui lui permet de donner une représentation des Etats-Unis aussi variée que possible. A partir de la vision unique de l'auteur, nous participons à une pluralité d'optiques possibles qui se partagent entre deux perspectives incompatibles: le point de vue historique et le point de vue mythique.

L'auteur a recours à sa propre connaissance des faits et des épisodes véridiques qui constituent en partie l'histoire multiforme des Etats-Unis. Mais il n'exploite pas les faits répandus dans les livres et universellement acceptés comme "histoire." Il choisit plutôt des phénomènes et des événements moins connus qui risquent d'être refoulés ou oubliés, mais qui sont les plus révélateurs de la fissure historique qui en résulte. Afin de sauver le passé de l'oubli, Butor l'accueille dans Mobile, avec l'intention d'ouvrir de nouvelles perspectives sur les aspects qui, pour la plupart, restent absents des annales de l'histoire. De cette façon, il remplit quelques-unes des lacunes laissées par les versions fausses ou incomplètes présentées par les Américains eux-mêmes. Grâce à l'oubli historique qui est à la base des Etats-Unis, Butor découvre l'existence de régions inexplorées qui sollicitent l'intervention de l'écrivain. L'oubli s'affirme ainsi comme force motrice derrière la création.

d'un ouvrage qui s'élabore à partir des lacunes laissées par des textes antérieurs.

Le trajet référentiel de l'histoire est remis en question dans la mesure où Butor met en oeuvre l'évidence d'un point de vue mythique. En plaçant les croyances mythiques à côté des références historiques, Butor met en valeur l'aspect mensonger du mythe qui se réalise à partir d'une perte de fidélité aux phénomènes dits vrais ou authentiques. Le mythe est révélateur d'un effort collectif pour refouler les phénomènes irréfutables, mais inavoués, de la culture et de l'histoire. La perspective adoptée dans Mobile n'est pas uniquement celle de l'auteur lui-même. Elle se multiplie indéfiniment pour accueillir tous les mythes sauvegardés par une civilisation qui cherche à combler les lacunes d'une culture qui s'avère fissurée et minée par ses propres contradictions.

Afin de comprendre comment mythe et histoire opèrent ensemble pour composer la réalité textuelle de Mobile, il nous faut agencer une juxtaposition des phénomènes qui représentent les deux points de vue incompatibles. De cette façon, nous verrons que la technique de Butor consiste à esquisser une représentation historique et culturelle des Etats-Unis basée en partie sur ses propres connaissances et observations. Nous verrons aussi qu'il reprend en même temps cette représentation par l'intermédiaire du mythe qui incarne le point de vue du peuple sur sa propre culture. Le relevé des oppositions qui jouent entre les deux "représentations" incompatibles servira à nous dévoiler la présence de la fissure historique qui existe aux Etats-Unis.

Afin de nous ramener aux origines de la fissure, Butor retrace les

véritables circonstances qui ont provoqué l'installation des Européens en Amérique. Il suggère que les Américains n'ont pas d'histoire authentique, étant donné que leur culture a été importée de l'Europe. Selon Butor les habitants de l'Amérique ne sont pas tant des "Américains" que des "Européens d'Amérique." (Mob, p.134.) En tant qu'exilés, regrettant toujours leur départ involontaire, les Européens ne sont venus en Amérique que par nécessité ou par avarice: "Ils venaient chassés de l'Europe par les guerres de religion [...]. Ils venaient chassés de l'Europe richissime par la misère, par la tyrannie de l'argent...." (Mob, p.90,p.91.) Plutôt que de s'enraciner dans l'Amérique, les Européens voulaient simplement accumuler assez d'argent pour se venger de ceux qui les avaient chassés: "Ils ne cherchaient point à le connaître, ce pays, ils ne désiraient point s'y installer. Ils se contentaient d'habitations provisoires. Ils ne désiraient que survivre et s'enrichir pour pouvoir retourner... ." (Mob, p.98.) Pour ne pas oublier les liens avec leurs pays d'origine, les nouveaux arrivés ont construit en Amérique une nouvelle Europe, avec une toponymie et une architecture tout à fait européennes. Croyant que leur séjour serait provisoire, ils n'essayaient point d'instaurer dans ce pays une nouvelle culture. Plutôt, l'Amérique était refoulée au profit d'un effort de récupération de la vie européenne: "En attendant ce triomphal retour, ne fallait-il point reconstituer autour de soi une nouvelle Europe, effacer le plus possible de son esprit le continent qui nous accueillait mais nous effrayait?" (Mob, p.99.) Pour moins ressentir la fissure béante entre l'Amérique et l'Europe, les nouveaux habitants ont donné des noms européens à leurs villes,

des désignations qui subsistent aujourd'hui: "Ne suis-je point encore, ou plutôt ne suis-je point déjà en Europe, puisque je suis bien à Milford?" (Mob, p.99.) Par leur refus de participer à l'édification d'une nouvelle histoire nord-américaine, les Européens ont, dès le début, étouffé la naissance d'une culture unificatrice et proprement américaine.

La conservation des traditions européennes est aussi évidente au niveau des croyances et des pratiques religieuses. La diversité de races et de cultures a provoqué une scission religieuse qui menaçait l'unité de la nouvelle civilisation américaine. Au lieu d'être une force unificatrice, la religion est devenue le lieu de la dispersion et de la fragmentation du christianisme européen. Mêlant ensemble leur nostalgie de l'Europe, et leurs nouvelles croyances, les Américains ont perdu, dès le début, tout espoir d'unité ou de cohérence religieuses:

On sait que les Européens d'Amérique pratiquent aussi d'autres religions toutes issues de la religion qu'ils avaient avant d'avoir quitté l'Europe. Mais les scissions qui avaient provoqué le départ des premiers pionniers se sont multipliées avec une grande rapidité dans l'Europe nouvelle, et cette religion ancienne s'est scindée en sectes de plus en plus nombreuses, de contenu dogmatique et rituel de moins en moins précis. (Mob, p.136.)

L'Amérique est devenue ainsi le lieu de rencontre d'une multiplicité de langues, de religions et de cultures. Dans Mobile, Butor nous montre que l'Amérique est un immense espace qui favorise le prolongement et l'agrandissement des contradictions européennes, lesquelles sont évidentes aujourd'hui encore. Lors d'un entretien Butor lui-même a dit:

Les Etats-Unis sont donc une lentille qui nous permet de voir le monde extérieur, de voir l'ensemble de la terre et aussi de nous voir nous-mêmes. Je crois que le Français qui va aux Etats-Unis aujourd'hui s'il est suffisamment sensible, fait un voyage à l'intérieur de sa propre histoire, fait un voyage à l'intérieur de ses propres contradictions. 33

L'histoire américaine n'est en effet que la somme de toutes les histoires européennes qu'elle abrite et qu'elle perpétue, prolongement qui rend impossible toute restitution d'un passé uniquement américain.

La nouvelle Europe est devenue un reflet de l'ancienne, pleine de haine, d'avarice, d'intolérance et de misère. Ne pouvant pas faire face à leurs anciennes contradictions ainsi renouvelées, quelques Européens ont quitté leur nouveau pays. Ceux qui restaient, ne voulant plus vivre parmi les débris des diverses civilisations européennes, auraient préféré commencer de nouveau: "Si seulement il était possible de tout reprendre dès le début, si seulement la frontière était encore ouverte et que l'on pût fuir cette nouvelle Europe, et instituer autrement de nouvelles villes..." (Mob, p.157.) Mais il était trop tard. A peine née, l'Amérique a refoulé sa propre histoire afin d'accueillir les contradictions imposées par la perpétuation du mythe d'une nouvelle Europe. Jean Roudaut résume bien cet aspect de la mise en oeuvre de l'oubli historique quand il dit:

La description du pays, la nomination des lieux, des sites, nous met sous les yeux un univers brisé auquel aucune mémoire ne donne forme et cohérence. Car ce pays n'a pas de passé-ou un passé multi-forme et européen. 34

L'absence d'une culture originale ou authentique est compensée par la présence de nombreux musées, monuments, et attractions touristiques qui sont mentionnés dans les pages de Mobile. Au leitmotif de l'Européen dépaysé vient s'opposer le refrain mythique qui chante les louanges du grand héritage américain. Butor nous présente le point de vue partagé par la plupart des gens qui semblent avoir oublié leurs origines européennes au profit d'une histoire et d'une culture relativement nouvelles et purement "américaines".

La tendance à la préservation historique est mise au jour par la reprise des extraits consacrés à "Freedomland", une extravagance touristique située dans la ville de New York. La présence de l'auteur s'efface à mesure qu'il donne la parole à la voix collective de l'Amérique. La description de "Freedomland" repose seulement sur des textes tirés de la presse, des prospectus, et des déclarations attribuées aux figures publiques. Selon les indices ainsi rassemblés, "Freedomland" est: "[...] l'ultime expression de notre effort pour rendre vivante l'histoire nationale..." (Mob, p.183.) Dans cet unique espace sont préservés tous les aspects passés et présents de "notre grand héritage américain!..." (Mob, p.198.) Au moyen des spectacles artificiellement montés, l'histoire est reproduite, pour que nous assistions, par exemple, à l'incendie de Chicago, à la guerre civile, à une expédition de piraterie. Dans un effort pour recréer les temps et les lieux passés, les promoteurs de "Freedomland" ont construit des restaurants qui reproduisent les repas et les décors d'antan. Des pièces de musée, des photographies et des costumes représentent toute la variété de l'Amérique d'autrefois. Cet effort systématique de

214

préservation historique reflète un désir de ne rien perdre du passé:
"Plus de 40 thèmes authentiques pour faire que l'histoire REVIVE à
Freedomland!" (Mob, p.200.)

En même temps que celles du passé, on peut recréer les aventures
de l'époque moderne. On peut entrer dans un authentique navire de
l'espace, goûter à la gaîté d'un pseudo Mardi Gras. Autant que le
temps historique, "Freedomland" vise à préserver l'espace de l'Amérique.
En transportant à New York de nombreuses merveilles de la nature,
des reproductions de fermes et de vues panoramiques qui sont tout à
fait étrangères à la grande ville. Toute l'Amérique, passée et présente,
spatiale et temporelle, se trouve ainsi rassemblées en microcosme dans
un lieu unique.

Dans "Freedomland", l'Amérique a rassemblé un spectacle qui
privilegie les aspects les plus favorables de sa culture, et qui, selon
une des attestations, "renouvellera en chacun de nous l'orgueil et
l'intelligence de l'Amérique [...]." (Mob, p.258.) Cependant, dans
le cadre de Mobile, "Freedomland" prend une réalité toute autre, en
ce qu'il devient le témoignage du mythe perpétué par la conscience
collective de l'Amérique à la recherche d'un "héritage" homogène.
Grâce à son intégration dans le contexte de Mobile, la description
de "Freedomland" perd sa puissance et l'élan escompté à mesure qu'elle
est reprise dans la lumière des références historiques livrées par
Butor. L'unité culturelle vantée par "Freedomland" semble très faible
à côté de la présence irréfutable de la fissure historique.

A mesure qu'il évoque des aspects du passé, Butor donne un place
privilegiée aux tranches de l'histoire qui révèlent les atrocités et
les injustices qui font partie de l'héritage américain. A travers les

pages de Mobile, surgissent des rappels de l'horreur et de l'injustice de procès de Susannah Martin, accusée de sorcellerie en 1692.

L'absurdité de la loi et l'ignorance des accusateurs sont effectivement mises en relief par le texte même du procès. Sans l'appui de commentaires superflus, les extraits du procès se revêtent d'une autonomie qui semble confirmer leur authenticité.

Par son évocation du traitement cruel des Mormons, Butor met en question l'Idéal Américain qui prêche l'égalité et la fraternité entre les hommes. Sans avoir recours à des jugements de nature morale, Butor nous rappelle cet épisode de l'histoire.

A Mountain Meadows, en septembre 1857, un groupe de 140 émigrants venant de l'Arkansas fut arrêté par les troupes fédérales qui s'apprêtaient à envahir l'Etat mormon, parce que les gens de l'Est étaient scandalisés par la pratique de la polygamie. Après un siège de plusieurs jours, les émigrants furent massacrés. Les seuls survivants, 17 enfants, furent reconduits jusqu'en Arkansas. (Mob, p.294.)

Ainsi Mobile reprend un des événements peu connus du passé, épisode infâme qui ne se trouve pas habituellement dans les annales d'histoire.

A mesure qu'il repère les lacunes laissées dans l'histoire communément acceptée, Butor se consacre à une étude attentive de la culture indienne. Par son évocation de l'essor et du déclin des diverses tribus, il crée un leitmotif qui parcourt tout son ouvrage. Il fouille l'histoire la-plus ancienne, remontant jusqu'à 8000 avant Jésus-Christ. Il nous rappelle ainsi que l'histoire du continent nord-américain commença longtemps avant l'arrivée des Blancs, long-

temps avant l'institution de l'"héritage américain." Il met au jour les inventions, les accomplissements, le bonheur et la prospérité de cette race fière de sa culture. A ce leitmotif s'en oppose un autre qui met en évidence le malheur provoqué par l'arrivée des Européens. Butor nous rappelle les massacres et les injustices qui ont finalement abouti à réduire les Indiens à un éparpillement de réserves pauvres. A plusieurs reprises il ressuscite des détails de cette histoire que les Américains semblent avoir refoulée, comme le massacre des Indiens Delaware.

[...] les Indiens furent découverts par des miliciens de Pennsylvanie, sous les ordres du colonel David Williamson, qui les désarmèrent, les ligotèrent et les exterminèrent à coups de haches et de gourdins, car ils voulaient économiser leurs munitions. 35 hommes, 37 femmes et 34 enfants furent ainsi massacrés. (Mob, p.78.)

Avec un souci profond de vraisemblance, Butor nous rappelle les aspects les moins connus de l'histoire indienne.

A côté de ses propres rappels de l'histoire authentique des Indiens, Butor étale les versions fabriquées d'après le point de vue des Blancs. Sur les pages de Mobile, la culture indienne est reprise et transformée par l'intermédiaire des mythes qui viennent à la rencontre du trajet référentiel historique. Butor suggère ainsi que l'histoire indienne a été oubliée au profit du déploiement d'une nouvelle "réalité" mesongère, fondée sur des mythes et des légendes. Le peuple indien a été réduit à une dispersion de réserves pauvres, mais Butor remarque que "certains de ces réserves sont touristiques." (Mob, p.9.) L'Amérique a recréé l'histoire indienne, pour en faire une simple attraction touristique. Les Indiens fabriquent des souvenirs

pour les vendre aux touristes, et l'on distribue des prospectus sur "Chapel Lake Indian Ceremonials" où nous pouvons observer les Indiens en spectacle. Au moyen d'extraits tirés de ce prospectus, Butor nous indique que ce n'est pas l'histoire authentique qui est préservée pour les regards du touriste. Par contre, la présentation de la culture indienne est glorifiée au moyen des feux cérémoniels, avec des tambours, une fausse voix du Grand Esprit, et un Oiseau-Tonnerre fabriqué. Tous ces artifices ont été créés seulement pour le plaisir du touriste, et non par souci de préservation de la vraie histoire indienne. On a refoulé les faits honteux, pour ne laisser subsister que des mythes plastiques. Les qualités mensongères de ces mythes sont d'autant plus frappantes qu'elles sont évoquées, dans un seul livre, à côté des épisodes vrais qui les dénoncent.

Le texte de Mobile nous signale l'évidence d'une fissure provoquée par la pluralité des réalités qui sont mises au jour par la présence des Noirs. Butor suggère que les Américains ont importé des Noirs afin de refouler les injustices qu'ils avaient exercées sur les Indiens:

Ainsi ils nous ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Entre cette terre qui nous disait: non, vous n'êtes pas en Europe, et nous qui voulions que ce fût l'Europe, nous avons étendu cet écran noir... (Mob, p.109.)

Mais au lieu de masquer le scandale indien, la présence des noirs donna naissance à des divisions irréparables. Butor signale la présence imposante des pancartes de ségrégation qui ont créé

une distance infranchissable entre les Noirs et les Blancs. En même temps l'auteur nous rappelle que la scission raciale a produit une division politique et géographique, fissure qui entraîna l'éclatement de la guerre civile entre le nord et le sud.

Dans Mobile, Butor nous rappelle la présence réelle et im-
bliable des Noirs qui se lèvent dans un flot d'agitation et de
mécontentement parcourant les pages du texte. Par leur refus d'être
refoulés, les Noirs aggravent de plus en plus la fissure qui déchire
la civilisation américaine: "[...] c'est votre civilisation qu'ils
menacent, ils ne laisseraient presque rien subsister de votre
'american way of life!'" (Mob, p.280.) Par sa mise en oeuvre
d'une réalité irréversible et dérangeante, Butor suggère que la
présence des Noirs finira par fendre irréparablement la base de la
civilisation américaine.

La réalité noire, avec tout ce qu'elle comporte de toulant,
est refoulée et transformée par l'intervention du mythe. Dans Mobile,
le mythe des Noirs est exploité au moyen de l'évocation des rêves
nourris par l'inconscient collectif de l'Amérique. Les souffles,
les désirs et les peurs des Blancs culminent dans le mythe de la
puissance sexuelle des Noirs. Des images sensuelles du Noir re-
viennent sans cesse, à mesure que Butor imagine et reconstruit les
rêves érotiques des Blancs:

une langue noire,

une main noire qui s'approche

je suis paralysé par ce regard,

(Mob, p.148.)

Chaque regard noir risque de provoquer un rêve immonde. Partout dans Mobile, les ventres noirs apparaissent par l'ouverture de leurs corsages déboutonnés, les cuisses se révèlent sous les jupes, des dents blanches brillent dans des bouches noires. Toutes ces images débouchent sur "une attirance noire", "une hantise noire." (Mob, p. 227.) Une femme rêve qu'elle fait l'amour avec un Noir, tandis que son mari rêve qu'il devient noir. A la fois emprisonnés et enchantés par le mystère profond de la peau noire, les Blancs abrètent des rêves secrets, des désirs inavoués qui tissent une notion mythique de cette race mystérieuse. Au niveau de l'inconscient, le mythe, puisé dans l'intimité sexuelle, s'exprime en termes d'opposition avec les lois de ségrégation qui subsistent dans le même cadre textuel.

Les références historiques accumulées par Butor sont rendues encore plus crédibles par l'usage des citations tirées des écrits d'autrui. Dans le texte de Mobile, Butor incorpore des extraits de discours prononcés par les penseurs les plus vénérés de l'Amérique. Le texte de l'auteur ouvre ainsi sur d'autres que le lecteur est appelé à lire ou à relire. Cependant, dans Mobile, nous lisons les textes anciens dans un nouveau contexte, dans la mesure où Butor effectue une réorganisation qui arrive à transformer le message du texte primitif et à le mettre en question. La fonction référentielle de la citation sert à mettre en valeur les contradictions inhérentes à la culture, et à dissiper quelques-unes de nos illusions qui en font partie. Dans un exposé sur les "Aventures de la citation chez Butor", Françoise Van Rossum-Guyon parle du rôle de la citation dans le contexte culturel:

La référence nous convoque à confronter l'ancien et le nouveau, et par là à critiquer l'un par l'autre. Le texte cité est à la fois réactualisé et démythifié (ou désacralisé). Chaque lecteur des textes cités enrichit le texte de nouveaux aspects, ouvre de nouvelles perspectives, modifie le sens du texte porteur. 36.

Grâce à la juxtaposition avec d'autres références accumulées par Butor, la citation originale subit une transformation qui lui donne un sens nouveau, dont la portée s'étend au texte entier.

Butor laisse parler le passé quand il reprend le traité de William Penn avec les Indiens Delaware:

"...Et quand le Grand Dieu m'amènera près de vous, j'ai l'intention d'ordonner toutes choses en telle manière que nous puissions tous vivre en amour et paix les uns avec les autres, ce que, j'en espère, le Grand Dieu nous inclinera à faire vous et moi..." (Mob, p.77.)

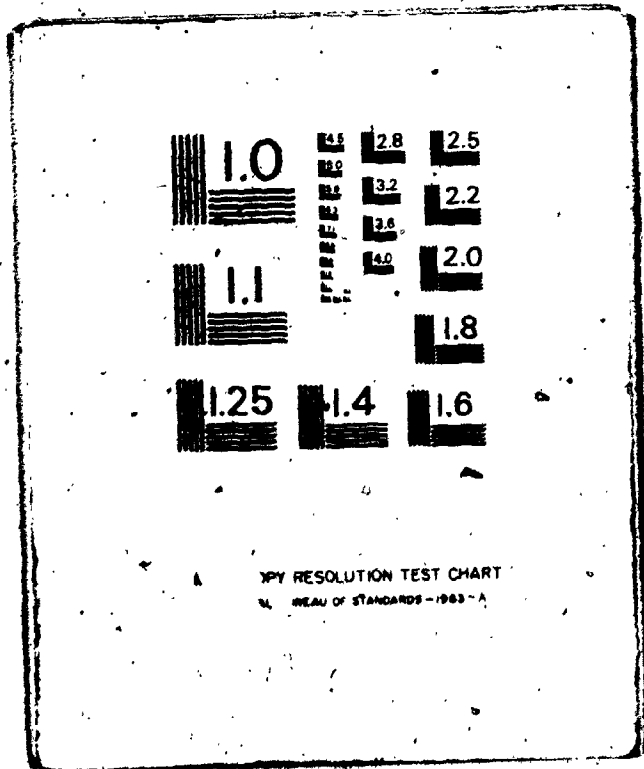
La sincérité de cette promesse est contestée par les informations fournies par Butor, et qui nous rappellent le massacre atroce de cette même tribu. Une fois reprise dans le cadre de Mobile, et intégrée dans la réalité immédiate du texte, cette citation perd toute trace de sa portée originale:

Les oppositions caractéristiques de la pensée américaine sont parfois mises en évidence par le relevé des citations incompatibles qui se contredisent mutuellement. Les discours de Thomas Jefferson, par exemple, sont découpés en morceaux et disséminés dans le texte de Mobile de façon à dévoiler les inconstances qui s'y trouvent.

Butor reprend une clause de la Déclaration d'Indépendance, en utilisant les paroles les plus familières. Surtout connu comme auteur de cette Déclaration, Jefferson avait écrit: "...Nous tenons pour évidentes

4 5

OF/DE



OPY RESOLUTION TEST CHART
N. BUREAU OF STANDARDS-1963-A

ces vérités: que tous les hommes ont été créés égaux..." (Mob, p. 41.)

Butor relève par ailleurs les proclamations moins connues qu'avait faites Jefferson sur l'inégalité raciale. Sur les pages de Mobile s'étalent les écrits dans lesquels Jefferson précisait les différences qu'il observait entre les Blancs et les Noirs, des jugements sommaires qui mettent en doute les intentions de la Déclaration d'Indépendance. Dans son analyse des Noirs, Jefferson affirme:

"...Ils sont plus ardents envers leurs femelles; mais l'amour semble être chez eux plus un désir avide qu'un tendre mélange délicat de sensation et de sentiment. Leurs chagrins sont passagers. Ces innombrables afflictions qui nous font demander si le ciel nous a donné la vie par pitié ou par colère, ils les ressentent moins et les oublient plus vite. D'une façon générale, leur existence semble participer plus de la sensation que de la réflexion. C'est à cela que l'on doit attribuer leur disposition à s'endormir dès qu'on les sépare de leurs distractions et qu'on ne les fait plus travailler. Un animal dont le corps est au repos et qui ne réfléchit point a tendance à s'endormir, bien sûr..." (Mob, p.123.)

Tandis que les Américains ont choisi d'intégrer les clauses de la Déclaration d'Indépendance à leurs livres d'histoire, Butor insiste sur des écrits moins connus qui s'opposent aux notions historiques généralement acceptées. La juxtaposition inattendue de deux textes incompatibles produit ainsi une nouvelle réalité historique qui se lit parmi les oppositions.

Tout en faisant parler les "sages" les plus célèbres du pays, Butor évoque le mythe de la politique qui accueille, en les annulant,

les contradictions ainsi posées. Par son choix du vocabulaire même, Butor suggère que la dévotion aux hommes et aux phénomènes politiques a enfin remplacé la religion dans la pensée américaine. Mobile évoque l'effort acharné des Américains pour préserver et sanctifier leur histoire politique. (Mob, pp.131-137.) Les "dévots" font des "pèlerinages" à Washington, leur "ville sacrée." Sur les marches du "temple", le "Capitole", ils exécutent des danses et des chants frénétiques. Les "papiers et les objets sacrés" sont conservés dans le "temple" des Archives nationales. Pour que ces objets soient sauvés de l'oubli, les Américains les ont placés dans des reliquaires construits de telle sorte qu'ils puissent s'enfoncer dans de profondes cryptes, à l'abri de tout désastre.

Un autre lieu sacré est le mont Rushmore, où se trouvent sculptés les trois "divinités": Washington, Jefferson, et Lincoln. Dans la figure d'Abraham Lincoln, aussi préservée dans des statues, les Américains incarnent l'idée collective de La Victime. Refoulant les horreurs de l'assassinat politique, le peuple américain glorifie le meurtre à travers les yeux saignants de Lincoln, divinisé par sa mort atroce. Ainsi les figures, les papiers, et les événements politiques accèdent au domaine du mythe, et se revêtent d'une sacralisation qui les exempt d'erreur ou de contradiction.

Notre lecture cognitive du mythe et de l'histoire est suppléée par celle de notre expérience perceptive des données de la réalité. Les illusions produites par les oppositions historiques sont prolongées par la mise en oeuvre d'une vision de l'Amérique quotidienne. Aussi fondamentale que l'histoire est la perception même d'un monde pris

dans un foisonnement d'apparences immédiates. La réalité perçue est médiatisée et restituée par le regard de l'auteur qui dirige notre attention vers les objets qui peuplent, à l'excès, le champ visuel de l'Amérique. Butor justifie ainsi la place privilégiée qu'il donne à la perception des objets: "Bien sûr les objets sont porteurs de sens. La perception ne les dégage qu'à ce prix; s'il n'y avait pas de sens dans les choses il n'y aurait pas de sens du tout [...]."³⁷ Dans Mobile, l'étalage des objets dévoile un sens qui semble nous suggérer l'institution de nouveaux mythes au sein de l'Amérique contemporaine. Magnétisés par la prolifération des objets matériels qui encombrant leur existence quotidienne, les Américains semblent vivre dans l'instantanéité des apparences immédiates. La présence imposante des objets sert à leur masquer l'absence d'une histoire authentique et uniforme. Le mythe du matérialisme, en favorisant les données de l'instant, finit par refouler les oppositions inhérentes au passé. Mais à mesure même qu'il est évoqué dans Mobile, le mythe de la plénitude matérielle est aussitôt mis en question par l'auteur qui cherche à dissiper nos illusions. Dans Mobile, la réalité visuelle de l'Amérique nous parvient sous forme de fragments dispersés qui sont révélateurs de la fissure culturelle qui subsiste dans l'époque actuelle.

Assez souvent, Butor attire notre attention sur les grandes routes où prolifèrent les stations d'essence, les voitures, les enseignes lumineuses, et les restaurants Howard Johnson qui vendent tous les mêmes dix-huit parfums de glace. Tout semble être du "même" reproduit, sans beaucoup de variation ou de précision descriptive.

La reprise continuelle des mêmes phénomènes tous identiques l'emporte sur toute notion de progression d'itinéraire. Notre trajet s'effectue plutôt à travers les pages du texte, à mesure que notre regard saisit au vol les fragments qui composent la façade inchangeante du quotidien.

La surabondance des objets matériels est le mieux exprimée dans les catalogues qui sont révélateurs de la mythologie nourrie par l'Amérique à l'époque actuelle. Dans le texte de Mobile, Butor intègre plusieurs extraits tirés des catalogues, tout en dirigeant notre regard vers les annonces et les listes qui trahissent la fragilité d'une culture dépourvue d'authenticité. En évoquant les maints objets vantés par les catalogues, Butor suggère l'établissement d'un ordre matériel contra la dispersion et la fragmentation d'une civilisation minée par ses propres contradictions.

Butor met en évidence les objets les plus aptes à suggérer l'aspect faux et précaire d'une culture qui puise sa substance dans la fragilité des objets passagers. La lecture des catalogues, que nous faisons dans Mobile, nourrit les fantaisies qui permettent une échappée hors des limites de la "réalité" banale. Par exemple, on peut acheter des singes exotiques, des costumes de robot, des missiles en plastique, parmi les objets qui sont répartis en listes à travers le texte de Mobile. D'autres objets dévoilent ouvertement leur fausseté, tout en feignant de représenter quelque chose d'"autre".

-- par l'intermédiaire de Montgomery Ward,
vous pourrez vous procurer un solitaire avec la
nouvelle monture "Glo" qui fait paraître le
diamant plus gros qu'il n'est: "Voyez quelle

différence produit notre nouvelle monture! Comme le diamant paraît plus gros! Quatre petits diamants réflecteurs, glissés sous la pierre centrale, augmentent son éblouissante beauté, sa brillance, -- la font apparaître à peu près deux fois plus grosse qu'elle n'est en réalité." (Mob, pp.75-76.)

Ou bien:

-- par l'intermédiaire de Sears, Roebuck & Co., vous pourrez vous procurer une carquette "Harmony House, Carvex", laine et nylon, "velours si profondément frappé qu'il paraît bien plus cher qu'il n'est en réalité." (Mob, p.190.)

Les catalogues offrent aussi des images artificielles des vues scéniques qui prétendent reproduire la beauté de la nature: "... d'idylliques paysages américains transforment votre mur en une fenêtre ouverte sur le monde. Merveilleux d'espace...." (Mob, pp. 50-51.) D'autres objets, comme des couvertures électriques, des oreillers anti-allergiques et des fauteuils relaxants, témoignent du luxe qui à la fois nourrit et écrase la culture américaine.

Par l'intermédiaire des catalogues, Butor suggère que l'Amérique projette une fausse image d'elle-même, image qui se matérialise dans une surabondance d'objets fabriqués en vue d'apporter de la plénitude au moment présent. Par l'étalage d'un nombre infini de produits semblables, Butor signale la naissance d'une nouvelle mythologie fondée sur la fantaisie et la tromperie. Butor évoque ainsi, en termes de perception immédiate, la présence d'une fissure qui fend de plus en plus irréparablement la façade culturelle des Etats-Unis.

Dans Mobile, Butor nous a donné une conception de la réalité qui se lit parmi les oppositions qu'il exploite entre l'histoire et le mythe, le passé et le présent, le vrai et le faux. Dans son effort de "représentation" des Etats-Unis, l'auteur ne prétend pas avoir résolu les contradictions qui surgissent lors de la rencontre des oppositions irréductibles à une vision totalisante du monde. En effet l'invention littéraire suscite une sélection des informations et assemble celles-ci de manière à créer plusieurs modalités de la "réalité" qui se contestent mutuellement. Selon André Helbo, l'organisation même de Mobile met en question notre capacité d'accéder à une vision d'ensemble: "[...] dans Mobile le parti pris descriptif, systématique à l'excès, dénonce la béance de notre perception en nous présentant un monde lacunaire."³⁸ Grâce à la multiplicité des informations incompatibles, l'ensemble du pays n'est défini à aucun moment. La seule réalité qui s'avère complète est celle du texte même, qui, appuyé par son propre code, répond par avance à toute interprétation en termes de contradiction.

* * * * *

Au cours de ce chapitre, nous avons montré comment Robbe-Grillet et Butor mettent en oeuvre une représentation de la réalité qui tient compte de notre incapacité d'atteindre une vision totalisante du monde. Chez les deux auteurs, nous avons remarqué une vision de la réalité qui impose l'évidence des oppositions et des contradictions qui caractérisent

notre perception des données du réel. L'écriture de Robbe-Grillet et de Butor ne renvoie pas à une réalité préexistante, mais crée sa propre réalité textuelle, à partir d'un regard qui suggère notre expérience lacunaire des phénomènes perçus. Médiatisée par le regard de l'auteur, la réalité nous revient gauchie par une réorganisation, voire une déformation des données du monde. Au lieu de nous offrir une représentation définitive de la réalité, les deux auteurs nous fournissent un certain nombre d'indices qui autorisent une évocation du réel qui se lit entre les écarts différentiels trouvés à l'intérieur du texte même.

NOTES

CHAPITRE V

- ¹Baqué, pp. 131-132.
- ²"Dans le labyrinthe," NRF, 85 (jan. 1960), p. 113.
- ³C'est nous qui soulignons.
- ⁴Pour un nouveau roman, p. 95.
- ⁵Ibid., p. 168.
- ⁶"Robbe-Grillet dans le sens du texte: Le Mannequin," French Review, XLVI, 5 (avr. 1973), 966.
- ⁷Pour un nouveau roman, p. 58.
- ⁸C'est nous qui soulignons.
- ⁹Etudes sur l'imagination de la vie (Paris: José Corti, 1970), p. 90.
- ¹⁰"Sur Robbe-Grillet," Tel Quel, 8 (hiver 1962), p. 42.
- ¹¹"Plan du labyrinthe de Robbe-Grillet," Les Temps Modernes, 172 (juillet 1960), p. 167.
- ¹²"Réalités variables," Tel Quel, 12 (hiver 1963), p. 32.
- ¹³Michel Butor: Vers une littérature du signe (Bruxelles: Ed. Complexe, 1975), pp. 11-12.
- ¹⁴Le Vent (Paris: Ed. de Minuit, 1957), p. 9.
- ¹⁵Post-face à La Route des Flandres (Paris: Ed. 10/18, 1963).
- ¹⁶L'Entretien infini, p. 313.
- ¹⁷Répertoire II, p. 15.

- ¹⁸ Charbonnier, p. 24.
- ¹⁹ "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor," p. 358.
- ²⁰ Cité par Gaston Bachelard, dans La Poétique de l'espace, p. 15.
- ²¹ "Comment travaillent les écrivains," Le Monde, 8213 (11 juin 1971), p. 24.
- ²² Ibid.
- ²³ Répertoire III, p. 22.
- ²⁴ Ibid., p. 23.
- ²⁵ Répertoire I, p. 206.
- ²⁶ Michel Butor: Vers une littérature du signe, p. 12.
- ²⁷ Description de San Marco (Paris: Gallimard, 1963), p. 27.
- ²⁸ Avec Jacqueline Piatier, "Butor s'explique," Le Monde, 6902, supplément (22 mars 1967), p. V.
- ²⁹ Michel Butor ou le Livre futur, p. 113.
- ³⁰ Les aspects du mythe dans L'Emploi du temps ont déjà été relevés par les critiques de Butor, notamment par Jean Roudaut, dans Michel Butor ou le Livre futur, et plus récemment par Marian A. Grant dans Michel Butor: L'Emploi du temps (London: Edward Arnold, 1973.)
- ³¹ "Le Réalisme mythologique de Michel Butor," post-face à La Modification (Paris: Ed. 10/18, 1962), p. 307.
- ³² Charbonnier, p. 228.
- ³³ Ibid., p. 233.
- ³⁴ "Mobile: une lecture possible," p. 889.

³⁵ Les divers extraits du procès, numérotés 1 à 12 se trouvent aux pages suivantes de Mobile: 138-142, 169, 173, 176, 206-207, 295-296.

³⁶ "Aventures de la citation chez Butor," dans Butor (Paris: Ed. 10/18, 1974), p. 19.

³⁷ Avec André Helbo, dans Michel Butor: Vers une littérature du signe, p. 12.

³⁸ Ibid., p. 114.

CHAPITRE VI

LA MISE EN ABYME: PHENOMENE REVELATEUR DU FONCTIONNEMENT DE L'ABSENCE A L'INTERIEUR DU TEXTE

La mise en abyme est un artifice textuel ou pictural qui permet à l'écrivain ou à l'artiste de réaliser, à l'intérieur de son ouvrage même, la réflexion de ce qu'il est en train de créer. Le phénomène de "l'oeuvre dans l'oeuvre" a été mis en relief par André Gide qui, en 1893, a parlé dans son Journal de la "rétroaction du sujet sur lui-même":

J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". 1

Grâce à ce phénomène de duplication intérieure, l'ouvrage se dédouble afin de produire, en abyme, son propre reflet. De cette manière, l'ouvrage se replie sur lui-même pour se regarder et s'interroger

sans cesse, tout en produisant une réflexion interne qui finit par nous éclairer sur le contenu et l'organisation du texte entier.

Nous avons déjà parlé de la réflexion dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor, en soulignant la manière dont chaque auteur rassemble et réorganise les éléments disparates de la réalité. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'examiner les aspects de la réflexion qui se rapportent strictement à la réalité textuelle du récit en tant que récit. Chez Robbe-Grillet, comme chez Butor, le texte engendre son propre reflet, et contient des éléments qui reproduisent, en microcosme, le contenu plus vaste du récit entier. En même temps, la mise en abyme fonctionne comme réflexion sur la genèse et sur le développement d'un texte qui est toujours en train de s'écrire. L'ouvrage renferme l'histoire de sa propre mise en forme, mettant au jour les difficultés éprouvées par l'auteur à mesure qu'il organise les éléments de son récit. Ainsi, la mise en abyme chez Robbe-Grillet et chez Butor a une fonction doublement révélatrice: celle de dédoubler le contenu du récit, et celle de nous renseigner sur l'élaboration des structures formelles du texte.

Malgré les ressemblances dans la fonction de la mise en abyme chez les deux auteurs, il existe des différences importantes dans leur emploi de ce procédé. Chez Butor, la mise en abyme est le plus souvent employée comme phénomène du "livre dans le livre". Grâce à cet usage de la mise en abyme, l'ouvrage contient l'histoire de sa propre genèse, en retraçant la courbe complexe et sinueuse de son évolution. L'ouvrage devient à ce moment le lieu de l'élaboration de l'ouvrage, puisque le texte se regarde et se commente à mesure qu'il se déroule. Butor explique à Madeleine Chapsal comment il

conçoit lui-même la notion du "livre dans le livre":

A l'intérieur de mes romans il y a une réflexion sur le roman, c'est exact. Je considère le roman comme un instrument de prise de conscience absolument extraordinaire. L'écrivain doit essayer, le plus possible, de comprendre ce qu'il fait. Dans la mesure où il y parvient son oeuvre est plus éclairante: elle projette une lumière d'abord sur elle-même, puis sur tout le reste. Tous les grands écrivains modernes sont de bons critiques d'eux-mêmes. 2

La mise en abyme, en tant que réflexion du livre sur lui-même, se revêt d'une fonction explicative et révélatrice du processus de l'écriture. Cette réflexion critique sur le texte permet au lecteur d'assister à son tour à la genèse et au développement du livre.

Chez Robbe-Grillet, par contre, la mise en abyme n'est pas une opération aussi nettement délimitable. Elle ne fonctionne pas comme une auto-critique facilement discernable, elle tend plutôt à s'assimiler aux scènes du roman jusqu'au point où on ne peut plus distinguer entre le récit original et les reflets du récit. Le texte de Robbe-Grillet est incessamment reproduit et repris, mais, le plus souvent, son fonctionnement n'est pas éclairé, ni expliqué de manière définitive. En 1960 Butor définit la différence qu'il décelait entre lui-même et Robbe-Grillet à ce stade de leur écriture:

Dans les romans de Robbe-Grillet il n'y a pas d'effort de réflexion sur le travail même du romancier à l'intérieur du roman; il n'apparaît rien du problème que je me pose des relations entre les gens et les oeuvres d'art. C'est à mon sens une différence énorme. 3

A la différence de Butor, Robbe-Grillet ne donne pas de reflet déchif-

frable de son travail d'écrivain. Son emploi de la mise en abyme sert plutôt à décourager toute tentative pour retrouver une ordonnance préalable au texte. Mais, malgré son refus de nous renseigner sur une mise en ordre définitive du texte, Robbe-Grillet emploie la mise en abyme de façon à mettre en valeur le caractère énigmatique d'une écriture qui n'accepte de se refléter qu'en se contestant sans répit. Dans ses derniers romans surtout, il insère des commentaires autocritiques qui nous permettent d'entrevoir la manière dont les phénomènes textuels sont créés, repris, et aussitôt détruits au fur et à mesure que le récit se déroule. A ce moment, la mise en abyme devient révélatrice de l'effort conscient d'un auteur qui nous fait sentir sa présence réelle dans le texte qu'il est en train d'organiser et de réorganiser, sans pour autant aboutir à un ordre achevé ou définitif.

La mise en abyme, chez les deux auteurs, opère non seulement à l'intérieur des ouvrages individuels, mais elle renvoie également d'un ouvrage à un autre, phénomène qui aboutit à la notion d'"intertextualité". Ainsi employée, la mise en abyme provoque une circulation infinie des textes qui passent les uns dans les autres et qui se font écho. Chaque texte abrite donc en lui-même le reflet d'un autre dont il porte la trace. Dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor, un texte unique n'existe qu'en relation avec d'autres textes déjà écrits, dans la mesure où chaque texte devient le reflet partiel d'un autre. Lors d'une discussion au Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet signala l'importance du renvoi intertextuel dans sa propre oeuvre: "Je n'ai jamais isolé l'un de mes romans comme une totalité fermée. Il y a toujours eu cette intertextualité dont on a parlé ici."⁴ De

même, pour Butor, chaque livre ouvre sur un autre, et renvoie à des textes déjà écrits. Ainsi chaque texte contient, en abyme, des éléments tirés des livres antérieurs, rappels qui anticipent peut-être des livres à venir.

Notre examen de la mise en abyme intertextuelle servira à nous indiquer l'incapacité d'un texte individuel à fonctionner par lui-même comme une entité complète ou fermée. L'intertextualité met en question la capacité d'un livre unique à récupérer une tranche donnée de la réalité qu'il est censé exprimer. De même, à l'intérieur d'un seul texte, la mise en abyme fonctionne comme un supplément de la lecture, supplément qui implique la nécessité d'autres compléments révélateurs, qui sont néanmoins absents de l'ouvrage. Pourtant, la mise en abyme ne sert pas à compenser l'absence déterminante dont elle est le reflet et dont elle souligne la puissance contraignante. La mise en abyme s'ajoute à l'écriture originale pour suppléer à une absence que, du même coup, elle met en valeur, et qu'elle indique comme manque irréductible à une totalité fermée. La mise en abyme sert alors de réponse créatrice qui permet à l'auteur de prendre conscience du fonctionnement de l'absence à l'intérieur de son oeuvre. Face à l'impossibilité de combler cette absence déterminante, l'écrivain arrive néanmoins à une connaissance plus profonde des mécanismes textuels qui constituent le caractère inachevé de son entreprise littéraire.

Au moyen d'un examen de Projet pour une révolution à New York, roman de Robbe-Grillet, et d'Intervalle, "étude" de Butor, nous verrons comment la mise en abyme nous révèle la prédominance de

l'absence dans le fonctionnement général du récit chez les deux auteurs. Ce que le texte reflète, à travers l'emploi de la mise en abyme, ce sont les lacunes qui rendent impossibles toute présence et toute plénitude définitives de l'oeuvre.

A. Robbe-Grillet: La mise en abyme en tant que réflexion de la réalité textuelle

Chaque ouvrage de Robbe-Grillet contient de nombreuses séquences en abyme qui reproduisent, en microcosme, le contenu général du texte. Les scènes principales du récit sont tour à tour reprises par l'intermédiaire des véhicules esthétiques comme des photographies, des illustrations, des gravures, des statues, des spectacles théâtraux, et des livres. Ces divers média permettent à l'auteur de répéter et de varier les scènes du récit à mesure qu'elles sont réévoquées dans des duplications intérieures révélatrices du contenu textuel. Robbe-Grillet emploie la mise en abyme de façon à exploiter le caractère incohérent des séquences qui s'élaborent sans continuité apparente. La fréquence et l'ordonnance des scènes en abyme sont maîtrisées de telle manière que nous n'arrivons pas à distinguer définitivement entre les scènes "réelles" ou originales et les scènes qui sont censées les refléter. En plus, les scènes en abyme servent assez souvent à nous renseigner sur les aspects formels d'un texte qui se construit et se conteste au fur et à mesure qu'il se déroule. Au sein de ses récits, Robbe-Grillet a inséré des passages qui sont révélateurs de la structure et du mouvement du texte entier.

Projet pour une révolution à New York, roman publié en 1970, nous offre les exemples les plus intéressants et les plus variés de l'emploi de la mise en abyme en tant que reflet interne du récit. Mais, étant donné que l'usage de la mise en abyme est évident dans tous les ouvrages de Robbe-Grillet, nous nous proposons d'abord de relever des exemples qui nous démontreront la fréquence et l'importance de ce dispositif textuel dans son oeuvre. De cette façon, nous pourrons repérer les media qui fonctionnent le plus souvent comme des mises en abyme du texte.

Parfois, la photographie sert comme corrélation d'une scène-tref du récit. Par exemple, dans L'Année dernière à Marienbad, la photographie d'A, prise dans le jardin de l'hôtel, annonce la scène "réelle" correspondante à venir, ou bien elle rappelle un moment analogue de l'"année dernière", s'il y en a une. La photographie reflète avec fidélité une scène capitale de l'ouvrage, mais elle n'arrive pas à déchiffrer le sens de cette scène qui reste sans repères temporels et sans explication définitive.

Dans La Jalousie, Robbe-Grillet décrit en détail une photographie d'A..., prise en Europe, et qui la représente assise sur la terrasse d'un grand café. Dans cet instantané, la chaise est placée de biais par rapport à la table où A... s'apprête à reposer un verre. Cette photographie sans signification apparente est en effet la réflexion d'une des scènes maintes fois répétée de La Jalousie. La pose se trouve reproduite dans les descriptions d'A... en train de prendre un verre chez elle sur la terrasse, et le geste qu'elle amorce dans la photographie, en Europe, s'accomplit à maintes reprises pendant

le déroulement du roman même.

Le phénomène de la correspondance entre la réalité et la reproduction photographique est exploité dans Le Labyrinthe. La photographie du jeune militaire posté près du lampadaire se confond avec la scène-clef du roman qui décrit le soldat "réel" dans la même posture. Parfois, la photographie semble s'animer, et à d'autres moments le soldat/protagoniste s'immobilise dans une inertie qui le rend indistinct de son sosie photographié. L'image semble bouger pour devenir "réelle", et inversement, la scène "réelle" se revêt de l'immobilité propre à un cliché photographique.

Dans Le Voyeur, une photographie de Violette, victime de viol et de meurtre, sert à nous laisser entrevoir la scène capitale du livre, scène qui pourtant n'est jamais décrite. La posture, qui "pouvait laisser croire qu'on l'avait attachée à l'arbre" (V, p.83.), anticipe, ou rappelle, la scène du crime, et correspond à la posture de soumission évoquée à plusieurs reprises dans l'imagination de Mathias. La photographie fonctionne donc comme mise en abyme d'une scène qui reste absente du livre, et qui ne retrouve une réalité que par l'intermédiaire de son reflet.

Dans Les Gommés, Robbe-Grillet nous montre que l'image n'est pas toujours une reproduction fidèle de la réalité qu'elle est censée copier. L'auteur décrit la vitrine d'une boutique où se trouve le mannequin d'un artiste en train de dessiner une campagne hellénique. Cependant, son modèle est un tirage photographique d'un carrefour de la ville moderne où se déroule l'"intrigue" du roman. Ainsi il y a un décalage remarquable entre l'image et son modèle, différence qui

n'est pourtant pas sans richesse:

Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour de ville, au vingtième siècle. La qualité de cette image et sa disposition habile confèrent au panorama une réalité d'autant plus frappante qu'il est la négation du dessin censé le reproduire [...]. (G, p.131.)

Robbe-Grillet semble nous dire que l'absence de toute ressemblance entre l'image et son modèle donne naissance à une nouvelle réalité, d'autant plus contraignante qu'elle ne correspond à aucune réalité préétablie. Révélatrice du caractère variable de la réalité, la mise en abyme chez Robbe-Grillet n'est pas toujours une reproduction fidèle de la réalité qu'elle est censée refléter.

La mise en abyme s'effectue parfois à travers l'intermédiaire des affiches qui mettent en valeur le contenu ou l'architecture du texte. Dans Le Voyeur, les trois affiches du cinéma servent à mimer les scènes obsédantes du roman. La première affiche, qui dépeint un homme en train d'étrangler une jeune fille, est un reflet de la scène de violence perçue par Mathias à travers une fenêtre, et de la scène où le patron du café menace la serveuse. Cette affiche évoque également la scène absente du crime. Même les détails de l'illustration fournissent des rappels des scènes "réelles". La posture de la fille, avec les deux poignets derrière le dos et le visage renversé, imite la pose, réelle ou imaginée, de Violette. Le fond du décor, représentant un vaste lit, évoque le spectacle du lit bouleversé perçu à travers la fenêtre. La poupée sale et désarticulée qui traîne au sol rappelle l'aspect craintif de la

serveuse aux "longs cils de poupée dormeuse" (V, p.56.) et à l'"allure lente et fragile de poupée articulée." (V, p.64.)

Sur la deuxième affiche, Mathias croit discerner une lande parsemée d'arbustes en touffes, paysage identique à celui où Violette garde ses moutons. Mais puisqu'il y a quelque chose d'autre en surimpression, les images commencent à se chevaucher. Il n'y a aucune liaison entre les contours ou les taches de couleur, apports qui ne servent qu'à brouiller l'illustration. Tout comme les scènes du roman, les images sur l'affiche se superposent pour devenir floues, changeantes, incompréhensibles. Même le titre, "Monsieur X sur le double circuit", est un reflet du trajet en forme de huit parcouru par Mathias.

La troisième affiche, un papier entièrement blanc qui sert à masquer les deux autres, reflète bien la nature "blanchie" du crime qui resté absent du livre. Cette fois, l'affiche n'est pas une mise en abyme des "événements" du livre, mais elle fonctionne comme reflet du caractère lacunaire du récit. Elle ne sert pas à expliquer le contenu du roman, mais à refléter sa nature énigmatique. D'abord claire, puis brouillée, et enfin absente, l'image affichée, dans son évolution, est une mise en abyme de la structure progressivement incohérente et lacunaire de l'ouvrage entier.

Dans d'autres romans, également, l'affiche est révélatrice de la nature ambiguë, voire trompeuse, de l'ouvrage. Les murs du café de Dans le labyrinthe sont recouverts de "petites affiches blanches" (L, p.188.) qui ne nous communiquent aucun message. L'affiche qui annonce le spectacle dans Marienbad ne sert pas à nous renseigner

sur la nature de la pièce. Elle porte un titre étranger, sans signification, et presque illisible. Dans Les Gommés, une affiche politique, "genre de littérature que personne ne lit jamais" (G, p.53.), ne nous offre qu'une façade énigmatique ou trompeuse: "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." (G, p.53.) Par son aspect ambigu et suspect, cette écriture publicitaire reflète bien la structure des Gommés, roman dont le contenu est composé de fausses pistes et d'énigmes indéchiffrables.

Les gravures et les tableaux fonctionnent comme des mises en abyme, en ce qu'ils reproduisent le décor dans lequel se déroulent les scènes des ouvrages. Dans Marienbad, la fonction référentielle de la gravure est bien repérée par l'auteur lui-même qui nous annonce que le dessin de l'hôtel et de la statue dans le jardin est "copié exactement sur le décor réel qui servira plus tard [...]." (AM, p. 74.) Puisque la statue est un reflet de la comédienne et du comédien, nous avons affaire à la mise en abyme dans la mise en abyme, c'est-à-dire à un reflet emboîté dans un autre reflet, tous les deux renvoyant à une autre "réalité."

La notion du tableau en tant que mise en abyme du roman est essentielle dans l'organisation des scènes de Dans le labyrinthe. Le tableau, qui représente une scène de cabaret, reproduit la scène du café qui a lieu pendant le déroulement du roman. Parfois le tableau s'anime pour s'introduire dans les scènes "réelles" du roman. Inversement, l'action du roman s'immobilise parfois en tableau. La

frontière entre le tableau et la "réalité" du récit, entre le fixe et l'anime, est si obscure que nous n'arrivons plus à distinguer entre la mise en abyme du roman, et le texte qui est censé être le véhicule de son propre reflet.

Dans Le Voyeur, un tableau à l'huile, tout à fait analogue à la chambre où il est accroché, sert comme mise en abyme du contenu et du fonctionnement du récit. Jean Ricardou, dans "Le Voyeur ou la mise en abyme accusatrice",⁵ a déjà mis au jour les aspects référentiels de ce tableau. M. Ricardou nous montre comment le tableau produit non seulement le phénomène de "la chambre dans la chambre" mais aussi comment il fonctionne comme indicateur du rôle de la mise en abyme dans l'ensemble du Voyeur. Par son sujet même, le tableau trahit le crime caché de Mathias, et révèle ainsi ce qui est absent du récit.

Un autre aspect intéressant de la mise en abyme se manifeste dans La Maison de rendez-vous, où les statues dans le jardin de la Villa Bleue nous renvoient à des thèmes ou à des personnages du roman. "L'Appât", avec son aspect de sadisme et de torture, évoque le sort malheureux des prostituées qui figurent dans le roman. Cette statue se transforme aussitôt dans une autre mise en abyme, à mesure qu'elle s'anime dans un spectacle théâtral. Le lien entre la statue et l'"intrigue" du roman devient plus solide au moment où le tigre est remplacé, sur la scène, par un des grands chiens noirs de la maison. D'autres statues évoquent, seulement par leurs titres, des éléments du récit. "L'Enlèvement d'Azy" reflète le désir de Johnson de racheter Lauren et de l'emmener avec lui. Egalement, "La Promesse" renvoie à ce pacte anticipé. "Le Chasseur" rappelle le trajet de Johnson à

travers la ville, à la recherche de l'argent dont il a besoin pour racheter Lauren. "L'Esclave" provoque l'image de n'importe quel personnage du roman, puisque tous sont des esclaves de leurs passions. "Les Chiens" sont des correspondants immobiles des gros chiens noirs de Lady Ava. "La Reine" semble suggérer le personnage de Lady Ava qui règne sur toutes les activités clandestines de sa maison. Les divers meurtres qui ont lieu pendant le déroulement de l'histoire sont évoqués par "La Mise à Mort." L'intervention d'une nouvelle statue intitulée "Le Poison" est suivie par des tentatives pour introduire du poison dans l'histoire. Nous découvrons, par exemple, que Johnson vend des poisons. Le policier laisse tomber son verre de peur d'être empoisonné. Cette statue qui représente un homme tenant un flacon sur une fille nue est la mise en abyme des expériences faites par les trafiquants de drogue sur leurs victimes. Ainsi, le jardin orné de la Villa Bleue contient, en abyme, des germes suggestifs, et parfois même descriptifs, de toutes les "histoires" principales qui constituent l'"intrigue" de La Maison de rendez-vous.

Parfois, la mise en abyme fonctionne à l'intérieur des spectacles théâtraux qui reprennent l'essentiel de l'"intrigue". Dans La Maison de rendez-vous, une multiplicité des pièces sont mises en scène tout au long du déroulement du roman lui-même. Correspondant à l'intrigue du roman, les spectacles reproduisent, en abyme, les scènes-clefs du roman, jusqu'à ce que nous ne puissions plus distinguer clairement entre "réalité" et "spectacle". En même temps, deux de ces pièces contiennent d'autres mises en abyme du roman: la statue intitulée "L'Appât", et la rédaction du livre d'Edouard Manneret qui reprend à son tour la narration de l'ouvrage.

Le rôle du théâtre comme mise en abyme dans Marienbad a été traité par Jean Ricardou⁶ dans sa discussion de la scène de comédie qui s'insère au coeur de la fiction cinématographique de Marienbad.

Ricardou nous indique comment le spectacle, dont la fin se déroule au début de Marienbad, préfigure tous les éléments de l'intrigue de ce ciné-roman, et en anticipe les plans terminaux. A la fin de Marienbad, le début de cette même pièce en abyme suggère un autre déroulement identique de l'ouvrage. Ainsi se produit un effet de circularité mis en mouvement par l'emploi de la mise en abyme qui trahit les événements de l'ouvrage et qui révèle en même temps le fonctionnement général de l'ensemble circulaire de Marienbad.

La mise en abyme manifeste parfois sa présence en tant que phénomène du "roman dans le roman". Dans La Jalousie, par exemple, A... et Franck sont en train de lire un roman africain qui reflète le contenu de l'ouvrage qui le contient. L'intrigue du roman africain se déroule dans un climat tropical, avec une héroïne qui, comme Christiane, ne peut pas supporter la chaleur excessive. Le roman traite aussi de la conduite du mari, coupable de négligence envers sa femme, ce qui évoque l'attitude de Franck envers Christiane. Une autre dimension d'intérêt s'ajoute au moment où A... et Franck s'engagent dans une discussion critique du roman qu'ils sont en train de lire. Cette discussion sert à mettre en relief la structure de La Jalousie même. Tout comme La Jalousie, le roman africain abonde en hasards d'intrigue, ce qui empêche la critique d'établir la vraisemblance ou la cohérence du récit qui n'est susceptible d'aucun jugement de valeur. A... et Franck sont toujours en train de fabriquer de nouveaux déroulements à partir de nouvelles hypothèses, reflétant

ainsi une lecture possible de La Jalousie. Enfin, dans un paragraphe plein de contradictions, Robbe-Grillet rend tout à fait impossibles la continuité et la vraisemblance qui auraient pu exister dans ce roman africain, modelant ainsi un roman qui porte en lui-même un reflet fidèle de la forme ambiguë de La Jalousie.

Notre relevé des exemples de la mise en abyme choisis dans les ouvrages de Robbe-Grillet met en évidence la fréquence et la variété d'emploi de cet artifice textuel. Nous remarquons aussi que la mise en abyme est inséparable du récit dont elle porte le reflet, de sorte que l'on ne peut pas facilement distinguer entre la réalité originale et la réalité reproduite. Ainsi, la mise en abyme s'affirme comme une des structures possibles de l'ensemble textuel dans l'oeuvre de Robbe-Grillet. D'après notre analyse du fonctionnement variable de la mise en abyme, nous voyons que Robbe-Grillet a choisi les média réflecteurs les plus aptes à une révélation de la structure et du contenu textuels. Notre regroupement des exemples selon les divers intermédiaires esthétiques nous a permis de mieux déceler les nombreuses modalités d'une technique indispensable à l'écriture de Robbe-Grillet.

Nous nous proposons maintenant de faire un examen de Projet pour une révolution à New York, ouvrage dans lequel la plupart des aspects de la mise en abyme que nous venons de signaler se trouvent rassemblés et exploités. Dans ce roman de Robbe-Grillet, la mise en abyme a pour fonction de reprendre les diverses scènes du roman, de façon à faire ressortir les ressemblances et les différences qui existent

entre elles. De cette façon, la mise en abyme assure une liaison continue entre les séquences disparates et apparemment incompatibles du roman. Elle sert non seulement de reflet au contenu textuel, mais elle sert aussi à provoquer les liens et les ruptures entre les cellules individuelles du récit. La mise en abyme nous permet donc de repérer à la fois l'unité et les divisions dans la structure de Projet pour une révolution à New York. Tout en écartant l'illusion d'une reconstitution définitive ou unitaire du roman, la mise en abyme sert néanmoins de procédé textuel qui nous laisse entrevoir plus clairement le fonctionnement général de l'ouvrage.

Dans Projet pour une révolution à New York, la mise en abyme fonctionne comme la reprise et la répétition d'un nombre restreint de scènes obsédantes et énigmatiques. La première scène, séquence qui décrit la torture d'une belle fille, fournit le dispositif générateur initial qui provoque le déroulement subséquent du roman. Maintes fois reprise par la suite, cette scène engendre ses propres variations dans le choix de fille, de lieu, de circonstances, de torture, et de spectateurs. Dès la première page, la mise en oeuvre de cette séquence annonce la structure lacunaire et répétitive du roman entier:

La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par coeur. Les mots, les gestes se succèdent à présent d'une manière souple, continue, s'enchaînent sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée.

Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite.

Et brusquement l'action reprend sans prévenir et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus... Mais quelle scène? (PR, p.7.)

Robbe-Grillet établit ainsi le mécanisme du roman, mouvement basé sur la juxtaposition incessante de scène/vide, scène/vide, etc., structure qui permet la reprise continuelle d'une scène qui sera indéfiniment interrompue et recommencée. En outre, cette scène d'origine et d'identité incertaines est vouée à ne jamais finir, ni à être expliquée.

Le fonctionnement de la mise en abyme dans cette structure se révélera à mesure que nous examinons les diverses manières

dont cette scène, parmi d'autres, est reproduite, toujours avec variations. La première scène prépare sa propre reprise, et aussi le développement d'une série de scènes analogues à venir. Le roman déploie au maximum quelques scènes capitales, avec une attention particulière à la scène de torture annoncée au début. Les scènes principales sont évoquées au moyen des intermédiaires, de façon que Projet pour une révolution à New York devient une composition de scénarios construits en abyme. Les médias qui fonctionnent comme les véhicules du récit sont si nombreux et si variés qu'ils arrivent finalement à mettre en question l'authenticité des scènes "réelles" ou originales.

Divers aspects de l'"intrigue" de Projet pour une révolution à New York sont reproduits par le phénomène du "livre dans le livre". Laura lit plusieurs livres policiers en même temps, mélangeant leurs intrigues dont le contenu et la couverture constituent une duplication intérieure de Projet pour une révolution à New York. Cependant, le livre policier ne parvient à refléter les éléments du roman qu'en les

déformant. Le personnage qui s'appelle Sara anticipe la présence de Sarah Goldstücker, jeune fille juive qui sera torturée par les révolutionnaires. Dans le roman policier, cependant, Sara est une métisse qui, comme Joan Robeson de Projet pour une révolution à New York, est détentrice de trois secrets effrayants. En même temps, Sara est enfermée dans sa propre maison, situation analogue à celle de Laura elle-même. Ainsi, un seul personnage du livre policier évoque simultanément trois situations incompatibles du roman. Avec plus de fidélité au récit de Projet pour une révolution à New York, le livre "abymé" reproduit la séquence où le docteur Morgan s'apprête à injecter du sérum dans le corps de la jeune fille.

Pour Laura, ce livre est si "réel", si vraisemblable, qu'il finit par déterminer sa perspective de la réalité extérieure. Par exemple, elle surveille par la fenêtre un homme au ciré noir "qu'elle a baptisé Ben Saïd à cause d'un personnage secondaire du livre à la couverture déchirée." (PR, p.121.) A ce moment, on commence à se demander si Ben Saïd, présent dans plusieurs séquences de Projet pour une révolution à New York, a une réalité vérifiable en dehors des pages du livre policier.

Parfois, le livre annonce le déroulement d'une scène à venir, séquence qui deviendra "réelle" en fait. Laura aime marmotter des phrases tirées de l'aventure policière, comme: "'N'oublie pas de mettre le feu, Marc-Antoine'". (PR, p.116.) Cette phrase, prononcée sans contexte apparent, retrouvera plus tard sa place dans le texte même de Projet pour une révolution à New York, au moment où elle

sera prononcée pendant le déroulement de la scène du métro. (PR, p.134.)

Nous remarquons, d'après les exemples cités, que le fonctionnement du livre policier en tant que mise en abyme du roman est assez souvent facilement décelable, grâce à sa mise en évidence par Robbe-Grillet. Cependant, à d'autres moments, le phénomène du "livre dans le livre" commence à se compliquer, à mesure que sa présence devient plus difficile à repérer. Parfois le livre policier ne se révèle qu'après coup comme porteur du récit. Nous assistons, à un moment donné, au récit de Joan Robeson, qui, sous la pression de la torture, raconte les "histoires" qu'elle connaît. Elle nous raconte son propre rôle dans l'organisation révolutionnaire, l'histoire de Ben Saïd qui surveille la maison du narrateur, et la scène du métro dans laquelle figurent Ben Saïd, Laura et ses deux compagnons. Après avoir assisté à ce récit qui, d'ailleurs, semble réel et bien présent sous nos yeux, nous apprenons qu'il s'agit peut-être du récit policier. Le narrateur intervient pour nous dérouter en disant: "Alors je referme le livre à la couverture déchirée, que je rends à sa lectrice après avoir jeté un ultime coup d'oeil à l'illustration. [...]." (PR, p.112.) Tout d'un coup, nous sommes obligés de réajuster notre perception des "événements". Une histoire, qui semble avoir été "réellement" racontée par Joan Robeson dans son appartement, finit par se dérouler dans les pages du livre policier. La présentation de cette séquence, en tant que lecture en abyme, avait été suggérée d'avance par l'indication suivante: "[...] je tombe à nouveau sur le passage où le narrateur, déguisé en policier, fait irruption chez la jeune femme qui se fait appeler Joan." (PR, p.93.) Malgré cette allusion, nous n'arrivons pas à distinguer clairement la "réalité"

présente et animée et la réalité livresque "abymée." Il est difficile de préciser où se termine le déroulement de Projet pour une révolution à New York et où commence la lecture de l'aventure policière et vice versa. Les deux fictions, l'originale et la secondaire, sont interchangeable, et se renvoient perpétuellement l'une à l'autre.

Robbe-Grillet emploie au maximum le livre policier comme mise en abyme des scènes de son roman. Par sa couverture, autant que par son texte, l'aventure policière sert à "illustrer" vraiment les séquences de Projet pour une révolution à New York. Elle reproduit la scène de torture et l'opération pratiquée sur la jeune fille au début du roman, et dans des reprises subséquentes. Le fonctionnement de la couverture en tant que mise en abyme n'est pas préparé d'avance. Cette scène, apparemment "réelle" et animée, est perçue initialement par le serrurier qui l'observe par un trou de serrure:

[...] le petit homme chauve est interrompu dans ses réflexions logiques par l'intérêt exceptionnel du spectacle qui s'offre à lui, de l'autre côté de la porte, si bien qu'il ne peut pousser plus loin son analyse de la situation et des conséquences qu'elle implique... Il y a là une jeune fille qui gît sur le sol, bâillonnée et ligotée étroitement. (PR, pp.87-88.)

Ensuite, la scène se déroule de la même façon mécanique que toutes les autres scènes du roman. Le déroulement est enfin interrompu, et l'artifice pictural est mis au jour, quand Robbe-Grillet précise:

L'incertitude quant au sens exact de l'épisode est d'autant plus grande que le titre de l'ouvrage manque, la partie supérieure de la couverture, où il devrait normalement figurer, ayant été déchirée en travers et arrachée, volontairement ou non. (PR, p.90.)

Nous apprenons plus tard comment s'est produite cette illusion de réalité, au moment où Laura raconte au narrateur comment elle avait arraché le haut de la couverture et placé l'image en face de la serrure. Etant myope, le serrurier n'avait pas remarqué que la scène était en effet toute proche, totalement fixe et plate. L'image lui avait semblé "réelle", de grandeur nature, et située au bout du couloir.

Plus tard, le serrurier revient pour regarder encore une fois cette scène obsédante qui semble se dérouler derrière la porte. Sa curiosité est déçue car cette fois il ne voit rien, ce qui nous laisse supposer qu'à ce moment précis Laura ne tend pas la couverture vers le trou. Le serrurier s'introduit dans la maison, et voilà que la scène auparavant illustrée se matérialise comme réalité bien vivante, complète avec les cris et les torsions de la femme. (PR, pp.194-198.)

L'exemple de la couverture déchirée sert bien à nous indiquer le double fonctionnement de la mise en abyme chez Robbe-Grillet, phénomène sans cesse réversible et changeant. Elle peut se présenter sous l'apparence de la réalité animée pour se révéler ensuite comme artifice textuel, ou bien elle peut entrer en jeu sous l'apparence de la réalité qu'elle était censée représenter. Il est donc impossible de savoir si la couverture illustrée est un reflet de l'histoire de Projet pour une révolution à New York, ou si le roman n'est qu'une fantaisie mise en oeuvre à partir des détails esquissés par l'illustration.

D'autres textes à l'intérieur de Projet pour une révolution à New

York fonctionnent comme des mises en abyme possibles du roman. Le carnet de Ben Saïd, aussi bien que les dossiers des révolutionnaires, nous suggèrent la présence de textes supplémentaires parallèles au déroulement de l'ouvrage. Ben Saïd, l'homme mystérieux au ciré noir qui assiste à la plupart des scènes, est toujours en train de prendre des notes dans son carnet noir. Par exemple, la scène du métro est soigneusement notée:

Ben Saïd qui est en train de relater la scène avec un soin laborieux sur le carnet à couverture de molesquine usée, tiré de la poche du pardessus jaune dès l'instant de l'arrestation, pour ne pas perdre de temps, émet un acquiescement indistinct et continue à couvrir sa page quadrillée, avec lenteur mais sans rature, de minuscules caractères appliqués dont les ballottements du métro troublent à peine l'ordonnance régulière. (PR, pp.147-148.)

Le narrateur nous rappelle, à plusieurs reprises, la présence de Ben Saïd en tant que témoin et enregistreur subséquent des événements du roman: "Il achève de noter ce qui l'intéresse dans le rapport que je viens de faire." (PR, p.47.) Le compte rendu des événements est toujours écrit avec une attention méticuleuse aux détails. ~~Après avoir observé la conduite perplexe du serrurier, Ben Saïd consigne cet événement à la suite des autres:~~

Aussi le factionnaire se contente d'extraire de sa poche intérieure un petit carnet noir, dont les plats de faux cuir sont si usés qu'ils laissent voir la trame du tissu sous-jacent, dans les angles; puis, après avoir ôté ses deux gants pour les placer sous son aisselle gauche, il note, à la suite de ses observations précédentes, le récit succinct de l'événement, ainsi que l'heure exacte, contrôlée à la seconde près sur son bracelet-montre. (PR, pp.114-115.)

Le carnet de Ben Saïd semble renfermer alors un témoignage remarquablement fidèle et précis de tous les événements essentiels du roman.

Nous avons l'impression que ce texte, si jamais nous arrivions à le lire, serait la reproduction exacte du récit de Projet pour une révolution à New York.

Tout en étant une reprise du roman, le carnet de Ben Saïd fonctionne aussi comme texte qui semble anticiper un déroulement ultérieur de Projet pour une révolution à New York. C'est Ben Saïd qui rédige la longue liste des tortures prévues par les révolutionnaires, des rites qui sont le sujet de plusieurs séquences du roman. Le déroulement de ces scènes bizarres semble se déclencher à partir des descriptions mises au jour dans le carnet de Ben Saïd: "Mais je recommence pour la troisième fois la même épreuve, comme il est prévu dans le texte du jugement remis par Ben Saïd." (PR, p.181.) Le récit semble avoir été fixé d'avance dans les pages du carnet à couverture de molesquine usée. Vers la fin du roman, nous apprenons que Ben Saïd est en liaison constante avec Laura, qu'il lui passe un livre codé, "livre dont les taches, déchirures et pages manquantes représentent les messages les plus importants de leur correspondance [...]." (PR, p.204.) Bien que l'identité du livre reste incertaine, il est bien possible que ce soit le texte si soigneusement rédigé par Ben Saïd lui-même. Quel que soit son contenu, ce livre reflète, par sa structure lacunaire, le caractère prédominant et déterminant de l'absence dans l'écriture robbe-grilletienne. En même temps, il se peut que le livre codé soit la mise en abyme de la mise en abyme. Puisqu'il finit par se trouver dans la bibliothèque du narrateur, ce

livre pourrait bien être une des aventures policières d'où sont tirés beaucoup des séquences qui composent, à leur tour, l'histoire de Projet pour une révolution à New York.

D'autres textes parallèles au roman sont ceux qui se trouvent dans les dossiers des révolutionnaires qui font des compte rendus de leurs activités clandestines, rapports qui reprennent ou anticipent les incidents du roman. Par exemple, après avoir mis au point le rôle de Ben Saïd dans l'histoire, le narrateur dit: "Bon. Ce passage-là est déjà dans le dossier." (PR, p.104.) L'histoire de Joan Robeson se déroule selon le programme convenu des révolutionnaires: "Tout cela se trouve inscrit sur son programme perforé, dans le fichier du bureau." (PR, p.77.) De même, les détails sur Laura Goldstücker, victime des révolutionnaires, se trouvent inscrits dans un dossier.

Les révolutionnaires donnent des exposés idéologiques, en se servant d'un texte préparé qui suit une progression bien délimitée d'avance. Par son ton, sa structure, et sa narration, le texte des révolutionnaires reflète bien la composition de Projet pour une révolution à New York:

[...] dialogue préfabriqué entre trois personnages chargés tour à tour des questions ou des réponses et qui échangent leur rôle par une permutation circulaire à chaque articulation du texte, c'est-à-dire toutes les minutes environ.

Les phrases sont courtes et simples -- sujet, verbe, complément -- avec de constantes répétitions et antithèses, mais le vocabulaire comporte un assez grand nombre de mots savants appartenant à des domaines variés, philosophie, grammaire ou géologie, qui reviennent avec insistance. Le ton des parleurs

reste toujours uni et neutre, même dans la plus grande violence du propos; les voix sont courtoises presque souriantes en dépit de la froideur et de la netteté de leur élocution. Ils connaissent tous les trois par coeur jusqu'à la moindre virgule, et l'ensemble du scénario se déroule comme une mécanique, sans une hésitation, sans un faux pas de la mémoire ou de la langue, dans une absolue perfection. (PR, pp.37-38.)

La lecture de ce "scénario" pourrait bien être celle que nous faisons du roman lui-même.

La présence de trois personnages comme acteurs est aussi significative, et suggère une mise en abyme de nombreuses scènes du roman où les personnages se présentent en triades. En face de la maison de Laura sont postées "trois présences inquiétantes" (PR, p.24.): l'homme au ciré noir, et deux gendarmes. L'opération clandestine du trafic des cigarettes à la marijuana est effectuée par un trio masqué: "Il s'agit de trois hommes, ou bien de deux hommes et d'une femme, c'est difficile de le préciser [...]." (PR, p.60.) Un autre trio qui apparaît à plusieurs reprises est celui qui se réunit le soir chez le Vieux Joë, et qui est composé de Ben Saïd, de Frank et du narrateur. Les activités dans le métro sont déclenchées par un trio de ~~posses~~ complices comprenant Laura et deux autres adolescents. La notion de triade renvoie même à la composition du récit policier, dont le déchiffrement dépend de la présence et de l'intervention de trois personnages: "[...] des trois éléments du secret gardé par l'héroïne, l'un était connu par le lecteur, le second par le narrateur lui-même, et le troisième par l'auteur du livre uniquement." (PR, p.92.) De même, la structure et le contenu énigmatiques de Projet pour une révolution à New York nécessitent la participation de trois présences

pour mener à bout l'opération de la mise en oeuvre, et ensuite, de la lecture du récit.

D'après les exemples que nous avons relevés, nous remarquons que le phénomène du "livre dans le livre" est essentiel à la structure de Projet pour une révolution à New York, et remarquable par la fréquence et la diversité de son emploi. Grâce à cet usage de la mise en abyme, le texte de Projet pour une révolution à New York porte en lui-même plusieurs textes parallèles à l'intrigue et à la structure de l'ouvrage. Chaque texte en abyme sert tour à tour à reprendre ou à anticiper les scènes du texte plus grand qui les contient. Grâce à la multiplicité des textes apparemment secondaires, la lecture de Projet pour une révolution à New York ne se limite pas au texte de Robbe-Grillet qui porte ce titre. Dans l'ensemble, l'ouvrage renferme de nombreux mini-textes qui se renvoient les uns aux autres, et qui finissent par devenir, en microcosme, des Projet[s] pour une révolution à New York.

La mise en abyme fonctionne à travers d'autres média qui sont les véhicules du récit de Projet pour une révolution à New York. Une émission de télévision, documentaire sur les cérémonies religieuses de l'Afrique centrale, reflète la torture de Joan Robeson, scène qui a lieu en même temps que le déroulement

du programme. Ainsi, les deux scènes, la "réelle" et la télévisée, se déroulent dans le même moment et dans un lieu unique, se répondant et se renforçant mutuellement. La scène est encore amplifiée et reproduite par les appareils des voisins qui écoutent tous le même programme.

L'émission de télévision, intitulée "Le Rouge et le Noir", reflète bien les rites exécutés par les révolutionnaires lors de la répétition de leur propre scénario:

Les comédiens en viennent maintenant à l'identification et à l'analyse des trois gestes choisis. Le raisonnement qui assimile le viol à la couleur rouge, dans le cas où la victime a déjà perdu sa virginité, est de caractère purement subjectif bien qu'il fasse appel à des travaux récents sur les impressions rétiniennes, ainsi qu'à des recherches concernant les rituels religieux de l'Afrique centrale, au début du siècle [...]. (PR, pp. 38-39.)

Toute comme les Africains, les révolutionnaires portent des masques et exécutent des danses au rythme obsédant et lourd. Les rites primitifs, poussés au paroxysme, avec un mélange de froideur et de délire, sont un reflet fidèle des cérémonies révolutionnaires qui se déroulent au cours du roman.

Une bande magnétique, achetée par Laura, ou bien par le narrateur lui-même, sert de mise en abyme à une des scènes maintes fois répétée du roman. Sur la bande, nous entendons des pas d'homme sur un escalier de fer, un bruit de carreau cassé, une fenêtre s'ouvrant, une porte s'ouvrant, des pas qui s'avancent, un cri de jeune fille, et une voix qui murmure: "'Tais-toi idiot, ou je te fais mal'...." (PR, p.65.) L'origine de cette séquence n'est mise en évidence qu'après deux déroulements de cette scène qui semblent, tout d'abord, être bien "réels". L'auteur nous laisse croire, jusqu'à la mention de la bande, qu'un homme s'introduit vraiment dans la chambre de Laura, supposition qui est renforcée par la terreur et les hurlements de cette jeune fille.

D'autres éléments de Projet pour une révolution à New York se retrouvent sur cette bande magnétique écoutée par Laura à mesure qu'elle cherche à s'amuser. L'une des pistes enregistre les réflexions du narrateur sur Joan Robeson:

Cette bande magnétique ne vaut décidément pas grand-chose, d'un côté comme de l'autre. Le narrateur poursuit l'analyse des raisons qu'il a de se méfier d'une jolie fille nommée Joan, la dernière des gardeuses d'enfant recrutées par lui au moyen des petites annonces. (PR, p.69.)

Egalement, la scène du métro a été retenue sur la machine, selon les indications de Robbe-Grillet:

-Non, bien sûr! Le vacarme de ce vieux métro express est beaucoup trop fort, surtout dans les courbes. Mais toute cette partie se trouve enregistrée sur la bande magnétique, écoutée par J. Robertson dans l'appartement de l'oncle

comme je l'ai déjà signalé. (PR, pp.132-133.)

En même temps, Robbe-Grillet nous avertit que cette scène n'a pas été enregistrée fidèlement, étant donné que la bande ne reproduit pas les sons causés par les métaux. Une fois mis en évidence, donc, le fonctionnement de la bande en tant que mise en abyme est clairement annoncé par l'auteur lui-même.

La bande ne reflète pas seulement le contenu du roman, mais aussi son déroulement mécanique. Elle se poursuit ainsi:

Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, sur des pas d'homme, à nouveau, des pas précipités qui gravissent un escalier aux résonances métalliques, se rapprochent de palier en palier, de plus en plus vite, de plus en plus présents, jusqu'à donner l'impression que quelqu'un est là, juste dans la pièce, et à ce moment un grand bruit de carreau cassé nous fait sauter toutes les deux et tourner la tête dans un même réflexe vers la baie vitrée... Mais c'est seulement la bande magnétique qui poursuit son déroulement lent et régulier... (PR, p.64.)

En outre, le déroulement des sons est coupé par des silences assez longs, structure qui correspond à celle du roman lui-même, ouvrage construit sur le rythme de scène/vide, scène/vide, etc. Analogues à celles du roman, les séquences sur la bande sont contrôlées d'une manière mécanique. Elles peuvent être mises en marche, puis reprises, échangées pour d'autres, ou bien complètement arrêtées ou effacées. La nature et le fonctionnement de cette machine correspondent bien à la composition même de Projet pour une révolution à New York.

Un autre aspect de la mise en abyme surgit lors d'un examen du caractère cinématographique du roman. Il y a plusieurs indices qui nous suggèrent que Projet pour une révolution à New York n'est

que le projet d'un film qui est en train d'être réalisé. En effet, les révolutionnaires ont déjà rassemblé les scènes de torture dans le scénario d'un film qui sera mis au point plus tard. Ils ont installé des appareils photographiques dans les chambres de leurs victimes, afin de les mieux observer, et pour fournir du matériel pour les mises en scène éventuelles. La plupart des tortures sont effectuées sous la lumière éblouissante des projecteurs. Quand la lumière s'éteint, il y a un changement de scène, phénomène analogue à la structure "scène/vide, scène/vide" de l'ouvrage entier. Nous avons l'impression d'assister à la répétition d'un scénario, sans cesse repris et interrompu:

Toute la scène alors se déroule très vite, toujours identique à elle-même.

On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par coeur. Les gestes se succèdent d'une manière souple, continue, s'enchaînant sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée, quand tout à coup la lumière s'éteint. Il ne reste plus, devant moi, qu'une vitre poussiéreuse où se distinguent à peine quelques reflets de mon propre visage et d'une façade de maison, située derrière moi, entre les spirales emmêlées de l'épaisse ferronnerie peinte en noir.
(PR, p.11.)

Assez souvent, le déroulement des scènes ainsi reprises est interrompu par une voix, peut-être celle du réalisateur, qui dit: "Non! Non! Reprise." (PR, p.144 et passim.) La fin des scènes reprises est annoncée par le mot "Coupure" (PR, pp.203-208 et passim.), ce qui provoque le déclenchement d'une autre scène. Le mouvement continuuel entre

Reprise/Coupure fournit une structure analogue au roman entier composé selon une alternance entre Scène/Vide.

Les affiches du souterrain semblent faire partie du décor cinématographique du roman. Une porte en trompe-l'oeil figurant sur une affiche photographique donne accès à un "terrain vague" (PR, p.159.) où sont entassés, au rebut, les accessoires les plus importants du scénario de Projet pour une révolution à New York. Derrière cette porte, nous retrouvons la Buick blanche, l'escalier en fer, la table à repasser, un mannequin qui ressemble à Joan Robeson, la robe de soie verte de Joan, le bidon d'essence, les seringues, trois blouses d'infirmière, et le carnet recouvert de molesquine noire. En outre il y a un appareil de télévision dont Robbe-Grillet nous rappelle la fonction: "L'un de ces appareils et les images africaines qu'il transmettait figure, comme on l'a vu, dans le livret du premier acte." (PR, p.177.) La présence des projecteurs de cinéma suggère fortement que ce "terrain vague" n'est rien d'autre que le studio où le "scénario" de Projet pour une révolution à New York est en train d'être réalisé. Robbe-Grillet nous apprend que tous ces objets "ne sont pas entassés en désordre, mais répartis sur toute la superficie comme les pièces d'un jeu d'échec." (PR, p.175.) Cette disposition bien réglée suggère que les objets sont prêts à être rassemblés, pour une nouvelle répétition des mêmes scènes du roman.

Les affiches qui donnent accès à ce terrain sont en elles-mêmes des mises en abyme du roman. Une des affiches, où figure la porte d'entrée, est une reproduction de la maison du narrateur:

L'affiche qui fait suite est également une très bonne reproduction photographique en couleurs. Le sujet lui-même est cette fois de champ si étendu que la grandeur naturelle a suffi; il s'agit de la façade de ma propre maison." (PR, p.174.)

La clef du narrateur s'introduit facilement dans la serrure, et, quand il passe par cette porte en trompe-l'oeil, il dépose la clef sur le marbre de la console, comme d'habitude. Il n'y a donc aucune distinction entre la scène "réelle" qui se passe chaque soir, et celle identiquement reproduite par l'intermédiaire de l'affiche. Sur cette même affiche figurent aussi Ben Saïd, en train de surveiller la maison, et le gamin qui d'habitude terrorise les voyageurs du métro.

Sur une autre affiche figure l'image d'un grand fer à repasser électrique qui reproduit, en le grossissant, le fer dont se sert Joan Robeson dans son appartement. Une autre image amplifiée, celle d'"une jeune femme à la bouche entrouverte et aux yeux bandés" (PR, p.173.), rappelle les visages des jeunes filles torturées par les révolutionnaires. Une affiche représentant une pièce intitulée "Le Sang des rêves" (PR, p.29.) anticipe le dialogue entre Joan et Laura:

A quoi rêvent les jeunes filles?
Au couteau...et au sang! (PR, p.71.)

Les révolutionnaires réécrivent le message des affiches en y inscrivant leurs propres mots:

"Demain" ... "La Révolution." (PR, p.111.)

"Demain" ... "la hache et le bûcher!" (PR, p.173.)

Sur les affiches s'annonce donc un véritable "projet pour une révolution à New York."

Dans Projet pour une révolution à New York, la mise en abyme fonctionne comme un vaste ensemble d'artifices textuels qui produisent un nombre assez restreint de scènes analogues qui se renvoient perpétuellement les unes aux autres. La mise en abyme sert à produire, à l'intérieur du texte même, des duplications des scènes du roman. Parfois elle fonctionne comme le point de départ pour la matérialisation des scènes à suivre. Inversement, elle reprend des scènes qui se sont déjà déroulées, en apparence "réellement". En même temps, la mise en abyme sert à sauvegarder l'incohérence et l'invraisemblance recherchées par Robbe-Grillet, en ce qu'elle fournit des scènes en trompe-l'oeil qui nous égarent et nous trompent sans cesse. Plus important, elle engendre la base de la composition de tout l'ouvrage. A mesure que nous passons d'une scène abymée à une autre, nous sommes obligés de sauter l'intervalle entre les deux, suivant la piste de scène/vide prévue par l'auteur lui-même.

Afin de suppléer aux dispositifs analogiques du roman, Robbe-Grillet insère dans le texte des commentaires qui nous renseignent sur les mécanismes internes de l'ouvrage. Ainsi apparaît encore une fois le phénomène du "livre dans le livre", à mesure que nous assistons à la rédaction d'un roman qui est toujours en train de s'écrire. Le fonctionnement répétitif du roman est mis en relief par des déclarations qui abondent dans le livre, par exemple:

[...] comme il vient d'être rapporté [...]. (PR, p.69.)

[...] comme il a déjà été dit. (PR, p.76.)

J'ai déjà raconté comment fonctionne ce bureau. (PR, p.56.)

L'emploi du mot Reprise est expliqué quand le docteur Morgan demande à Laura de justifier le rôle de ce mot dans sa narration. Elle lui répond:

La raison, gros malin, qu'on ne peut pas tout raconter à la fois, et qu'il y a toujours un moment où une histoire bifurque, revient en arrière ou fait un bond en avant, ou se met à proliférer; alors on dit Reprise, pour que les gens sachent bien où ils en sont. (PR, p.157.)

Par l'intermédiaire de Laura, Robbe-Grillet nous donne des indices qui, peut-être, suggèrent son propre emploi de "Reprise" dans la narration même de Projet pour une révolution à New York.

Vers la fin du livre, Robbe-Grillet arrête son récit pour mettre en question ce qu'il vient d'écrire. Au moyen d'un dialogue truqué et inattendu, il devient critique de lui-même. Se proposant de décrire une opération de torture, Robbe-Grillet finit par mettre en question l'utilité de cette description: "Est-ce vraiment bien utile? N'avez-vous pas tendance à trop insister, comme je l'ai signalé déjà, sur l'aspect érotique des scènes rapportées?" (PR, p.188.) Il répond à sa propre question en disant qu'il s'était, en effet, abstenu de raconter plusieurs détails qu'il aurait pu ajouter à son récit. Ainsi, il suggère qu'il y a beaucoup de choses qui n'ont pas été dites, ce qui affirme la nature lacunaire du récit qui doit rester inachevé. En même temps, il souligne que le texte ne comporte point d'incorrections ou de mensonges: "Le texte est correct, et rien n'est laissé au hasard, il faut le prendre tel qu'il est." (PR, p.189.)

A la fin, le texte annonce sa propre reprise, nous indiquant que

la fin va rejoindre le début dans une circulation de scènes presque identiques: "Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, très vite, toujours identique à elle-même." (PR, p.214.) Le livre entier n'est que l'annonce, ou le projet, de son propre déroulement, infiniment repris. Rien ne s'accomplit, puisque chaque scène se mue en "mise en abyme" avant de pouvoir s'accomplir définitivement. Il n'y a pas de révolution à New York, mais seulement le projet d'une révolution qui reste suspendue en attente. La seule révolution à avoir lieu est celle du texte lui-même. Pour reprendre les paroles de Bruce Morrissette: "La seule 'révolution' serait les virevoltes du mécanisme romanesque annoncé au début et qui reprend dans le 'retour au commencement' à la fin du roman."⁷ Le seul accomplissement révolutionnaire sera la permutation circulaire des scènes romanesques qui sont tour à tour reprises dans les diverses modalités de la mise en abyme. Il n'y aura rien de nouveau. Tout va se dérouler encore une fois, "comme il a déjà été dit." (PR, p.214.)

La forme du roman rend impossible toute description d'une révolution, autre que structurale. Grâce à leur présentation en abyme, les images apparemment violentes ou érotiques perdent toute possibilité d'analogie avec une réalité extérieure. Etalées sur les surfaces des choses, dans des livres policiers, à la télévision ou sur des bandes magnétiques, ces images deviennent plates, ne renvoyant qu'aux mythes nourris par la société. Dans un addendum Robbe-Grillet explique qu'il joue en effet avec les images dans Projet pour une révolution à New York:

Face à ces mythes modernes, deux attitudes sont possibles; ou bien les condamner au nom des valeurs admises (condamner l'imagerie érotique au nom du "véritable amour", ou même du "vrai" érotisme, celui de la profondeur, du pathétique et de la culpabilité); mais cette condamnation morale n'est qu'une attitude de fuite, un refuge dans le passé. Ou bien alors les assumer, et, tout en les laissant à leur platitude d'images de mode, reconnaître que ces images sont autour de moi, c'est-à-dire en moi, et qu'au lieu de me boucher les yeux en me voilant la face, il me reste la possibilité de jouer avec elles.

Grâce à son emploi de la mise en abyme, Robbe-Grillet a débarrassé les images fictives de leur caractère violent ou érotique, et les a désignées comme de simples supports à son écriture. Tout en étant captivés par la vivacité des descriptions d'apparence "réelle" et vraisemblable, nous sommes aussitôt renvoyés à la réalité objective d'un récit qui met en relief l'aspect artificiel des scènes qui composent l'ensemble du roman. Ainsi, la réalité du récit en tant que récit l'emporte sur toute évidence d'une révolution quelconque qui aurait eu lieu dans la ville de New York. Dans son roman, Robbe-Grillet a repris le matériau mythologique de la grande ville américaine, et il l'a inséré dans une révolution toute différente, celle d'un récit qui trace et retrace la périphérie de sa propre révolution formelle.

Chez Robbe-Grillet, la mise en abyme fonctionne en dehors de l'ouvrage individuel, tout en prenant un rôle intertextuel, pour que les ouvrages se renvoient perpétuellement les uns aux autres. Chaque ouvrage de Robbe-Grillet contient en abyme certains éléments qui

se rapportent aux ouvrages antérieurs. De cette façon, les ouvrages semblent s'entasser les uns sur les autres pour créer un effet de répétition et de ressemblance qui atteint son point culminant dans Projet pour une révolution à New York, le reflet de tous les ouvrages précédents de Robbe-Grillet. Pour nous acheminer vers un relevé des aspects de la mise en abyme intertextuelle dans Projet pour une révolution à New York, nous examinerons comment les autres ouvrages se renvoient les uns aux autres.

Dans Le Voyeur, il y a assez souvent "un décalage notable" (V, p.78.) dans l'exécution d'un geste, phénomène qui nous renvoie à un mouvement significatif des Gommes: le clignotement hésitant du pont qui crée un décalage dans la continuité de la chaussée. Egalement, le gommage de la tache du milke-pattes dans La Jalousie reflète le titre même des Gommes. L'héroïne de Marienbad, comme celle de La Jalousie, s'appelle "A." Les deux femmes se trouvent souvent dans la même posture -- assises à la coiffeuse, le buste rejeté en arrière et se brossant les cheveux. Dans L'Immortelle, les colonnes, les marches et le bracelet de fer nous renvoient au décor de la "Chambre secrète" des Instantanés. Le gamin qui apparaît et disparaît mystérieusement au cours du déroulement de L'Immortelle rappelle celui de Dans le labyrinthe. Certains objets assemblés dans un tiroir, dans L'Immortelle,⁸ sont tirés des romans précédents.⁹ Des gommes et des cartes postales nous font penser aux Gommes. De même, un couteau à lame recourbée, un gros anneau de fer, et un paquet de cigarettes entamé nous rappellent Le Voyeur.

La Maison de rendez-vous contient encore plus d'éléments analogues

329

à des éléments des ouvrages antérieurs. Le décor végétal, les bruits d'insectes et le "store vénétien dont les lamelles sont presque closes" (MR, p.114.), rappellent La Jalousie. Certains éléments sont tirés de Dans le labyrinthe: le paquet mystérieux, les couloirs au caractère labyrinthe, les rideaux de velours, le numéro de téléphone 1234567 (MR, p.176.) qui complète le numéro matricule du soldat, 12345. (L, p.47.) Des rappels de L'Immortelle se retrouvent dans La Maison de rendez-vous grâce à la présence des gros chiens noirs et des gens qui portent des lunettes noires. Les verres brisés et la présence des statues reproduisent des aspects de Mariénbad. C'est surtout l'emploi des pièces théâtrales rejoignant l'action du roman qui nous renvoie au ciné-roman. Une des pièces représentées dans La Maison de rendez-vous semble, par son dialogue, être une mise en abyme de l'action de Mariénbad:

La fin du premier acte approche: l'héroïne, qui avait gardé la bouche close et les paupières baissées pendant tout le discours de son partenaire (et jusqu'à la phrase finale: "Ce sera comme vous voudrez...J'attendrai aussi longtemps qu'il sera nécessaire...Et un jour..."), relève enfin le visage pour dire avec lenteur et véhémence, en regardant l'homme droit dans les yeux: "Jamais! Jamais! Jamais!" Le bras nu de la jeune femme en robe blanche esquisse un geste de dédain, ou d'adieu, la main levée jusqu'au niveau du front, le coude à demi replié, les cinq doigts étendus et disjoints, comme si la paume s'appuyait à une invisible paroi de verre. (MR, p.93.)

Dans cette mise en scène nous retrouvons des échos de l'intrigue de Mariénbad.

Nous avons déjà montré comment les statues de La Maison de rendez-vous renvoient à des thèmes à l'intérieur du roman même. Ces statues, qui contiennent aussi des thèmes tirés d'autres oeuvres, constituent ainsi une double mise en abyme. "L'Appât" sert bien à prolonger l'intrigue du Voyeur. Cette statue représente une jeune fille en chemisette, laquelle, comme Violette, est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains en arrière et la bouche ouverte de terreur. Le chasseur, analogue à Mathias, est un homme sur une bicyclette. "Les Chiens", avec leur couleur noire, rappellent ceux de L'Immortelle. "L'Esclave" nous suggère la "Chambre secrète", instantané qui met en scène une femme ensanglantée et enchaînée. "La Promesse" nous renvoie à Dans le labyrinthe, à la mission du soldat qui a promis de remettre le paquet mystérieux à un destinataire inconnu. "Le Chasseur" évoque la présence du mari jaloux qui suit sa femme en l'épiant dans La Jalousie. L'insistance, de la part du héros de Mariénbad, à emmener avec lui l'héroïne, est reflétée dans la statue qui s'appelle "L'Enlèvement". Le mythe d'Oedipe, dans Les Gommes, est suggéré par une statue nommée "La Reine." Et "La Mise à mort" anticipe bien les rites des révolutionnaires pratiqués dans Projet pour une révolution à New York.

Dans Projet pour une révolution à New York, Robbe-Grillet pousse plus loin encore le phénomène de la mise en abyme intertextuelle. Ce roman contient tant d'aspects des ouvrages précédents qu'il semble être une véritable synthèse de tous les thèmes robbe-grilletiens. Afin de bien repérer les points de ressemblance, nous avons dressé un

tableau qui montre la façon dont chaque ouvrage réapparaît dans Projet pour une révolution à New York. Les numéros entre parenthèses indiquent les pages de ce roman où apparaissent les diverses références.

TABLEAU N°2

Ouvrages précédents	Eléments repris dans <u>Projet pour une révolution à New York</u>
<u>Les Gommés</u>	Une organisation dévouée à l'assassinat, au "crime parfait" (41) Le revolver (52,164) La myopie (86) W (108,139,148,162,175) Dr. Juard (207)
<u>Le Voyeur</u>	Les dessins dans le bois qui suggèrent des images (8) Un voyeur (le serrurier) (113) La bicyclette du voyeur (161,177,186) La jeune fille comme victime (Laura). Les anneaux (177, 192) La forme de Y (188, 213) Les cordelettes (192) La fille liée (192)
<u>La Jalousie</u>	Frank (44,51,186) Les images africaines (79,177) Les machines agricoles (177) Les bestioles tropicales (202)
<u>Dans le labyrinthe</u>	Les courbes sinueuses, les formes rondes ou ovales (8) Les soldats (21) "Dehors il pleut" (34) Non! (143) L'homme qui se poste sous le lampadaire (163) Le carrefour (164) Le gamin (174) L'ampoule (87)

Ouvrages précédents	Eléments repris dans <u>Projet pour une révolution à New York</u>
<u>L'Année dernière à Marienbad</u>	Le choc de verre brisé (15,24,48) M (108,148,149,213)
<u>Instantanés</u>	Le métro, les affiches (28,111,173,174) Les mannequins (31,176) La "chambre secrète" (bureau de Dr. Morgan) (33,55,148,206) Trois gosses qui se ressemblent, et qui se sont rencontrés à la plage (107,156)
<u>L'Immortelle</u>	La voiture blanche (60,72,161,177) La chaînette autour du cou (76) M (108,148,149,213) Les grands chiens (177) N (186,191)
<u>La Maison de rendez-vous</u>	La métisse comme victime (10) Le smoking noir (11,186) Le choc de verre brisé (15,24,48) La villa bleue à Hong-Kong (33) Johnson (55,100,135,151,158) Edouard Manneret (66) Le trafic de la drogue (72) L'irruption des policiers (93) La couverture du livre comme mise en abyme (114) Les portes peintes en bleu (177) Le vieux roi Boris (209)

Les allusions aux ouvrages précédents sont si nombreuses que nous avons parfois l'impression de les relire. En effet, le narrateur de Projet pour une révolution à New York remarque qu'"il faut bien que ce volume, dont j'ai oublié la couverture, me soit déjà passé auparavant sous les yeux." (PR, p.93.) Il est bien possible que sa bibliothèque contienne tous les ouvrages de Robbe-Grillet, des récits qui fournissent la substance des scènes de Projet pour une révolution

à New York.

Ainsi, ce roman de Robbe-Grillet devient le lieu de reprise de tous ses ouvrages précédents. L'emploi de la mise en abyme dans une fonction intertextuelle sert à nous montrer qu'un texte ne peut pas être isolé comme une entité complète. Chaque ouvrage reste lacunaire et inachevé, donc toujours susceptible d'être repris par le déroulement d'un texte ultérieur. De cette façon, Robbe-Grillet nous rend sensibles à la nature essentiellement lacunaire de son oeuvre qui peut toujours être prolongée sans pourtant être comblée par une présence unique ou définitive.

Au cours de notre examen, nous avons remarqué que la mise en abyme chez Robbe-Grillet reproduit des pages déjà lues, dévoile des pages ultérieures, et en chaque cas provoque des sabotages qui contestent toute notion d'ordre successif dans un roman donné, aussi bien que dans l'oeuvre entière. Ainsi employée, la mise en abyme sert à sauvegarder l'absence de toute mise en ordre complète des données du récit, qui sont, par conséquent, susceptibles d'être ré-évoquées dans un nouveau contexte. Chaque reprise des phénomènes textuels redouble imparfaitement et incomplètement la réalité qu'elle fait semblant de reproduire, de manière à nous donner une oeuvre qui désigne la présence de ses propres lacunes et qui se lit comme inachevée.

B. Butor: La mise en abyme en tant que réflexion sur la réalité textuelle

La mise en abyme chez Butor fonctionne le plus souvent comme un retour réflexif sur le texte qui subit sans cesse une interrogation portée sur sa propre mise en oeuvre. Grâce à la présence réelle de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il écrit, nous assistons aux efforts d'une pensée créatrice pour aboutir à une mise en ordre des données du récit. Les virtualités d'une structure complexe sont actualisées par l'intervention de l'écrivain qui nous renvoie constamment à la genèse et à la rédaction de son ouvrage. En même temps Butor met en évidence les difficultés inhérentes à la rédaction d'un texte qui se commente au fur et à mesure qu'il se déroule. Dans Répertoire III il parle de la nécessité d'intervention et de réflexion critique de la part de l'auteur: "Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir."⁹ Ainsi le texte de Butor est à la fois ouvrage et commentaire sur l'ouvrage, invention littéraire et critique littéraire. Dans la mesure où le récit contient le reflet de sa propre activité créatrice, la mise en abyme se manifeste comme phénomène du "livre dans le livre." Par l'emploi de cet artifice textuel Butor nous donne un texte engagé dans un processus d'élaboration perpétuelle, ouvrage qui repère la présence de ses propres lacunes et qui se lit comme inachevé.

Dans l'oeuvre de Butor, la mise en abyme fonctionne également comme phénomène qui résume ou réfléchit la réalité du texte entier. A ce moment elle révèle sa présence dans le texte par l'intermédiaire

des duplications intérieures qui reproduisent le contenu ou la structuration plus vastes du récit. Réflexion mimétique du texte porteur, la mise en abyme se manifeste comme une miniaturisation de l'espace, reproduction à petite échelle qui implique la concentration en un lieu unique des caractéristiques relatives à la totalité de l'ouvrage. L'aspect analogique de la mise en abyme a déjà été examiné par divers critiques¹⁰ qui mettent au jour le fonctionnement de l'ouvrage inséré, et le rapport qu'il entretient avec le texte porteur. Notre examen se distingue de ces études en ce qu'il cherche à dégager l'intentionnalité révélatrice de la mise en abyme qui se manifeste comme réflexion du récit sur lui-même, plutôt que comme reflet analogue à la réalité textuelle.

Un examen du phénomène de l'intertextualité dans l'oeuvre de Butor nous permettra de voir comment la mise en abyme fonctionne en tant que réflexion sur l'écriture en général. Pour Butor, tout ouvrage littéraire renferme la réflexion d'autres textes déjà écrits, et en même temps anticipe la réalisation des textes à venir. Dans la mesure où il réfléchit sur sa propre activité littéraire, Butor prend conscience de la présence inévitable des lacunes, qui, dans chaque récit, imposent l'évidence d'un discours inachevé et incomplet. L'auteur se rend compte que tout livre écrit ne peut être que provisoire, que chaque ouvrage est en fait un réservoir de thèmes susceptibles d'autres combinaisons virtuelles qui seront peut-être réalisées par des ouvrages ultérieurs. Le phénomène de l'intertextualité est donc provoqué par la qualité d'inachèvement propre à chaque ouvrage écrit, et autorise dès lors la reprise et le

prolongement d'un texte par un autre. Tout texte ancien est continuellement remis en question par l'apparition de nouveaux livres, qui, à leur tour, confirment la nécessité d'une expansion perpétuelle de l'entreprise littéraire.

Chez Butor, le renvoi réciproque entre les divers livres est ordonné de façon à instituer un mouvement de progression qui reflète la nature expansive d'une oeuvre qui cherche sans cesse de nouvelles possibilités à explorer. Chaque structure s'élabore à partir des données d'un ouvrage précédent, créant une vision du réel que se trouve chaque fois modifiée et enrichie par l'intervention des connaissances plus récentes. Au lieu de s'offrir comme une totalité fermée, chaque texte de Butor abrite les germes d'une organisation future que l'auteur nous invite à découvrir et à explorer.

Butor lui-même affirme que son premier livre, Passage de Milan, est un réservoir de germes pour des livres ultérieurs. Au cours d'un entretien avec Georges Charbonnier il a parlé du caractère pluriel et inachevé de son premier roman:

Il reste flou. Mais évidemment j'avais essayé, comme je crois, la plupart des écrivains dans leur premier livre, j'avais essayé d'y mettre tout. Il est donc parfaitement normal qu'on puisse trouver le germe des livres suivants dans ce livre-là. 11

Par sa structuration des réseaux spatio-temporels qui cherchent à appréhender la totalité d'une tranche donnée de la réalité, Butor préconise une technique d'écriture qui sera exploitée dans tous ses ouvrages. En même temps, la rédaction de Passage de Milan met en évidence la présence inévitable des lacunes qui rendent impossible une

vision totalisante ou fermée de la réalité. Grâce à son caractère inachevé, le premier roman de Butor implique la nécessité d'autres écrits qui seront réalisés à partir des données dont la présence est déjà suggérée dans le texte de Passage de Milan.

Le titre de L'Emploi du temps, roman suivant, se trouve déjà dans Passage de Milan. Alexis, un des protagonistes, a épinglé un emploi du temps au-dessus de son bureau. En plus, le tableau de Martin de Vere, mise en abyme du contenu et de la structure du récit entier, évoque le titre du deuxième roman de Butor. Cet ouvrage secondaire, décrit comme un "tableau inachevé, semblable à un emploi du temps" (PM, p.99.), pose le germe pour la mise en oeuvre d'une organisation future.

L'Emploi du temps, à son tour, contient en microcosme un thème qui sera exploité dans l'ouvrage suivant. La représentation de la Rome impériale, centrale à l'organisation de La Modification, est suggérée par le déroulement d'un film sur les ruines anciennes, ouvrage secondaire dans lequel Revel retrouve l'antiquité romaine. Revel affirme en effet que la représentation cinématographique de l'Empire romain évoque la présence du "foyer d'une gigantesque résonance [...]." (ET, p.357.) Par son sujet même, le film présage le développement d'un thème qui va trouver une résonance soutenue dans le texte de La Modification. En plus, le détail du voyage en chemin de fer qui ouvre et ferme L'Emploi du temps sera repris et agrandi dans les voyages présents et passés accomplis par Léon Delmont, et qui fournissent les trajets pluriels du réel dans La Modification.

Sur le tapis de l'appartement parisien de Léon Delmont traînent

plusieurs textes appartenant à ses enfants, des "livres scolaires qui auraient dû servir de projectiles". (Mod, p.80.) La présence désordonnée de ces textes suggère l'évidence d'un détail sans signification apparente, mais qui sera agrandi et prolongé par l'écriture du roman suivant.

Dans Degrés, l'intertextualité est le plus souvent mise en valeur par la présence de nombreuses citations qui fournissent le matériau des textes scolaires. D'autre part, les citations fonctionnent comme des mises en abyme du roman même, dans la mesure où elles reflètent des situations qui se trouvent à l'intérieur du texte porteur. Dans une étude sur l'emploi de textes littéraires dans Degrés, Jennifer R. Walters¹² a déjà mis au jour le rôle joué par les citations en tant que réflexions internes du roman. Notre intérêt, par contre, se porte sur la manière dont les citations contiennent en abyme des éléments propres à d'autres ouvrages de Butor.

Des thèmes importants de La Modification sont réévoqués dans Degrés par des leçons et des lectures secondaires qui suscitent des rappels du roman antérieur. Le délabrement de l'Empire romain, leitmotif de La Modification, réapparaît dans Degrés au cours d'une leçon d'histoire qui traite de "la scission du monde romain en deux empires rivaux, son expression religieuse dans le Grand Schisme." (D, p.142.) D'autre part, une leçon sur Justinien, empereur qui essaya de "rassembler les morceaux de l'empire romain fendillé" (D, p.38.), suggère la présence d'un thème essentiel de La Modification. Au cours d'une leçon sur Wallenstein (D, p.244.), un soldat autrichien que l'Empereur Ferdinand II avait assassiné parce qu'il voulait apporter une certaine réorganisation à l'empire romain, nous retrouvons

encore des échos du roman antérieur. Par l'intermédiaire des figures historiques étudiées dans Degrés nous découvrons donc des situations analogues à celle de Léon Delmont, qui, lui aussi, cherche à apporter de la réorganisation et de l'unité à une Rome délabrée. D'autres rappels de La Modification se retrouvent dans les titres de l'Enfer et du Purgatoire qui suggèrent la descente aux enfers accomplie par Delmont dans ses rêves. En plus, l'histoire de Fiction intitulée "Le Train" et les voyages en chemin de fer que fait Mme Bailly pour rejoindre son amant et tromper son époux nous fournissent des rappels de La Modification.

Passage de Milan et L'Emploi du temps, étant plus éloignés de Degrés, ne sont évoqués que brièvement. L'intérêt porté sur les immeubles et les relations de voisinage rappelle la structuration de Passage de Milan, roman dont toute l'action se déroule à partir des réseaux tissés à l'intérieur d'un immeuble parisien. Dans Degrés, la mention de l'anniversaire d'une jeune fille (D, p.289.) nous renvoie à la fête d'Angèle, centrale à l'organisation du premier roman. La présence de L'Emploi du temps est à peine suggérée par la brève mention (D, p.292.) d'une visite à une cathédrale, ce qui évoque les deux cathédrales où Jacques Revel déchiffre le mythe de Bleston. Le titre du deuxième roman est évoqué par la présence des emplois du temps dont se sert Vernier, à mesure qu'il cherche dans les horaires de classe des renseignements qui l'aideront dans sa recherche.

Outre les rappels des roman antérieurs, Degrés contient des éléments qui vont éclater dans des "études" qui n'ont pas encore été

339

réalisées, mais dont la présence est déjà anticipée dans le dernier roman de Butor. Le premier nom sur la liste de classe, Abel, resurgira dans 6 810 000 litres d'eau par seconde. Une sonate de Beethoven (D, p. 388.), que Francis Hutter essaye de déchiffrer, anticipe l'étude qui sera accomplie par Butor en 1971 dans Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli. Le traitement de midi comme heure pivot (D, p.63.), aussi bien que la leçon sur "la déviation des vents sous l'influence de la rotation de la Terre" (D, p. 300.), sont les germes du sujet qui sera examiné par Butor dans La Rose des Vents. Une autre "étude" ultérieure, intitulée Où, trouve son point de départ dans Degrés, grâce à une leçon qui traite des "couches de terrains divers au milieu desquels l'érosion brutale a fait une coupe si parlante." (D, p. 165.) Avec la description de "la destruction des montagnes par le gel, par le vent, par les ruissellements, par les glissements de terrain" (D, p.336.), Degrés présage déjà le sujet d'Où, "allégorie de l'érosion." (Où, p.72.)

Centré autour de la leçon pivot sur la découverte et la conquête de l'Amérique, Degrés abrite plusieurs éléments qui vont éclater pour fournir le sujet de Mobile, "étude pour une représentation des Etats-Unis". Dans son cours d'histoire et de géographie, véritable "reportage sur les U.S.A." (D, p.78.), Vernier discute la traite des noirs, la ségrégation raciale, la culture indienne, et les aspects régionaux des Etats-Unis -- des thèmes qui apparaîtront plus tard dans Mobile. Dans cette leçon sur l'Amérique, Vernier évoque la déperdition d'une civilisation menacée par ses propres contradictions et ses propres mensonges:

[...] cette exclusivité de la civilisation qu'elle continue à s'arroger en dépit de toutes les preuves qu'elle a elle-même déterrées, et qu'elle continue elle-même à chercher et produire, nourrissant cette contradiction, cette grande fissure, ce grand mensonge qui la mine. (D, p.91.)

Ainsi est posé le germe du sujet qui sera exploité dans Mobile. En fait, toute l'entreprise de Degrés tend vers ce livre futur: "[...] dans l'édification de cette tour d'où l'on devait voir l'Amérique s'est formé quelque chose qui devait la faire exploser [...]." (D, p. 385) A mesure qu'il approche de sa fin, Degrés semble devenir le prétexte d'un sujet qui sera développé dans Mobile. Butor lui-même précise le rapport entre les deux textes quand il dit:

[...] quand j'ai écrit Mobile, je le pensais comme un détail agrandi de Degrés. Dans Degrés il y avait un certain nombre de classes, d'heures de classe, pendant lesquelles on parlait des Etats-Unis; dans le cours de géographie, il est question des Etats-Unis, on peut étudier, on peut chercher comment sont présentés les Etats-Unis dans Degrés. 13

La "découverte" de l'Amérique, esquissée dans les leçons de Vernier, n'aura lieu que dans l'exploration des Etats-Unis conduite par Butor dans Mobile qui découle, comme une nécessité interne, du projet ébauché dans Degrés.

Mobile, à son tour, contient des détails qui seront agrandis et développés par des ouvrages ultérieurs. Le vaste parcours des surfaces topographiques accompli dans Mobile sera réduit à petite échelle dans Où, ouvrage dont l'unique objet est la poursuite du génie d'une montagne qui constitue une des maintes réalités géographiques des

Etats-Unis. De même, les chutes du Niagara, présentes dans Mobile, deviendront le sujet d'un ouvrage à suivre intitulé 6 810 000 litres d'eau par seconde. Le sujet de cette étude future est suggéré par la scène qui figure sur une lampe à action rotative vendue par les catalogues: " - les chutes du Niagara: la précipitation impressionnante des eaux dans un cadre familier, cher aux jeunes comme aux vieux." (Mob, p.108.) L'absence, dans Mobile, d'une description prolongée des chutes, suggère à Butor la nécessité d'un autre texte ou il tentera de combler cette lacune.

Afin de représenter les exemples les plus pertinents du renvoi intertextuel, nous avons dressé un tableau qui ne prétend pas être complet, mais qui met en relief la fréquence et l'étendue de la pratique de l'intertextualité dans l'oeuvre de Butor. (Voir les pages qui suivent). Nous avons choisi les exemples les plus aptes à démontrer comment le déroulement de chaque ouvrage procède de l'agrandissement d'un détail esquissé dans un texte antérieur. Chaque livre porte en lui le germe et l'annonce d'un livre futur qui va achever la tâche désignée, mais laissée inachevée, par un autre. Cet état d'inachèvement propre à chaque ouvrage de Butor suscite la création d'un nouveau texte qui va remplir en partie les lacunes laissées par des textes précédents.

La notion d'intertextualité provoque une progression qui tient compte de l'expansion nécessaire de l'oeuvre entière. Les structures édifiées par Butor deviennent de plus en plus vastes et de plus en plus compliquées à mesure que nous passons d'un texte à un autre. A partir du cadre spatio-temporel d'un seul immeuble dans Passage de Milan, nous

TABEAU N°3

DES EXEMPLES DU RENVOI INTERTEXTUEL DANS L'OEUVRE DE BUTOR

<p>Texte porteur qui contient en abyme, ou en microcosme, des reflets d'autres textes</p>	<p>Textes qui agrandissent les détails esquissés par les textes porteurs</p>
<p><u>Passage de Milan</u> (1954)</p>	<p><u>L'Emploi du temps:</u> L'emploi du temps d'Alexis Le tableau, "semblable à un emploi du temps." (PM, p. 99)</p>
<p><u>L'Emploi du temps</u> (1956)</p>	<p><u>La Modification:</u> Le film sur la Rome impériale (ET, p. 357.) Le voyage en train <u>Où:</u> "La faille au flanc de la montagne" (ET, p. 253.)</p>
<p><u>La Modification</u> (1957)</p>	<p><u>Degrés:</u> Les livres scolaires des enfants (Mod, p. 80)</p>
<p><u>Degrés</u> (1960)</p>	<p><u>Passage de Milan:</u> Les immeubles L'anniversaire d'une jeune fille (D, p. 289.) <u>L'Emploi du temps:</u> La visite à une cathédrale (D, p. 292.) Les horaires employés par Vernier <u>La Modification:</u> La leçon sur Justinien (D, p. 38) La leçon sur Wallenstein (D, p. 244) La leçon sur la "scission du monde romain." (D, p. 142) Les titres des textes: "L'Enfer, Purgatoire, "Le Train" Les voyages en train</p>

<p>Texte porteur qui contient en abyme, ou en microcosme, des reflets d'autres textes</p>	<p>Textes qui agrandissent les détails esquissés par les textes porteurs</p>
<p><u>Degrés</u> (1960)</p>	<p><u>Mobile:</u> Les leçons sur l'Amérique <u>6 810 000 litres d'eau par seconde:</u> Le nom d'Abel <u>La Rose des Vents:</u> La leçon sur midi, heure-pivot (D, p. 63) La leçon sur la déviation des vents (D, p. 300) <u>Où:</u> La leçon sur l'érosion (D, p. 336.) <u>Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli:</u> L'étude d'une sonate de Beethoven (D, p. 388.)</p>
<p><u>Mobile</u> (1962)</p>	<p><u>6 810 000 litres d'eau par seconde:</u> La lampe scénique représentant les chutes de Niagara (Mob, p. 108.) <u>Où:</u> La topologie des Etats-Unis</p>
<p><u>Où</u> (1971)</p>	<p><u>Réseau aérien:</u> Regard sur la composition de <u>Réseau aérien</u> (Où, p. 57.)</p>
<p><u>Intervalle</u> (1973)</p>	<p><u>L'Emploi du temps:</u> Regard sur la composition de <u>L'Emploi du temps</u> (Int, p. 60.) <u>La Modification:</u> Univers ferroviaire Un homme qui veut quitter sa femme et son appartement parisien (Int, p. 88.)</p>

<p>Texte porteur qui contient en abyme, ou en microcosme, des reflets d'autres textes</p>	<p>Textes qui agrandissent les détails esquissés par les textes porteurs</p>
<p><u>Intervalle</u> (1973)</p>	<p><u>Mobile:</u> Disposition typographique (<u>Int</u>, pp. 118-119.) <u>Description de San Marco:</u> Reprise des citations de <u>Description de San Marco</u></p>

accédons à celui d'une ville entière dans L'Emploi du temps. Dans La Modification le cadre romanesque s'élargit pour tenir compte de l'existence incompatible de deux villes. A partir de Degrés, les réseaux spatio-temporels commencent à gonfler, dans la mesure où l'auteur essaye de cerner, par son regard d'écrivain, les contours du monde entier. Dans Où et dans Réseau aérien en particulier nous nous trouvons renvoyés constamment d'une région du monde à une autre, à mesure que nous parcourons des régions qui sont éloignées les unes des autres dans la réalité, mais qui convergent sur le même espace de la page écrite.

L'expansion des cadres spatio-temporels nécessite une progression parallèle dans les formes textuelles, mouvement qui met en évidence la désagrégation successive des ensembles formels. Dans Passage de Milan, le chapitre sert d'ensemble formel, et dans L'Emploi du temps les écrits de Revel sont organisés selon les divisions du temps du calendrier. Dans La Modification le paragraphe fait fonction d'ensemble formel, tandis que Degrés pratique des transitions formelles à l'intérieur de la phrase même. Dans les "études", les mots servent d'entité formelle, dans la mesure où Butor crée des structures de moins en moins resserrées qui favorisent le mouvement de dispersion caractéristique d'une oeuvre en expansion perpétuelle.

Le mouvement de désintégration propre à la littérature de Butor désigne la présence des lacunes qui semblent s'agrandir à mesure que l'oeuvre s'augmente d'un texte. Ce sont cependant les lacunes qui rendent possible la création de nouveaux ouvrages qui vont s'intégrer en partie à des textes antérieurs. Ce double mouvement de dispersion

et de rassemblement est bien mis en valeur par Lucien Dällenbach lorsqu'il affirme que l'oeuvre de Butor se distingue par "la mise au point de structures dont les pouvoirs d'expansion et d'intégration paraissent quasi illimités."¹⁴ Chaque livre s'imbrique dans un autre, de façon à remplir quelques-unes des lacunes qui existent dans le livre précédent. Mais, en même temps, chaque nouveau texte révèle la présence irréfutable de nouvelles lacunes qui imposent la nécessité d'ouvrages ultérieurs, lesquels, à leur tour, resteront inachevés et inachevables.

Dans la mesure où elle nous renvoie constamment d'un ouvrage à un autre, la mise en abyme intertextuelle provoque le déclenchement d'un mouvement scriptural qui ne s'épuisera jamais. L'apparition de chaque nouveau texte suscite la remise en question des textes anciens, aussi bien qu'une réévaluation de l'oeuvre entière. L'acte d'écrire, et l'impossibilité de créer une oeuvre achevée, devient, pour Butor, l'un des thèmes essentiels de son expression littéraire. Au fur et à mesure qu'il écrit, l'auteur réfléchit sur sa propre activité créatrice, de façon à mettre en valeur la qualité d'inachèvement qui soutient et qui enrichit son travail d'écrivain.

Dans l'oeuvre romanesque de Butor, l'expérience de l'écriture nous est communiquée à travers les efforts d'un protagoniste qui se dédouble en auteur rédigeant l'ouvrage même que nous sommes en train de lire. Médiatisé par le regard d'un protagoniste/écrivain, le texte retrace l'histoire de sa propre mise en forme, tout en tenant compte de son incapacité de représenter une réalité complète ou définitive. Malgré son aspect lacunaire, le récit devient, pour

347

chaque protagoniste, le meilleur moyen de préciser la multiplicité des phénomènes et des événements qui constituent l'ensemble de son observation et de sa connaissance du réel.

L'intérêt du journal qui est L'Emploi du temps ne réside pas vraiment dans les événements eux-mêmes, mais plutôt dans la manière dont les incidents sont relatés par Jacques Revel. Ayant reconnu l'insuffisance du Meurtre de Bleston comme guide, Revel cherche à dépasser la lecture d'un ouvrage secondaire par l'écriture de son propre livre. Le texte, qu'il désigne comme l'"indispensable condition de [sa] survie" (ET, p.426.) devient pour Revel le seul moyen efficace de lutter contre la sorcellerie de Bleston. Les oeuvres d'art qu'il interroge, et où il lit sa propre histoire, sont lacunaires et insuffisantes comme guides. Seul le livre qu'il est en train d'organiser lui permettra de sortir du labyrinthe de Bleston:

[...] ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston [...]. (ET, p.274.)

A mesure qu'il écrit, Revel se rend compte des maintes difficultés qui se présentent à celui qui cherche à restituer une expérience donnée du réel. Sa description exploratrice s'avère de plus en plus incomplète, et il finit par admettre le caractère inachevable de son entreprise: "[...] cet ensemble de pages qui sera inévitablement insuffisant, inévitablement lacunaire [...]." (ET, p.427.) Il quittera Bleston sans avoir tout remémoré, sans avoir tout raconté. Mais le livre, dépositaire d'une mémoire vivante, subsiste comme le témoignage d'une

recherche, qui, du reste, fournit la base d'un futur éclaircissement.

Tout comme Revel, Léon Delmont cherche dans les oeuvres d'art des signes qui l'aideront à comprendre ses propres origines, aussi bien que les complexités d'une réalité qui semble lui échapper sans cesse. Enfin il se rend compte que les oeuvres d'art romains sont inadéquates à combler l'immense fissure qui ronge son être, et il sait qu'il doit écrire lui-même le livre où il voudrait lire son histoire. De cette façon, il espère échapper à ses propres contradictions et combler la fissure historique qui risque de s'agrandir chaque jour: "[...] il me faut écrire un livre; ce serait pour moi le moyen de combler le vide qui s'est creusé [...]." (Mod, p. 272.) La seule issue sera "ce livre futur et nécessaire" (Mod, p. 283.) qui permettra à Delmont de faire revivre les épisodes cruciaux de son aventure, et d'en déchiffrer le sens et la portée. Et cette histoire qu'il propose d'écrire, et dont il imagine déjà l'ébauche, n'est rien d'autre que celle que nous lisons dans La Modification elle-même.

Dans Degrés, qui est l'histoire d'un livre en train de se composer, l'écriture est le thème central, et l'objet principal et la description narratrice. A mesure qu'il écrit, Vernier nous donne des indices qui nous permettent d'assister au développement, ainsi qu'au délabrement inévitable, de son ouvrage. Il relate la genèse et l'organisation de son entreprise, tout en rendant compte des difficultés qu'il rencontre en face d'un récit qui semble gonfler indéfiniment. Il met en relief la présence imposante et inévitable des lacunes qui provoquent enfin la désintégration des structures si soigneusement élaborées au début du roman. Dans Degrés, comme dans L'Emploi du temps et La Modification,

l'acte d'écrire devient un des thèmes essentiels d'un ouvrage qui reflète l'histoire de sa propre composition, tout en soulignant les lacunes qui rendent impossible toute organisation d'un texte complet ou définitif. Dans la mesure où l'ouvrage reflète sa propre mise en forme, l'acte littéraire acquiert chez Butor l'autonomie et la valeur d'un événement propre.

Le phénomène du "livre dans le livre" est encore plus évident dans les "études" de Butor. Au lieu d'être communiquée par l'intermédiaire d'un protagoniste, l'expérience de l'écriture se rattache directement aux efforts de Butor lui-même. Dans Où, tentative de description du mont Sandia, l'auteur nous dévoile les difficultés qu'il rencontre en rédigeant cet ouvrage. La description de la montagne s'accompagne d'une réflexion sur le travail qui s'accomplit et se détruit au fur et à mesure que nous parcourons les pages d'Où.

A l'intérieur de l'ouvrage même, Butor réfléchit sur les aspects formels de son texte dont il évoque même la genèse: "Je me disais: 'un jour je raconterai cela'." (Où, p. 37.) Il annonce aussi l'étendue de son entreprise qui cherche à cerner le "génie" d'un lieu dont l'énormité semble dépasser les limitations de l'écriture: "[...] je m'efforce de tendre mon filet minuscule sur cette proie énorme." (Où, p.15.) Une fois commencée, la mise en forme du texte devient de plus en plus difficile à réaliser définitivement. L'auteur se trouve sans cesse obligé de regarder ce qu'il vient d'écrire et d'y apporter des corrections, avant de pouvoir continuer sa rédaction lente et pénible:

_____ je viens de raturer toute une ligne recommence: (Où, p.79.)

_____ je viens de déchirer toute une page reprends: (Où, p.76.)

Butor nous apprend que tout arrangement des lignes et des mots n'est que provisoire, et toujours susceptible d'être réorganisé ou effacé complètement. L'organisation de l'ouvrage réside dans une mobilité qui empêche toute structuration définitive ou permanente des phrases: "[...] lignes fermentent se détachent pour une à une se rapprocher [...]." (Où, p.120.) Butor nous signale aussi la fragilité des mots écrits qui se détruisent peu après leur apparition sur le fond de la page: "[...] les mots que je viens de tracer se cassent en lettres pierreuses." (Où, p.137.) Lecteurs, nous assistons donc au processus de l'écriture, et même à l'autocritique d'un auteur qui effectue un retour réflexif sur son propre texte: "Je regarde ce que je viens d'écrire." (Où, p.38.)

A mesure qu'il s'avance vers la mise en forme d'un texte qui semble lui résister sans cesse, Butor met en question l'efficacité de sa tentative de description. A partir de l'affirmation que "toute montagne est indescriptible", (Où, p.110.), il se demande si les mots seuls peuvent donner une représentation adéquate et fidèle de ce qui est perçu par le regard de l'écrivain. Tout en croyant que "la moindre photographie transmettrait mieux la ressemblance" (Où, p.119.), Butor s'interroge sur la puissance descriptive des mots qu'il utilise; voire de toute écriture qui se veut descriptive: "J'aurais besoin d'un autre mot que le soleil pour dire soleil." (Où, p.209.) Dépourvu des ressources aptes à exprimer la vision qu'il cherche à nous communi-

quer, l'écrivain se trouve en présence d'une montagne dont la description s'avère impossible. Ce qu'il voit, et qu'il essaye avec difficulté de décrire dans Où, lui suggère sans cesse d'effacer ce qu'il vient d'écrire, c'est-à-dire de restituer la page dans sa blancheur.

Butor ne prétend pas avoir présenté un ouvrage achevé. Il nous donne plutôt un livre qui manifeste l'existence inévitable de ses propres lacunes et de ses propres insuffisances. A mesure que l'ouvrage s'achemine vers sa fin, Butor annonce l'épuisement proche de sa rédaction: "[...] ma description va s'arrêter il veille elle veille allégorie de l'éclosion amoncellement de plâtras et gravats dégouffant dans la neige autour du nombril ocre dans la supplication de mon regard [...]." (Où, p.260.) A la fin de l'ouvrage l'acte d'écrire se sera accompli, sans pourtant assurer que l'ouvrage soit achevé ou complet. Selon Butor, un texte unique ne saurait jamais être une totalité fermée, étant donné que chaque ouvrage porte en lui le germe d'une nouvelle organisation future qui est toujours à réaliser. Il affirme que toute tentative de description n'est "qu'un très lointain reflet d'un chef-d'oeuvre dont l'étude commence à peine." (Où, p.340.) L'auteur ainsi met en valeur l'aspect inachevable de son oeuvre entière, dont les textes individuels renvoient les uns aux autres sans pour autant former une totalité définitive.

Un examen plus approfondi de l'"étude" intitulée Intervalle nous permettra de relever, à l'intérieur d'un seul ouvrage, plusieurs aspects de la mise en abyme chez Butor. L'ensemble de cette "étude"

est composé de nombreuses réflexions qui nous permettent d'assister au développement d'un texte qui traite de sa propre mise en oeuvre. Le phénomène du "livre dans le livre" est exploité au maximum, grâce à l'utilisation d'une variété de citations tirées des textes d'autrui et d'un ouvrage de Butor lui-même. En plus, Intervalle nous donne une réflexion sur l'écriture en général et sur le rôle joué par le lecteur qui peut lui-même participer à l'élaboration de l'ouvrage qu'il est en train de lire.

La fiction d'Intervalle a été imaginée au cours d'une description d'une salle d'attente dans la gare de Lyon-Perrache. Au sein du texte même, Butor nous indique comment il a conçu le projet de l'ouvrage que nous sommes en train de lire:

Quand je suis dans une salle d'attente, d'aéroport, de gare ferroviaire ou routière, je suis toujours en train de transformer ce que je vois, ce que je lis, ce que j'entends en quelque livre [...]. Je deviens alors le rêve de cette fiction. (Int, pp.73-74.)

Ensuite, l'auteur réfléchit sur le commencement du travail de la rédaction: "[...] je me suis ainsi installé à ma machine à écrire pour travailler à cet Intervalle [...]." (Int, p.79.) En tant que lecteurs d'Intervalle, nous parcourons le texte que Butor est en train de recopier pour la dernière fois. La présence irréfutable de l'écrivain est établie dès le début du deuxième chapitre, au moment où il annonce: "[...] ~~il~~ est grand temps que je commence à recopier mon deuxième chapitre." (Int, p.9.) Ainsi s'établit un parallélisme entre l'expérience de la lecture et le travail du recopiage, deux activités créatrices qui vont coïncider jusqu'à la fin du livre.

Au lieu de nous offrir un ouvrage définitivement achevé et mis au point, Butor nous donne un texte qui est toujours susceptible de nouvelles révisions, à mesure qu'il se réécrit sous le regard critique de l'auteur. Par son titre même, Intervalle suggère la mise en oeuvre d'un texte provisoire, d'un interlude analogue au temps d'attente dont il dresse la description. Cet "intervalle" n'est qu'un fragment d'autres intervalles, parce qu'il y aura toujours d'autres temps, d'autres lieux, d'autres heures d'attente à découvrir et à explorer. Butor nous apprend que cet ouvrage que nous sommes en train de lire n'est qu'une modalité parmi plusieurs possibilités de réalité textuelle: "(Autocritique 3: Michel Butor aurait pu raconter une anecdote toute différente, avec le même genre de personnages au besoin mais un autre jour dans un autre lieu)." (Int, p.115.) Il affirme ainsi le caractère provisoire d'une écriture qui reste toujours ouverte à l'exploration de nouvelles mises en oeuvre réelles ou virtuelles.

A mesure qu'il écrit, Butor tient compte de l'expansion nécessaire et inévitable de son ouvrage qui semble se gonfler incommensurablement. De nouveaux éléments surgissent toujours devant le regard de celui qui est en train d'écrire un livre: "Je marche le matin le long de la mer, et en voyant une algue, une frange d'écume, un groupe de coquillages: voici ce qu'il faut pour mon livre, comment y infuser cette respiration?" (Int, p.112.) Chaque expérience de l'écrivain se transforme immédiatement en réflexion sur le développement d'un livre qui voudrait pouvoir tout accueillir. Cependant, l'auteur sait qu'il ne peut jamais tout mettre à l'intérieur d'un texte unique. Son ouvrage n'existe que comme un intervalle, un stade provisoire qui se situe par rapport à une

oeuvre beaucoup plus vaste. Situé entre le passé et le futur, Intervalle contient à la fois des rappels des ouvrages passés et l'anticipation des ouvrages qui sont encore à accomplir. L'ouvrage du présent permet à l'auteur de jeter un nouveau regard sur ses écrits anciens, et de les critiquer à la lumière des connaissances plus récentes. En rédigeant Intervalle, Butor évoque la présence de nouvelles informations qu'il aurait voulu utiliser lors de sa rédaction de L'Emploi du temps:

Quand je suis venu pour la première fois à Saint-Etienne -- c'était peu avant mon mariage -- mon intérêt pour la maladie des pierres anciennes; si je l'avais connue, m'étais-je dit, je l'aurais employée pour L'Emploi du temps. (Int, pp.59-60.)

Inversement, le texte présent suggère la naissance d'autres livres futurs dont l'auteur conçoit déjà la genèse. En recopiant Intervalle, Butor envisage la mise en oeuvre d'autres écrits, comme Dialogue avec 16 gravures d'Albert Dürer sur l'Apocalypse de Jean, dont il a déjà les esquisses. En même temps, il envisage une méditation sur les dessins de Pierre Soulages dont il a les photographies, et il se propose d'écrire un article pour un numéro de L'Arc.

Le caractère provisoire et inachevé de cet Intervalle sera mis en valeur par notre examen de la mise en abyme qui fonctionne à plusieurs niveaux du texte. La structuration du texte dépend en grande partie de l'exploitation de la mise en abyme qui, le plus souvent, se manifeste dans le phénomène du "livre dans le livre". A l'intérieur de l'ouvrage qui s'appelle Intervalle, Butor a inséré des fragments tirés d'autres sources écrites. De cette façon, il

nous indique la présence réelle d'une multiplicité de lectures partielles qui renvoient à des textes déjà écrits. Par ailleurs, Butor imagine l'existence possible d'oeuvres d'art qui restent absentes de l'écriture présente, mais dont le germe est suggéré dans le texte que nous sommes en train de lire. Au cours de ses réflexions sur Intervalle même, Butor anticipe de nouvelles possibilités esthétiques qui sont en fait des mises en abyme virtuelles d'un texte qui, dans son état présent, s'avère incomplet.

L'inachèvement du texte écrit est causé par la présence de nombreux écrits secondaires qui composent l'ensemble de notre lecture "réelle" d'Intervalle. Notre lecture est le plus souvent médiatisée par le regard des personnages qui comblent l'intervalle de leur attente en lisant des affiches, des journaux, et des livres divers. Les textes publicitaires et les feuilles de réclame qui attirent l'attention des voyageurs abondent dans Intervalle. Imprimés en grand, ils s'étaient sur l'espace de la page:

DEFENSE DE FUMER (Int, p.35.)

PRENEZ LE TRAIN (Int, p.38.)

VOYAGE EN HOLLANDE (Int, p.43.)

Notre lecture des affiches devient de plus en plus lacunaire, à mesure que les deux premières lettres commencent à se détacher du contexte original pour être redistribuées ailleurs sur l'espace de la page. A d'autres moments, l'auteur sépare les mots les uns des autres, par différents passages d'écriture, de façon à ce que notre lecture des affiches ne s'accomplisse que par sauts." En provoquant une dés-

intégration ou une interruption de notre parcours des textes publicitaires, Butor suscite une lecture secondaire qui tient compte de l'aspect lacunaire de notre perception humaine.

D'autres trajets de lecture sont suggérés par la présence des journaux feuilletés par les voyageurs en attente. En relevant des morceaux dégagés du Monde et de France-Soir, Butor nous donne un étalage des nouvelles du jour, des sports, des petits annonces, et des histoires fictives qui remplissent les pages des journaux. Notre lecture n'est que secondaire, dans la mesure où elle est médiatisée et déterminée par celle des voyageurs qui tournent les pages à leur gré. Cependant, le lecteur d'Intervalle est empêché de faire un parcours aussi définitif ou complet des journaux, dont il ne lit d'ailleurs que des bribes isolées. Etant donné la pluralité de lectures possibles, et la multiplicité des voyageurs, l'auteur peut nous renvoyer constamment d'un journal à un autre, d'un trajet de lecture à un autre:

"Soldat lit: '...recherche pour province dessinateurs projecteurs...'.
L'étudiant blanc lit: '...société fiduciaire liée à très puissant groupe industriel...'" (Int, p.87.) Nous assistons simultanément aux lectures d'autrui, sans pour autant parvenir nous-mêmes à une lecture définitive ou complète des journaux.

Autant que les journaux, les voyageurs lisent un certain nombre de livres et d'illustrés qui s'insèrent dans le contexte d'Intervalle. A plusieurs reprises notre attention est dirigée vers la présence d'un ouvrage intitulé Venise que j'aime. Au cours de notre lecture d'Intervalle nous avons l'impression de feuilleter en même temps les pages de ce livre sur Venise. Le texte et les planches de cet ouvrage

secondaire sont présentés selon leur pagination de manière à soutenir effectivement le phénomène du "livre dans le livre":

Pages 70-71 (Le Palais des Camerlingues-Square

Pages 72-73 (la Basilique de Saint-Marc

Pages 74-75 (Reflets dans un Canal

Pages 76-77 (Bateliers (Int, pp.50-51.)

Cependant notre parcours de Venise que j'aime n'est pas sans lacunes ou interruptions. Assez souvent nous sautons des pages entières, et à d'autres moments notre lecture revient en arrière sans souci de progression linéaire. Nous n'arrivons jamais à lire le livre entier, mais seulement des fragments qui en composent l'ensemble plus vaste.

Dans Intervalle Butor nous offre la lecture partielle de deux textes de Gérard de Nerval, dans la mesure où il évoque des citations tirées de Sylvie et du Voyage en Orient. Les extraits de Sylvie apparaissent sous forme de bribes de phrases ou des paragraphes qui s'insèrent subrepticement parmi les autres écrits d'Intervalle. Le lecteur peu familier avec le texte de Sylvie éprouvera ainsi beaucoup de difficulté à préciser la source de ces citations qu'il est difficile de distinguer de l'ensemble de l'ouvrage plus grand qui les recèle. Tout au long du texte Butor s'explique sur la distribution aléatoire des morceaux de Sylvie: "Le récit de Sylvie est transformé en un réseau qui s'épaissit de temps en temps, puis se clairseme, filet dans lequel attraper mes poissons." (Int, p.98.) L'auteur n'accepte de reproduire les répliques de Sylvie qu'en les réorganisant sans cesse, de manière à effectuer une transformation, plutôt qu'un simple recopiage, du texte secondaire.

5

8

Les citations attribuées au Voyage en Orient sont plus faciles à repérer, étant donné que l'auteur nous guide plus volontiers dans le choix et l'assemblage des extraits cités. Un fragment du texte de Nerval a été adapté, avec modifications, dans le numéro de France-Soir dont nous faisons la lecture par l'intermédiaire du regard des voyageurs en attente. Afin de suppléer à notre lecture lacunaire de l'extrait journalistique, Butor ajoute des citations qu'il a puisées dans le texte original, peut-être le même parcouru par un autre lecteur dont la présence est suggérée: "Petit garçon dans l'appartement de ses parents, lisant le Voyage vautré sur un lit." (Int, p.12.) Par l'agencement d'une intégration soignée des deux lectures possibles du Voyage en Orient, Butor arrive à créer sa propre méthode de citation: "J'évide moi-même, pour ce livre, le texte de Gérard; ma citation est à mi-chemin entre l'original et l'adaptation de France-Soir." (Int, p.157.) En transformant les données du récit original, ainsi que celles de sa reprise journalistique déjà modifiée, Butor est arrivé à créer une nouvelle lecture du texte de Nerval.

Nous remarquons donc que, chez Butor, le phénomène du "livre dans le livre" est enrichi par l'emploi de citations tirées des textes d'autrui. En introduisant dans son travail des écrits secondaires, Butor peut nous révéler quels antécédents il utilise dans l'accomplissement de sa propre oeuvre. Il explique ainsi la fonction de la citation qui lui permet d'accueillir d'autres oeuvres d'art au sein de sa propre création littéraire:

Oui, la citation est, pour moi, un procédé fondamental de l'art moderne. Il n'y a pas d'art vraiment moderne sans citation parce qu'il y a "art moderne" lorsque l'on

3 9

sait que l'on se trouve à l'intérieur d'une histoire de l'art, c'est-à-dire lorsque l'on sait qu'il y a déjà eu beaucoup de livres, beaucoup de peinture, beaucoup de musique, voire même que nous sommes encombrés de littérature, de peinture, de musique. 15

Ecriture au second degré, la citation autorise l'apparition de nouveaux ouvrages, ce qui fait lire d'une façon quelque peu différente le texte porteur et le texte cité. Favorisant une lecture plurielle, les citations, par leur assemblage dans un contexte tout à fait nouveau, suscitent une transformation et une réorganisation qui trahissent parfois le texte primitif, mais qui constituent en fin de compte une nouvelle qualité textuelle. Par son emploi du langage citationnel dans Intervalle, Butor arrive à modifier l'organisation et le contenu des textes secondaires, lesquels, à leur tour, déterminent les modalités de l'architecture du texte porteur.

La citation ne sert pas seulement à reprendre les écrits d'autrui, elle permet aussi à l'auteur de jeter un nouveau regard sur sa propre oeuvre. Dans Intervalle, Butor a recours à un procédé d'auto-citation qui autorise une nouvelle lecture de l'un de ses ouvrages antérieurs intitulé Description de San Marco. Les dialogues tirés de ce texte, facilement dégagés par le lecteur de Butor, se trouvent mis entre parenthèses sur les pages d'Intervalle:

("parle plus bas c'est une église") 16

("vous savez où est la Ca'Foscari") 17

Par sa reprise fragmentaire d'un texte ancien, Butor nous invite à faire une lecture partielle de Description de San Marco dans un con-

texte tout à fait nouveau. Butor a expliqué au Colloque de Cerisy comment l'apparition d'un nouveau livre arrive à prolonger et à modifier la lecture des livres antérieurs:

Donc, je suis un lecteur un peu spécial de mes propres livres. Cela dit, depuis un certain temps, il m'est arrivé d'utiliser mes propres livres comme matériel de citations, comme stock, comme référence culturelle; mes livres font partie pour moi déjà de cette bibliothèque, je suis moi-même une partie de cette bibliothèque. Il m'arrive par conséquent de reprendre mes livres, mais d'une façon opératoire pour les redistribuer et surtout pour introduire dans l'ensemble constitué par tous ces livres de nouveaux fonctionnements parce que, de même que lorsque j'écris un livre j'introduis un objet nouveau à l'intérieur de la bibliothèque qui est déjà là, de même lorsque j'écris un nouveau livre, j'introduis un objet nouveau à l'intérieur des livres que j'ai déjà écrits et cet objet nouveau ne recouvre pas les livres précédents, mais il les fait fonctionner les uns avec les autres d'une façon nouvelle. 18

Malgré son aspect lacunaire et inachevé, la lecture seconde de Description de San Marco sert à susciter un nouveau regard sur un livre ancien.

Grâce à son emploi de la citation et de l'autocitation; Butor a créé un nouveau texte composé en grande partie d'un réseau complexe de livres secondaires. Notre lecture d'Intervalle ne peut s'accomplir qu'à travers le parcours des autres textes qui s'y insèrent et qui composent l'ensemble plus vaste du récit qui les renferme. Par sa présentation d'une multiplicité de récits incomplets, Butor nous suggère le caractère variable et lacunaire de toute expression écrite. Dans Intervalle il nous montre que toute écriture reste susceptible de reprises et de modifications dans la mesure où

elle est constamment réécrite et relue dans un nouveau contexte. Mais, en même temps, la mise en évidence des textes anciens sert à enrichir et à approfondir les données du texte porteur. Par son emploi des textes secondaires dans Intervalle, Butor nous met en présence d'une écriture qui exploite les nombreuses possibilités offertes par d'autres formes d'expression littéraire.

La mise en oeuvre des écrits secondaires permet à l'auteur de multiplier les combinaisons possibles suggérées par la présence d'une pluralité de récits "abymés." C'est le caractère incomplet d'un texte donné qui l'autorise en effet à être aussitôt repris et transformé par l'intervention d'autres écrits supplémentaires. A l'intérieur même du récit porteur, Butor pratique un procédé de renvoi intertextuel qui provoque la mise en abyme d'un livre cité dans un autre. Les textes secondaires s'emboîtent ainsi les uns dans les autres, de manière à former toujours de nouvelles compositions provisoires et inattendues.

La double mise en abyme se révèle parfois comme la lecture d'un texte secondaire à l'intérieur d'un autre texte-abymé. Comme nous l'avons déjà montré, Le Voyage en Orient se lit assez souvent par l'intermédiaire du journal France-Soir. De même, Description de San Marco se retrouve dans les livres touristiques lus par les voyageurs: "Pages de livres sur Venise, parmi lesquels Description de San Marco." (Int, p.44.) Peu à peu les divers textes s'intègrent les uns aux autres. Les morceaux inachevés de Description de San Marco seront complétés par les citations tirées de Sylvie:

Jusqu'à présent les fragments de dialogue empruntés au vestibule de la Description de San Marco, liés au personnage masculin, vont toujours un par un, ceux qui viennent du baptistère, liés au féminin, deux par deux. Je vais accrocher à chacun une bribe de Sylvie [...]. (Int, p.47.)

Butor propose même de recomposer les répliques de Sylvie selon la disposition typographique de Description de San Marco (Int, p.113.) Non seulement le contenu, mais aussi l'aspect du livre devient susceptible de modifications inattendues. Butor explique comment le mélange de deux textes complètement différents arrivera à produire un texte tout à fait nouveau: "Au bout de quelques instants, l'un imprégnant l'autre, on obtiendra une nouvelle matière, un nouveau timbre, distinct mais changeant, en communication instable avec les précédents." (Int, p.47.) La nouvelle composition ainsi produite finit par déformer les livres antérieurs, mais elle suggère également la possibilité d'une nouvelle réalité textuelle.

Par sa pratique de "la mise en abyme dans la mise en abyme" Butor opère un rapprochement et une intégration des textes qui sont habituellement éloignés les uns des autres. De cette façon, il nous montre comment une pluralité de récits apparemment différents, voire incompatibles, peuvent réagir les uns sur les autres, dans un processus de renvoi intertextuel qui met en valeur la richesse et la densité propres à toute écriture.

Dans Intervalle, la présence la plus imposante du "livre dans le livre" se trouve dans la réflexion interne que porte le texte sur sa propre mise en oeuvre. A mesure qu'il écrit, Butor nous donne des indices qui nous permettent d'assister à la rédaction d'un texte qui est toujours en train de s'écrire. Au cours de notre lecture, nous

3

prenons conscience de la présence irréfutable d'un auteur qui nous guide à travers l'épaisseur et la complexité des nombreuses couches de son écriture. Tout en réalisant son travail en cours, Butor essaye de conserver les nombreuses tentatives esquissées, pour finalement les garder ou les rejeter. La valeur esthétique qu'il cherche à sauvegarder est "cette permanence des états antérieurs à travers l'actuel [...]." (Int, p.63.) L'auteur semble nous dire que tout ouvrage ne se donne jamais pour accompli, qu'il n'est que la somme de toutes ses possibilités imaginées ou déjà esquissées.

Butor suggère que son ouvrage n'est pas une entité achevée, mais un assemblage de versions **provisaires** qui attestent la nécessité de révision et d'autocritique constantes. A plusieurs reprises l'auteur jette un regard critique sur ce qu'il vient d'écrire: "Heureusement j'ai pu conserver dans cette version-ci quelques pages de la précédente. Cela ne peut durer." (Int, p.21.) Au moyen d'une autocritique fréquente de son écriture, Butor tient compte de la nécessité d'une révision et de la possibilité d'autres mises en page: "(enfin qu'il se croyait obligé de garder tout cela, terminer ailleurs et autrement cette **strate**-ci: autocritique 3)." (Int, p.131.) Même les commentaires parallèles au texte sont susceptibles d'être critiqués à leur tour: "[...] Michel Butor aurait pu trouver d'autres commentaires à donner dans son autocritique que cette fabrication d'un spectacle fabuleux, ou alors le poursuivre avec plus d'audace." (Int, p.128.) Au cours de sa réflexion sur la structuration d'Intervalle Butor met en question l'efficacité de cette activité réflexive même. Tout à fait comme le texte qui la porte, l'autocritique reste provisoire.

et toujours susceptible de nouvelles modifications et révisions.

Pour le lecteur, l'autocritique sert à mettre en évidence des aspects du texte qui, autrement, resteraient inaperçus ou incompris. Etant donné la complexité de l'ouvrage, les apports critiques sont indispensables à celui qui voudrait démêler la structure complexe d'Intervalle. A mesure qu'il écrit, Butor nous guide à travers la structuration des ensembles textuels, afin de nous dévoiler ses intentions et d'anticiper sur ce qui va suivre. Par exemple, il nous prépare l'introduction d'un vocabulaire technique désignant l'anatomie du corps humain:

C'est à partir de maintenant que défilent les nomenclatures anatomiques. Je voudrais y introduire peu à peu des adjectifs pour les agiter, les émulsionner, et surtout y faire sentir une fatigue progressive.
(Int, p.39.)

De la même manière explicative, Butor nous renseigne sur l'emploi des couleurs, la reprise des journaux, la disposition des citations, l'ordonnancement des divers versants et suites, parmi d'autres procédés structuraux qui s'introduisent de chapitre en chapitre. Ainsi exploité, le phénomène du "livre dans le livre" se revêt d'une fonction révélatrice qui nous guide à travers notre lecture d'Intervalle et qui nous aide à dégager les structures complexes qui en constituent l'ensemble.

Autant qu'à nous éclairer, la mise en abyme du texte sert à nous dérouter, dans la mesure où l'auteur met en question la vraisemblance et l'achèvement de son entreprise. L'auteur admet que, malgré de nombreuses révisions, il subsiste quand même dans l'ouvrage imprimé des fautes et des lacunes:

"Pas seulement fautes d'orthographe, mais des inadvertances, des fautes de ton; certains lapsus peuvent traverser d'énormes épaisseurs de brouillons [...]." (Int, p.15.)

Il réfléchit sur les difficultés qu'il rencontre lors de sa mise en oeuvre des personnages, qui, en fin de compte, sont plus que de simples supports à l'écriture: "Ils ont beau n'être que des instruments grammaticaux dans notre dialogue, ils me résistent, ils vous résistent, ils nous narguent." (Int, p.85.) En face des personnages qui semblent s'opposer sans cesse à lui, l'écrivain se trouve incapable de maîtriser l'organisation des données textuelles qu'il a lui-même créées.

A mesure que le poids de l'ouvrage augmente, tous les composants textuels semblent échapper aux efforts de l'auteur qui cherche à nous donner un texte aussi solide que possible. Parlant du caractère "presque maintenu, presque intact" de son ouvrage, Butor affirme: "C'est comme si la lumière que mon écriture s'efforce à ce stade d'apporter sur sa propre histoire, provoquait dans les replis de celle-ci un recroquevillement, une angoisse." (Int, p.63.) L'auteur nous apprend ainsi que la rédaction d'un ouvrage, et la mise au jour de l'autocritique qui l'accompagne, est une expérience pénible, et une tâche difficile à réaliser définitivement. Pleinement conscient de son incapacité d'écrire un texte sans fautes ou sans lacunes, Butor conseille au lecteur de se méfier de la vraisemblance même de l'ouvrage. "[...] à quels moments Michel Butor ment-il?" (Int, p.103.) Grâce à une réflexion critique portée sur sa propre écriture, l'auteur arrive à comprendre qu'il ne peut pas tout dire, qu'il ne peut pas toujours dire vrai.

Tout à fait conscient des limitations de son autocritique, et de l'écriture en général, Butor fait appel aux ressources créatrices du lecteur de son livre. Afin de multiplier les possibilités de son texte, l'auteur suscite l'intervention du lecteur qui est invité à participer à l'élaboration de l'ouvrage.

Do it yourself too, of course. (Int, p.59.)

Try your own way to find my ways. (Int, p.73.)

Try my own ways to find your ways. (Int, p.64.)

Au cours de son propre travail, l'auteur sollicite la présence et la collaboration du lecteur qui est encouragé à réécrire les données du texte:

Lecteur, pourquoi de temps en temps n'ajouteriez-vous pas au-dessus de ce second journal après-coup (et même du troisième, si je ne réussis pas à l'éviter) votre propre journal de lecture, au-dessus encore de réécriture? (Int, p.46.)

En tant qu'écrivain virtuel du texte, le lecteur est obligé de puiser dans de nouvelles informations, afin de compléter celles qui restent absentes du texte donné. Si le lecteur veut situer les bribes de citations dans leur contexte original il doit faire lui-même des lectures supplémentaires qui enrichiront les connaissances esquissées dans Intervalle même. Par exemple, Butor nous invite à prolonger le travail qu'il a commencé avec les journaux: "(quant aux journaux, l'auteur ne les a pas conservés, mais le lecteur qui voudrait savoir ce qu'il y avait après telle ou telle citation n'aurait aucune peine à les retrouver dans les collections)." (Int, p.101.) Sachant qu'il est impossible de tout rapporter à l'intérieur d'un ouvrage, Butor est

pleinement conscient des limitations de l'auteur, et donc de la nécessité de l'intervention du lecteur. Comme il le dit dans Répertoire III, tout ouvrage s'avère incomplet. "L'auteur "ne l'achève qu'autant qu'il le peut, et le livre aux autres pour qu'ils le continuent [...]."¹⁹ L'expansion soutenue d'Intervalle dépend en grande partie de la présence créatrice du lecteur qui y ajoutera ses propres "anecdotes," et qui achèvera en partie la tâche commencée par l'auteur lui-même.

Grâce à ses pouvoirs d'expansion illimitée, Intervalle reste ouvert à une réalisation dans le domaine de l'art cinématographique. A l'intérieur de son texte écrit, Butor insère le projet d'un film qui attend la collaboration d'un cinéaste, et qui pose le germe d'une possibilité qui pourrait être réalisée un jour. De cette façon, l'auteur nous indique la flexibilité de son écriture qui reste susceptible d'être transformée par l'intervention de nouvelles formes de l'expression créatrice.

Afin de tenir compte de la réalité textuelle et de ses réalités virtuelles, Butor propose un montage cinématographique qui mettrait en valeur le caractère pluriel de son texte:

(on pourrait à l'intérieur d'une salle filmer une exécution de l'oeuvre: écrans et même spectateurs, choisissant, privilégiant telle région ou réaction, et projeter le résultat sur un sixième écran placé au-dessus du principal; ce qui permettrait de suivre le spectacle actuel en contrepoint avec le résumé d'une autre de ses possibilités) (Int., pp. 120-121.)

Avec ses marges variables, Intervalle sera transposé facilement sur les écrans multiples du spectacle proposé. Les divers films

se dérouleraient en même temps, avec deux films pour l'écran de gauche, et deux pour celui de droite. Ces quatre "histoires", qu'elles soient compatibles ou non, convergeraient sur un cinquième écran pour former l'anecdote centrale. De cette façon, le film reprendrait simultanément la multiplicité de lectures possibles qui parcourent les pages du texte écrit.

Au cours de sa rédaction d'Intervalle, Butor tend sans cesse vers les possibilités "autres" de son écriture, avec un souci de nous démontrer comment il va reprendre les données textuelles dans la représentation cinématographique qu'il envisage. Il indique comment les livres abymés qui se trouvent à l'intérieur d'Intervalle seront transposés au niveau du spectacle.

Afin de reprendre les citations de journaux, Butor propose l'emploi de bandes sonores qui diffuseront la lecture des journaux. En même temps, il donnera une prise de vue des journaux qui coïncidera avec leur lecture. Grâce à l'emploi de nombreux écrans, les spectateurs pourront distinguer non seulement la phrase retenue par le scénario, mais aussi celle qui la précède ou la suit. De même, les citations de Sylvie seront diffusées dans la salle de spectacle.

Aussi, les planches photographiques dans Venise que j'aime seront projetées en couleur, afin d'actualiser les images de ce livre évoquées par l'écriture d'Intervalle. Les répliques des personnages d'Intervalle seront projetées sur l'écran selon la disposition typographique employée par Butor dans Description de San Marco. Les descriptions esquissées dans Intervalle, favorisant les adjectifs de couleur, seront reprises par les données colorées du spectacle. De même, les indications anatomiques seront réalisées par des dessins reproduisant la structure intérieure des personnages qui figurent dans Intervalle.

Les interventions d'autocritique ou de réalisation cinématographique imaginaire seront remplacées par un livret distribué à l'entrée.

Par sa mise en oeuvre des indications cinématographiques, Butor suggère que son Intervalle porte en lui-même le germe d'une nouvelle organisation qui ne se limite pas au domaine de l'écriture. Le texte d'Intervalle est susceptible d'être repris et prolongé par une autre oeuvre d'art qui, peut-être, comblera quelques-unes des lacunes laissées par l'écrivain. C'est ainsi que le tournage récent d'un des scénarios d'Intervalle par la télévision française répond bien au souci d'expansion exprimé par l'auteur.²⁰

En sollicitant l'intervention d'apports visuels et sonores, Butor suggère l'évidence d'une écriture qui reste ouverte à une réévaluation continuelle de ses propres possibilités d'expansion. Tout écrivain doit être prêt à accueillir les couleurs et les voix que la nature même de son propre travail l'oblige à laisser en creux ou à passer sous silence. Grâce à leur caractère lacunaire, les données textuelles sont toujours ouvertes à des interventions futures qui prolongeront, en l'enrichissant, le travail commencé par l'écriture.

Le texte, qui contient le germe d'une réalisation cinématographique, renferme aussi le germe d'une nouvelle organisation livresque qui doit continuer le projet à peine commencé dans Intervalle. Tout en sollicitant l'intervention de nouveaux suppléments, le texte littéraire reste susceptible d'une réécriture qui ne s'achèvera jamais. L'auteur sait bien qu'un texte à caractère variable n'arrivera jamais à fonctionner comme une totalité fermée ou complète:

(Autocritique 2: dans la mesure où l'on réussirait à trouver un équivalent cinématographique pour chaque aspect du texte, tâche inachevable, ce traitement apporterait nécessairement un grand nombre de déterminations nouvelles qu'un autre texte devrait alors tenter d'inscrire) (Int, p.104.)

A mesure qu'il examine sa propre mise en forme réelle ou anticipée, l'ouvrage devient de plus en plus lacunaire et inachevable.

L'étendue de l'entreprise esquissée dans Intervalle est bien évoquée par le sous-titré qui nous indique qu'il s'agit d'une "anecdote en expansion". L'anecdote à peine commencée par Butor renferme des pouvoirs d'expansion infinie, et dessine le trajet d'une entreprise globale:

(à partir de ce nouveau livre dont le projet même, vous le voyez, reste en projet, il conviendrait d'imaginer un nouveau film, de nouveaux films, de nouveaux livres) [...] (et à partir de tout cela imaginer autre chose que des films et des livres, et à partir de ces autres choses d'autres films, d'autres livres, et d'autres choses encore, autocritique 2) (Int, pp.140-141.)

L'inachèvement propre au texte même déclenche un mouvement qui dépasse les limites de l'écriture pour embrasser d'autres genres de l'expression esthétique. Butor préconise ainsi une forme d'écriture qui reste ouverte à une réévaluation et à une évolution continue de son fonctionnement dans le domaine de l'activité créatrice.

Malgré son aspect lacunaire et inachevé, Intervalle aspire à atteindre une permanence parmi les autres textes de Butor. En écrivant cette anecdote, Butor cherche à combler les longues heures de "notre

nuit d'attente". (Int, p.91.) Il espère que son ouvrage dépasse l'époque actuelle, qu'il deviendra la lecture des générations à venir, même quand il n'y aura plus de salle d'attente à Lyon-Perrache. Si cette anecdote, reprise par des lectures futures, continue son expansion, elle aura au moins contribué un peu à "l'abolition de l'horrible aujourd'hui." (Int, p.90.) Butor croit toujours à la valeur positive de son écriture. Il exprime cette pensée à la fin d'Intervalle quand il dit:

J'ai cru, oui, j'ai cru que le sort du monde dépendait, dans une mesure infime certes, mais dépendait de ce que j'écrivais, et lorsque je suis au fond du baignoire de mon écriture, je l'avoue, je le crois toujours. (Int, p.157.)

Dans Intervalle, Butor nous a livré un ouvrage composé selon une structuration de plusieurs mises en abyme réelles ou virtuelles. D'un côté, l'ensemble "réel" du livre porteur est mis en évidence par la présence des fragments cités qui nous obligent à faire une lecture partielle des livres "abymés." Par ailleurs, il existe d'autres mises en abyme qui sont absentes de l'ouvrage présent, mais que la réflexion autocritique évoque en tant que possibilités futures de réécriture ou de relecture du texte original. La mise au jour des références citationnelles et des réflexions critiques nous met en présence d'une écriture d'ordre provisoire qui affirme l'impossibilité et l'absence de tout ordre achevé ou définitif. Le texte "réel" et présent d'Intervalle devient alors le prétexte à des ramifications virtuelles qui dépendront de la faculté d'imagination de ceux qui le recevront et peut-être le transformeront un jour.

* * * * *

Au cours de ce chapitre, nous avons remarqué comment Robbe-Grillet et Butor exploitent la mise en abyme de façon à soutenir le caractère lacunaire et incomplet de leur oeuvre. A travers le miroir de sa propre mise en forme, l'oeuvre met en question la permanence et l'achèvement des structures qui en constituent l'ensemble. Au lieu de nous donner simplement une réflexion mimétique qui redouble parfaitement les réalités internes d'un ouvrage donné, les deux auteurs nous offrent une réflexion transformatrice qui autorise une recomposition perpétuelle des phénomènes textuels. La mise en abyme assure la qualité instable et inachevée de l'oeuvre, dans la mesure où elle entraîne un désordre des paramètres anciens et suscite une réorganisation du discours entier.

Comme réflexion pratiquée à l'intérieur du texte même, la mise en abyme sert à enrichir la qualité de l'ouvrage qu'elle met en question. Tout en opérant en deçà des limites d'un texte donné, la mise en abyme arrive à multiplier et à déployer les possibilités d'un livre unique. Etant donné qu'elle suggère une réorganisation interminable des données textuelles, la mise en abyme évoque l'existence d'une pluralité de mises en oeuvre réelles ou virtuelles. Grâce à la présence des structures "en abyme", nous prenons conscience des pouvoirs illimités d'une écriture qui est susceptible de réapparaître dans d'autres domaines esthétiques qui sont déjà réalisés ou qui sont encore à imaginer.

NOTES

CHAPITRE VI

¹ Journal, 1889-1912 (Rio de Janeiro, Brésil: Americ = Edit, 1943), pp. 44-45.

² Les Ecrivains en personne, p. 83.

³ Ibid.

⁴ Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2, p. 165.

⁵ Problèmes du Nouveau Roman (Paris: Ed. du Seuil, 1967), pp. 182-185.

⁶ Le Nouveau Roman, pp. 59-65.

⁷ Les Romans de Robbe-Grillet (Paris: Ed. de Minuit, 1971), p. 284.

⁸ L'Immortelle (Paris: Ed. de Minuit, 1963), pp. 184-185, 187.

⁹ Répertoire III, p. 17.

¹⁰ Le phénomène de l'"oeuvre dans l'oeuvre" chez Butor est examiné dans les études suivantes:

- (a) Jean Ricardou, Le Nouveau roman, pp. 55-59. Dans un essai intitulé "L'avenir est dans la toile", M. Ricardou parle de la fonction révélatrice du tableau "abymé" dans Passage de Milan.
- (b) Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, pp. 185-190. Dans un essai intitulé "L'Emploi du temps ou l'éclatement de la mise en abyme," M. Ricardou affirme que les lacunes du récit sont balancées par de nombreuses mises en abyme, "dont la principale est probablement le Vitrail de Caïn."
- (c) Lucien D'Millenbach, "Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor," Archives des lettres modernes, 135 (1972). M. D'Millenbach parle des oeuvres d'art insérées dans les textes de Butor, avec une attention particulière aux romans, qui, en effet, abondent en ouvrages secondaires.

(d) André Helbo, Michel Butor: vers une littérature du signe. M. Helbo affirme que le miroir de l'intrigue de L'Emploi du temps est constitué par le roman policier intitulé Le Meurtre de Bleston, et qui s'insère dans le texte du livre porteur. Il parle aussi de la foire de Bleston en tant que mise en abyme qui assume toutes les caractéristiques propres à la ville entière. Consacrant la plus grande partie de son étude à Mobile, M. Helbo affirme que c'est Freedomland, "La récupération de l'univers par son analogon", (p. 56), qui fonctionne comme mise en abyme de la réalité américaine. Aussi, il signale la présence du quilt comme reflet symbolique de la composition du texte.

¹¹ Charbonnier, p. 48.

¹² "Butor's Use of Literary Texts in Degrés," PMLA, LXXXVIII, 2 (mars 1973), 311-320.

¹³ Charbonnier, p. 15.

¹⁴ "Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor," p. 53.

¹⁵ Avec Henri Ronse, "Je ne suis pas un iconoclaste," Les Lettres Françaises, 1178 (13-19 avr. 1967), p. 6.

¹⁶ Intervalle, p. 40. Aussi, Description de San Marco, p. 44.

¹⁷ Intervalle, p. 41. Aussi, Description de San Marco, p. 46.

¹⁸ Butor, p. 196.

¹⁹ Répertoire III, p. 16.

²⁰ Un fait que Butor nous apprend dans "Ecorché vif," exposé donné au Colloque de Cerisy en 1973, et publié dans Butor, p. 449.

CHAPITRE VII

FORME ET STRUCTURATION DANS LES DEUX OEUVRES

Au cours de notre étude des oeuvres de Robbe-Grillet et de Butor, nous avons vu comment les divers constituants textuels fonctionnent à partir du caractère lacunaire de chaque ouvrage. Bien que chaque constituant reste inachevé, et que l'ouvrage même ne soit jamais terminé, ces constituants donnent naissance à des formes et à des figures qui, ensemble, composent la structure de l'oeuvre. Chez les deux auteurs, le processus de la structuration est motivé par une absence déterminante qui nécessite une réorganisation incessante des données du texte. Même les éléments les plus fondamentaux du récit restent irréductibles à une composition stable ou définitive. L'absence de tout ordre préexistant éveille, dans l'esprit créateur, le besoin d'inventer des formes et de les rassembler dans une structuration qui répondra à sa vision unique du monde.

Dans son ouvrage Forme et Signification, Jean Rousset discute de la cohérence de toute oeuvre qui correspond aux éléments de l'univers mental de l'auteur.

Mais il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences; j'appellerai "structures" ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins. 1

Rousset préconise ainsi une méthode critique qui tient compte de la

nécessité de dégager l'ordonnance des figures et des réseaux qui signalent la présence simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en oeuvre. A partir de sa propre vision et de sa propre connaissance de la réalité, l'écrivain crée des ensembles formels qui s'inventent et se réorganisent au fur et à mesure que l'ouvrage progresse. Dans ce chapitre nous nous proposons de montrer comment la synthèse structurale de l'oeuvre entière est réalisée par la structuration des formes qui restent constantes d'un texte à l'autre, et qui témoignent de la manière dont l'écrivain perçoit la réalité du monde.

Dans notre examen des ensembles structuraux dans l'écriture de Robbe-Grillet et de Butor nous chercherons à dévoiler le principe organisateur de deux oeuvres qui semblent s'orienter chacune autour d'une configuration géométrique particulière. Chez Robbe-Grillet, nous remarquons une abondance de formes circulaires, configuration qui confirme le mouvement cyclique d'une oeuvre qui semble se répéter sans cesse. Par contre, dans l'écriture de Butor, nous décelons la prédominance de courbes qui ne se referment pas sur elles-mêmes, mais qui tendent vers un mouvement d'extension et d'expansion perpétuelles.

Dans chaque oeuvre, nous dégagerons la présence obsédante de figures concrètes qui sont révélatrices de la structure et du mouvement de l'oeuvre entière. En même temps, nous verrons que c'est l'absence d'une vision totalisante qui engendre et qui soutient la mise en oeuvre des structures qui se distinguent par leur complexité et leur inachèvement.

A. Robbe-Grillet: La structuration des formes circulaires

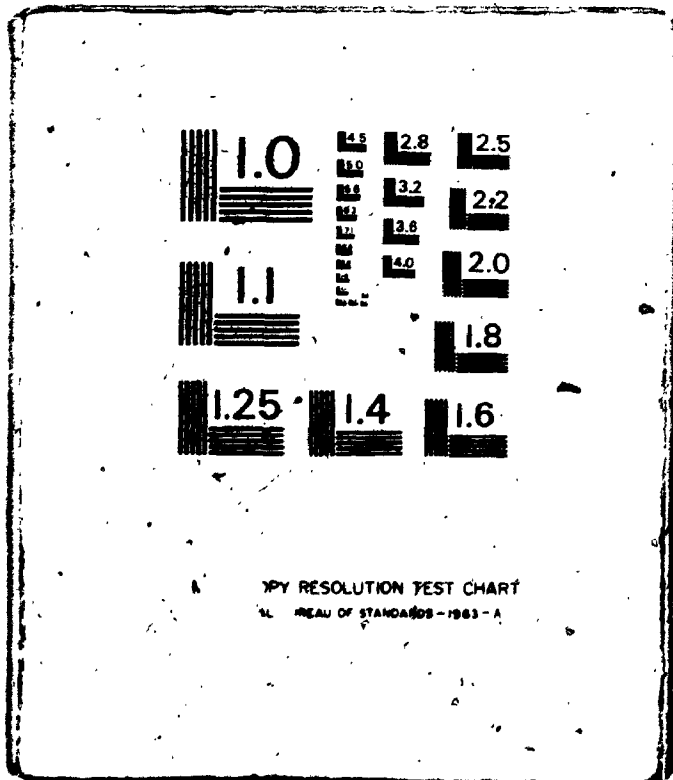
Le mouvement de la circularité dans l'oeuvre de Robbe-Grillet est provoqué par la présence des phénomènes littéraires que nous avons examinés au cours de notre étude. Comme nous l'avons remarqué, le lecteur de Robbe-Grillet se trouve aux prises avec des personnages et des lieux indéterminés qui sont enfermés dans la discontinuité d'un temps et d'une narration brouillés. En plus, les composants textuels sont constamment repris et multipliés par les procédés du miroitement et de la mise en abyme. Dans chaque texte, les mêmes phénomènes, avec leurs variantes et leurs modifications, reviennent à intervalles plus ou moins réguliers, de façon à effectuer une forme circulaire. Au lieu de former une succession linéaire, les scènes sont reliées entre elles par un réseau serré de correspondances et de rappels. Chaque technique de répétition donne l'évidence d'une structure, qui, grâce à l'infinité de ses liaisons internes, renvoie sans cesse à elle-même. L'oeuvre de Robbe-Grillet semble dessiner ainsi un circuit qui nous donne l'impression de passer toujours par les mêmes points, avec peu de variation.

Dans sa discussion de "la structure circulaire de l'oeuvre",² André Gardès suggère que ce sont là les forces essentielles de l'écriture robbe-grilletienne: "La répétition, les bifurcations et le mouvement circulaire seront les constituants essentiels de ses structures narratives."³ Grâce à la multiplication des analogies récurrentes, l'"intrigue" du roman ne se déroule pas; plutôt, elle s'enroule sur elle-même. Au lieu de provoquer de nouveaux phénomènes, il y a le plus souvent une répétition du "même", donc interdiction de prolonge-

5

5

OF/DE



OPY RESOLUTION TEST CHART
AL. BUREAU OF STANDARDS - 1983 - A

ment ou de progression soutenus. Toute notion de linéarité est remplacée par un mouvement cyclique qui semble se répéter indéfiniment.

Malgré son apparence fondamentalement circulaire, l'oeuvre de Robbe-Grillet témoigne de la pluralité des variantes structurales qui sont en mesure de multiplier les fonctionnements possibles du cercle. Sa configuration appelle la nécessité de ses propres modifications et de ses propres bifurcations. Jean-Michel Royer constate qu'il nous faut tenir compte des interférences qui se produisent inévitablement dans le caractère cyclique de l'oeuvre:

A la fin du récit, le cercle est bouclé et la même histoire pourrait recommencer. Pas tout à fait la même, pourtant, et pas tout à fait un cercle: la même histoire à peu de choses près, progression en spirale, le même circuit toujours parcouru, mais de plus en plus haut. Nous sommes dans un monde clos, celui du déjà vu, du déjà vécu. Jamais d'image nouvelle: seulement des surimpressions. Des séquences empruntées à des moments différents du devenir sont superposées, mais le décalage doit rester sensible. 4

Le cercle n'accepte de se répéter qu'en se déformant légèrement.

A chaque nouveau déroulement du texte, nous découvrons la présence de nouveaux principes de liaison qui exigent une lecture quelque peu différente des mêmes phénomènes ainsi repris. Dès lors, le parcours du cercle ne peut pas être accompli si l'on ne tient pas compte de la mise en oeuvre des lacunes qui interdisent toute possibilité d'un déroulement continu des séquences livresques.

Utilisant un procédé structural qui se répète dans la composition

de scène/vide, scène/vide, etc., Robbe-Grillet a créé des formes circulaires qui se distinguent par un mouvement de rupture et de discontinuité inattendues.

Dans chaque texte, le mouvement général de la circularité est confirmé par la présence de nombreuses formations qui restent essentiellement circulaires, mais qui, en même temps, témoignent des virtualités inhérentes à un dessin qui est toujours susceptible de nouvelles mises en forme. Le cercle tracé par le texte de Robbe-Grillet commence à se compliquer et à se transformer dans la mesure où l'écrivain explore les complexités d'une configuration qui fonctionne à divers niveaux du récit. A partir de la mise en oeuvre d'une formation d'apparence stable et invariable, Robbe-Grillet a su travailler les maintes possibilités de la configuration qui incarne le mieux les principes organisateurs de sa création littéraire.

Assez souvent, la circularité est mise en valeur par la description des mouvements et des dessins qui semblent refléter, "en abyme", l'architecture cyclique propre à chaque ouvrage. Notre regard, comme celui du protagoniste, est sans cesse dirigé vers la présence obsédante des images "en abyme" qui sont analogues à la structuration générale du récit qui les recèle. La circularité, y compris la potentialité de ses variantes, se trouve irrévocablement inscrite dans des signes qui servent à réduire et à miniaturiser la circularité plus vaste du texte entier.

Dans Les Gommages, l'image du pont-bascule, avec son ronronnement régulier de machinerie, reflète bien le cycle mécanique du roman, aussi bien que l'impossibilité de l'interrompre définitivement. Exactement

comme il cherche à sortir de son parcours circulaire de la ville, Wallas cherche à introduire un objet dur dans l'engrenage du pont, afin d'arrêter tout le système. Cependant il reste bien conscient de la futilité d'un tel geste. Une équipe de secours arriverait aussitôt, et "tout marcherait comme à l'ordinaire -- comme si rien ne s'était passé." (G, p.220.) De même, le mécanisme cyclique du roman ne peut pas être arrêté, et semble résister à toute tentative pour y introduire des interférences. Comme Wallas, le lecteur est obligé de suivre le cercle d'une "intrigue" bouclée d'avance, et dont toutes les bifurcations sont savamment contrôlées par l'auteur lui-même. Peu après le commencement des Gommes, Robbe-Grillet précise:

Le parcours immuable se poursuit.
A mouvements comptés

La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplira [...]. (G, p.23.)

Cependant, la machinerie idéale du texte, comme celle du pont, n'est pas sans interférences qui arrivent à entamer progressivement la démarche régulière du récit, en introduisant çà et là "une inversion, un décalage, une confusion, une courbure [...]." (G, p.11.) Parallèlement, le fonctionnement machinal du pont-bascule donne l'évidence d'une régularité interrompue par un décalage à peine perceptible, mais que Robbe-Grillet n'hésite pas à souligner:

[...] la descente du tablier n'avait pas pris fin avec l'arrêt du mécanisme; elle s'était poursuivie pendant quelques secondes, sur un centimètre peut-être, créant un léger

décalage dans la continuité de la
chaussée [...]. (G, p.158.)

A l'aide de sa description du pont-bascule, Robbe-Grillet suggère que le cycle mécanique des Gommes ne peut pas s'accomplir sans de légères interférences qui reviendront de temps en temps au cours du déroulement du roman même.

Le parcours spatio-temporel en huit du Voyeur est confirmé par la présence obsédante de nombreuses configurations en forme de double boucle. Le regard de Mathias semble être attiré par une abondance d'objets qui revêtent tous l'apparence de deux cercles interdépendants. Le huit couché, figure géométrique à multiples réalisations, se présente dans ses modifications successives, comme un parallèle du temps et de l'espace fictifs du Voyeur.

La trace laissée par l'anneau contre la paroi est en forme de huit, de deux cercles couchés. Dans le bois d'une porte, Mathias remarque deux nœuds arrondis qui ressemblent à des yeux ou à des lunettes. Il croit même y déceler deux anneaux peints en trompe-l'œil. D'autre part, le dessin d'une lampe révèle la présence de deux séries de cercles égaux accolés. Les dessins tracés sur une table créent "des trajectoires où abondaient les cercles, les spirales, les boucles, les huit [...]." (V, p.140.) La fumée des cigarettes s'immobilise dans un cercle, pour former enfin deux boucles égales. Le vol des mouettes décrit le trajet des boucles entrelacées, parfois deux cercles contrariés, tantôt un huit parfait.

Le trajet spatio-temporel de Mathias ne sera jamais accompli définitivement, mais il reste inscrit dans la surabondance des signes

en forme de huit qui manifestent partout leur présence. La permanence du signe ainsi inscrit est mise en valeur vers la fin du livre, quand le garagiste trace sur la blancheur du panneau-réclame une lettre O de grande taille. Simple réduction du huit couché, le O sur l'affiché fournit le signe scriptural qui confirme la circularité indestructible du roman entier.

Dans Le Labyrinthe, nous remarquons la présence soutenue de deux mouvements analogues, la chute de neige et la tombée de poussière, qui tous deux semblent suggérer l'évidence d'une linéarité et d'une continuité ininterrompues. Cependant l'uniformité de ce rythme lent et régulier est aussitôt troublée par la présence des dessins qui reproduisent le trajet circulaire et problématique du récit. Dans ce roman, Robbe-Grillet nous montre comment un objet, par son absence même, peut évoquer des traces et des réflexions incertaines qui sont analogues à l'architecture du récit entier.

Au dehors, le vent dessine des spirales, des tourbillons et des ondulations sur la neige. Les traces laissées dans la neige par le passage du soldat et du gamin dessinent des boucles déformées et incertaines autour des réverbères. A l'intérieur, il y a des traces analogues laissées dans la poussière par de menus objets qu'on a déplacés. Ces traces entamées, estompées, à demi effacées, se chevauchent et s'entremêlent dans un "réseau sans ordonnance, qui se complique davantage de minute en minute." (L, p.74.)

Sur l'ovale blanc et luisant de la poignée, le soldat remarque les jeux de lumière qui semblent reproduire les contours arrondis

de l'objet qui est la source de la réflexion. L'auteur indique comment la présence des formes circulaires reflétées produit une illusion de mouvement sans profondeur apparente: "Mais ces lignes concentriques, au lieu d'assigner à l'objet une troisième dimension, semblent plutôt le faire tourner sur lui-même." (L, p.89.) Les mouvements et les dessins décrits dans Le labyrinthe semblent finir par prendre une forme circulaire qui est analogue à la démarche cyclique des scènes romanesques qui semblent tourner en rond sans aboutir à une progression linéaire ou définitive.

Dans La Maison de rendez-vous, la description d'une danse exécutée à la Villa Bleue fournit l'image d'un mouvement analogue au déroulement du texte même:

Ce morceau de musique qui dure depuis un certain temps, ou même depuis le début de la soirée, est une sorte de rengaine à répétitions cycliques, où l'on reconnaît toujours les mêmes passages à intervalles réguliers. (MR, p.101.)

Les séquences du roman, surgissant avec une régularité cyclique, sont distribuées comme les points d'un cercle qui se répète sans cesse.

C'est surtout dans La Jalousie que nous remarquons une prédominance de formes arrondies et de mouvements cycliques. Médiatisée par le regard inlassable de l'observateur jaloux, l'apparition des ensembles circulaires finit par devenir une véritable obsession. Avec une acuité remarquable de vision, le narrateur arrive à discerner même les détails les plus menus des trajectoires complexes et sinueuses qu'il fixe sous son regard.

L'observateur semble être fasciné par la courbe sinueuse d'un mille-pattes qui rampe à toute vitesse sur le mur de la maison, exécutant des torsions et des rotations sur place. D'un geste soudain il écrase la bestiole tropicale qui tombe sur le carrelage dans une masse de débris et lambeaux méconnaissables. Cependant, l'image de la scutigère écrasée, quoique imparfaite et incomplète, se distingue parfaitement sur la surface du mur. La trajectoire sinueuse du mille-pattes ne s'effacera pas facilement et reste inscrite sur la blancheur, courbée en un point d'interrogation qui ne cessé pas de troubler le regard du narrateur.

De même, l'observateur est attiré par le mouvement de la chevelure enchevêtrée que A... est toujours en train de brosser, dans un effort pour mettre un peu d'ordre dans les ondulations de sa coiffure mouvante. Avec une attention particulière aux détails, le narrateur remarque la complexité et le désordre qui caractérisent l'ensemble des boucles noires:

Pareille à cette nuit sans contours, la chevelure de soie coule entre les doigts crispés. Elle s'allonge, elle se multiplie, elle pousse des tentacules dans tous les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus complexe, dont les circonvolutions et les apparents labyrinthes continuent de laisser passer les phalanges avec la même indifférence, avec la même facilité. (J, p.89.)

En plus, les circonvolutions inattendues de la chevelure et le crépitement des "tentacules" suggèrent l'évidence d'un mouvement analogue aux convulsions spasmodiques du mille-pattes écrasé. L'auteur réussit ainsi à établir une correspondance inattendue entre deux

mouvements en apparence incompatibles, mais qui semblent dessiner le même circuit sinueux et enchevêtré.

Un troisième mouvement circulaire qui attire l'attention du narrateur est celui du vol des insectes qui s'accélère et se ralentit autour d'une lampe allumée. La ronde des insectes fonctionne comme un ensemble inextricable qui ne s'écarte jamais de son trajet répétitif.

Parfois la circularité est mise en valeur par la description d'un objet immobile qui semble bouger à mesure que le narrateur y discerne la présence de formes de plus en plus compliquées. Dans la photographie d'A..., par exemple, il y a une chaise et une table où s'inscrivent des dessins complexes et doués d'une apparence de mobilité. Etant donné l'attention que Robbe-Grillet prête aux trous dans la surface des choses, il n'est pas étonnant que le dessin se découvre non dans le métal, mais dans les trous qui en ponctuent la surface. Par sa forme en S, le dessin rappelle la courbe du mille-pattes immobilisée dans un point d'interrogation. Les S partent tous d'un centre, comme les "rayons deux fois centrés d'une roue, et s'enroulant chacun sur soi-même en spirale à l'autre bout, sur la périphérie du disque."

(J, p.66.) Sur le pied de la table se trouve le dessin d'une triple tige dont les branches s'écartent pour converger ensuite à nouveau. Accolées ensemble, ces branches s'enroulent les unes sur les autres, constituant ainsi une formation de diverses plates interdépendantes.

Le regard, sens privilégié de La Jalousie, est toujours dirigé vers des images qui sont remarquables par leur complexité et leur mobilité. En plus, toutes les formes obsédantes du roman se distinguent

par leur apparence circulaire qui l'emporte sur toute possibilité de progression linéaire. A partir de la présence soutenue des analogies descriptives qui reflètent la nature circulaire de l'"intrigue", Robbe-Grillet a composé un texte dans lequel les scènes se confondent et se renvoient perpétuellement les unes aux autres. Chaque scène porte en elle des rappels d'autres scènes analogues, de manière à nous donner l'évidence d'un récit qui reste irréductible à toute ordonnance continue ou linéaire. Par la mise en oeuvre des configurations déroutantes par leur circularité même, Robbe-Grillet réussit à nous communiquer la nature cyclique des scènes qui composent l'ensemble structural du texte entier.

La fréquence des formes circulaires "abymées" trahit la présence des structures plus vastes qui fonctionnent au niveau spatio-temporel du récit. Assez souvent, la circularité est mise en valeur par le choix d'un cadre spatial qui semble favoriser la description des lieux fermés et circonscrits. Tout comme les protagonistes, nous sommes contraints de suivre le parcours circulaire d'un espace clos qui nous interdit toute ouverture sur d'autres lieux dits "réels". Le caractère labyrinthique de l'espace nous oblige à tourner en rond, sans pour autant trouver une issue qui débouche sur une autre réalité que celle du texte même.

La structure circulaire des Gommes est reflétée dans le plan de la ville où Wallas erre, exactement comme le prisonnier d'un labyrinthe. Wallas choisit toujours un trajet qu'il croit linéaire, mais il a la surprise de se retrouver sans cesse sur le "Boulevard Circulaire" où il tourne en rond. Contraint de suivre sans cesse

le même parcours cyclique, le protagoniste se retrouve devant les mêmes lieux qu'il croit avoir passés. Son trajet devient de plus en plus brouillé, au fur et à mesure qu'il cherche le mot de l'Enigme:

Mais où le chercher? Et comment le reconnaître? Il n'en possède aucun signalément et la ville est grande. Il décide néanmoins de s'orienter vers le centre, ce qui l'oblige à rebrousser chemin.

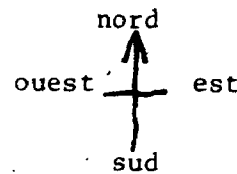
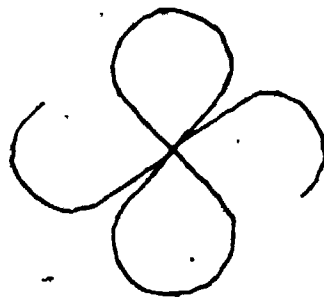
Au bout de quelques pas il se trouve à nouveau devant l'immeuble d'où il vient de sortir. Il porte la main à son oreille avec agacement: cette machine d'enfer ne s'arrêtera donc jamais? (G, p.107.)

Mais une fois commencé, le cycle se nourrit de son propre mouvement circulaire, et ne peut s'accomplir qu'en se répétant indéfiniment.

Le plan de l'île, dans Le Voyeur, offre l'image par excellence d'un univers circulaire dans lequel toutes les routes se croisent pour revenir finalement au point de départ. Même la petite ville où Mathias séjourne offre l'image parfaite d'un lieu circonscrit d'où l'on ne peut pas s'échapper. Dans ce lieu fermé, il y a une absence complète de trottoir, d'une ligne linéaire qui pourrait mener quelque part. La ville est ceinte d'un "mur de pierre sans ouverture" (V, p.126.) qui décourage toute tentative pour y pratiquer une issue quelconque. En plus, l'île entière est entourée d'une falaise qui reste aussi impénétrable que les murs de la ville. Dans le flanc de la falaise il n'y a aucune ouverture praticable au milieu du chaos des blocs granitiques qui descendent jusqu'à la grève." (V, p.239.) Comme Mathias, nous sommes enfermés dans un univers clos

et circonscrit qui se suffit à lui-même et qui ne renvoie pas à de nouveaux espaces extérieurs.

Dans la mesure où il fait le trajet de l'île, à bicyclette, Mathias devient un véritable "cycliste". Son parcours est analogue à une configuration en forme de huit, à deux cercles bouclés et interdépendants. Cependant le parcours en huit n'est pas la seule direction possible. A un moment donné, Mathias arrive au croisement des deux grand-routes, un carrefour qui suggère la possibilité d'un nouveau trajet. A la route circulaire suivie par Mathias s'oppose l'évidence d'une autre, en forme de S, qui va d'une extrémité à l'autre du pays, et par laquelle on accède aux rivages de l'est et de l'ouest. La disposition des routes principales crée la configuration suivante:



La route en S, comme un huit incomplet et ouvert, suggère la présence d'une issue possible en ce que l'on pourrait la parcourir d'un bout à l'autre sans revenir au point de départ. A ses deux extrémités, la route en S suggère la possibilité d'une échappatoire. Cependant le trajet de Mathias, circulaire et répétitif, semble être irrévocablement inscrit dans le titre du film, "Monsieur X sur le double circuit". Il est obligé de passer sans cesse par les mêmes points, sans découvrir une véritable issue.

Dans La Jalousie, la notion de circularité spatiale est mise en relief par le choix d'un oculaire qui favorise l'apparition des formes circulaires. Des nombreux oculaires à sa disposition, le seul que l'observateur néglige d'utiliser, c'est l'ouverture laissée libre entre les deux battants de la jalousie, celle qui ne déformerait pas sa vision. Mais il rejette l'ouverture en faveur de la vision déformée, close et limitée offerte par les vision réfléchies, par les lames de la jalousie, par la vitre déformante. Son regard est surtout attiré par la présence des formations circulaires qui s'inscrivent sur la surface de la vitre déformante: "Dans leur feuillage sans nuance les défauts de la vitre dessinent des cercles mouvants."

(J, p.33.) Il semble être obsédé par "les défauts du verre, des taches de verdure circulaire ou en forme de croissants" (J, p.34.) qui s'interposent entre son regard et le monde qui l'entoure. Il choisit exprès un oculaire qui limite et fractionne le champ visuel, qui découpe une parcelle de la réalité, et qui exclut toute vue homogène ou globale. Le regard de l'observateur est médiatisé par la forme du cercle, configuration qui semble autoriser la reprise cyclique des mêmes images obsédantes.

La structure circulaire de Dans le labyrinthe est mise en relief par la nature enfermée de la ville où tous les chemins ne mènent nulle part. Dans cet espace circulaire, analogue à celui d'un labyrinthe, le soldat ne peut pas marcher sans recouper sa propre trace. Au cours de son errance désordonnée dans les rues de la ville, le protagoniste découvre que "les mêmes empreintes régulières se retrouvent toujours, à la même place, sous ses pas." (L, p.127.)

Comme le soldat, nous nous trouvons à l'intérieur d'un espace restreint, "décor qui ne conduit à rien" (L, p.201.), circulant parmi des objets et des scènes qui renvoient perpétuellement les uns aux autres.

L'absence de toute issue est soulignée par l'absence de vraies fenêtres. Les vitres des immeubles sont dissimulées par de lourds rideaux rouges qui tombent jusqu'au sol. En plus, les fenêtres sont revêtues d'un papier sombre, collé sur toute la surface du verre. Toutes les fenêtres ne sont, en fin de compte, que de "fausses ouvertures" (L, p.112.) ou de "fausses fenêtres." (L, p.114.)

De même, la scène "abymée" du tableau, analogue à la scène "réelle" du café, représente un espace fermé sur lui-même. S'il existe une ouverture quelconque, elle est absente du tableau: "[...] cette porte d'entrée ne peut prendre place que sur la paroi absente du dessin [...]." (L, p.51.) Sur la partie de la paroi qui reste dans notre champ visuel, nous trouvons une grande vitre. Cependant cette issue possible se trouve bloquée à son tour, voilée jusqu'à mi-hauteur par un long brise-bise.

Dans Le labyrinthe, Robbe-Grillet ne cesse pas de souligner que les fenêtres sont fausses, dissimulées, ou bien complètement absentes de la réalité du texte. S'il y a une issue quelconque, elle reste obscure et problématique. Tout en insistant sur l'absence de vraies fenêtres, Robbe-Grillet suggère la présence virtuelle d'autres lieux qui existent peut-être en dehors de la réalité immédiate du texte: "Mais, s'il faisait jour, sur quoi donnait cette fenêtre?" (L, p.207.) Cette question, posée dans le texte même de Dans le labyrinthe, n'a pas

331

de réponse définitive. Celui qui veut savoir s'il y a une réalité au-delà du cycle romanesque doit lui-même imaginer les contours de ce que l'auteur n'a pas décrit.

La clôture spatiale propre à l'univers fictif de Robbe-Grillet est renforcée par la présence d'un cadre temporel qui annule toute possibilité de progression chronologique. La seule durée qui existe est celle de l'ouvrage même, exactement le temps qu'il faut pour accomplir notre lecture. Au lieu de récupérer une durée extérieure, le texte de Robbe-Grillet crée sa propre temporalité interne au fur et à mesure qu'il s'écrit. C'est une durée qui n'avance pas, mais qui se reprend et se répète à chaque nouvelle lecture du récit.

Projet pour une révolution à New York nous donne le meilleur exemple d'une lecture en rond. La circularité du mécanisme romanesque annoncée au début se reprend à la fin du roman, et nous renvoie encore une fois à la première page. La dernière page rejoint ainsi la première, ou bien la première rejoint la dernière, étant donné que le texte se termine avec son propre commencement, ou avec son propre recommencement. Le temps fictif n'arrive pas à modifier les choses, mais sert à nous renvoyer perpétuellement aux mêmes phénomènes textuels.

Dans Les Gommages, la circularité temporelle est mise en valeur par la présence de deux cycles de vingt-quatre heures chacun. Le prologue commence à 6 h. du matin; l'épilogue se termine à 6 h. le lendemain matin, sur une scène presque identique. L'intrigue du roman débute par un coup de pistolet manqué à 7 h. 30 la veille au soir, et prend fin le lendemain soir au moment où un second coup de pistolet, fatal

cette fois, éclate à 7 h. 30. La durée du récit est donc déterminée par la configuration de deux cercles temporels qui se recourent et se recouvrent. En plus, la nature répétitive de l'acte central sert à annuler toute possibilité de progression linéaire. Le détective imite l'assassin et finit par commettre le crime qu'il devait découvrir. Au lieu de forger son propre trajet d'action, Wallas est condamné à la réaction, dans la mesure où il n'arrive qu'à consommer un acte auparavant manqué: "Il n'est jamais trop tard. L'acte manqué revient de lui-même à son point de départ pour la seconde échéance...." (G, p.103.) Le cercle de l'intrigue est bouclé d'avance, et Wallas ne peut pas sortir du cycle temporel qui s'établit dès le début du roman, et qui prévoit le déroulement de toutes ses actions.

Dans Le Voyeur, la démarche temporelle prend la configuration d'une double boucle, et correspond ainsi à la figure en huit dessinée par le trajet spatial du texte: "Le temps du Voyeur, temps en huit, deux circuits avec un point d'interférence."⁵ La durée romanesque se divise en trois parties qui sont analogues aux trois parties du texte. La première partie décrit les pérégrinations de Mathias jusqu'au moment, vers 11 h. 30, où il arrive à un certain tournant de la route, moment où l'histoire est interrompue par une page blanche, analogue au crime absent, le point d'interférence des deux cercles. Dans la deuxième partie, Robbe-Grillet décrit le reste du parcours à partir de midi et demi environ, jusqu'au départ manqué du bateau. Le séjour forcé de Mathias dans l'île jusqu'au départ du prochain bateau fournit le cadre temporel de la dernière partie.

Le point d'interférence, c'est le moment où tout devient blanc,

le moment où s'accomplit le crime supposé que nous ne voyons pas. Entre les deux cercles, il y a un moment d'hésitation où se trouve en creux l'action centrale, mais inexprimée, du texte entier. Au lieu de voir le crime, nous sommes obligés de suivre un parcours en huit qui trace et retrace la périphérie des suppositions cernant les contours d'un acte jamais exprimé.

Dans L'Année dernière à Marienbad, la circularité temporelle est mise en valeur par la présence d'une pièce de théâtre "abymée", qui, dès le commencement, annonce l'heure où le film lui-même va se terminer. Quand le déroulement du film prend fin, à minuit, nous sommes renvoyés aussitôt au commencement, grâce à l'intermédiaire d'un ouvrage secondaire qui prévoit les plans terminaux du spectacle:

"A est en train de fixer la pendule, lorsque le premier coup de minuit résonne, rendant exactement le même son qu'à la fin de la pièce de théâtre, au début du film." (AM, p.171.) La fin du film rejoint ainsi son commencement qui a été annoncé par la fin de la pièce jouée au début de Marienbad. Dans une discussion de la mise en abyme dans Marienbad, Jean Ricardou explique comment le début et la fin du film tendent l'un vers l'autre pour se confondre enfin dans un parcours cyclique:

Avec la première moitié de la mise en abyme • (la fin de la pièce au début du film), mon commencement est ma fin; avec la seconde moitié (le début de la pièce à la fin du film), ma fin est mon commencement. Nul doute que ce renvoi réciproque du début à la fin et de la fin au début ne produise un effet de circularité. 6

Tout en soulignant la circularité de Marienbad, Ricardou nous

montre que le mouvement cyclique du film s'accompagne d'un jeu d'inversions, en ce que le début et la fin de l'ouvrage se rejoignent lors de la rencontre des éléments antinomiques. Nous voyons donc que le cercle n'accomplit sa démarche répétitive qu'en tenant compte de la présence des phénomènes opposés qui se heurtent les uns contre les autres, au moment même où le cercle anticipe sa propre fermeture. Ainsi se produit un léger décalage qui nous assure que la répétition n'est pas toujours la reprise des mêmes phénomènes identiques.

Le phénomène du retour temporel est donc opéré selon un procédé d'inversion symétrique qui nous laisse croire que le temps ne s'écoule que pour revenir toujours à son point de départ. Robbe-Grillet nous apprend, en effet, que la seule durée qui existe est celle qui correspond identiquement au déroulement du film même:

On peut dire que le seul temps est le temps du film. Que là encore il n'y a pas de réalité en dehors du film. On voit tout. On ne nous cache jamais rien et il ne faut pas croire que le film dure une heure et demie et résume ainsi un temps plus long, deux heures, deux jours ou huit jours.
[...] l'histoire dure une heure et demie.

7

Par sa structuration circulaire même, le film crée une durée close et circonscrite qui se reprend à chaque nouveau déroulement du temps cinématographique. Cependant la répétition n'est jamais stricte. Le spectacle reprend toujours à partir d'un léger décalage dans la continuité du cercle, point d'interférence qui invite le spectateur à introduire toutes sortes d'hypothèses nouvelles, dans un effort pour résoudre les oppositions qui sont exprimées, mais non réconciliées, par l'auteur lui-même.

Par la mise en oeuvre des composants textuels qui favorisent un mouvement de circularité, Robbe-Grillet crée une structure littéraire qui n'a ni commencement, ni fin. Son écriture laisse croire qu'elle n'a jamais commencé, ayant dès le commencement commencé par recommencer. La fin du récit nous ramène toujours à son commencement, ou, plus précisément, à son recommencement. Grâce à la présence soutenue des structures circulaires, rien ne semble commencer et rien ne semble finir dans cette écriture qui s'affirme dans le devenir perpétuel du cercle. Prise dans une mobilité perpétuelle, l'oeuvre de Robbe-Grillet n'est jamais achevée; plutôt elle ne cesse de s'accomplir. Lieu de passage et de repassage des mêmes éléments infiniment repris, l'oeuvre devient non simplement un lieu de connaissance, mais aussi un lieu de reconnaissance.

Hors de la réalité apparemment close du texte, il existe peut-être d'autres réalités à explorer. Cependant, toute ouverture ou toute échappatoire au-delà de la réalité immédiate du texte reste problématique. Tous les procédés textuels employés par Robbe-Grillet provoquent un retour perpétuel aux mêmes phénomènes qui semblent se refléter à l'intérieur d'une réalité livresque qui ne s'accomplit que pour déclencher la répétition sans s'identifier clairement.

Malgré son apparence close et circonscrite, c'est le mouvement de la circularité qui engendre la mobilité du récit et autorise l'inachèvement et l'ouverture de l'oeuvre. Grâce à la présence des interférences et des variations qui ne cessent de modifier le trajet du cercle robbe-grilletien, la fermeture impliquée par la structuration du cercle n'est qu'une clôture provisoire. Chaque nouveau déroulement

du texte, chaque accomplissement du parcours circulaire provoque une remise en question des données du texte, dans la mesure où celles-ci sont toujours susceptibles d'être modifiées et recomposées. Tout en étant constamment repris dans un mouvement circulaire, les phénomènes du récit se retrouvent chaque fois dans un nouveau contexte quelque peu différent.

Robbe-Grillet lui-même affirme qu'il cherche à réaliser une structuration textuelle qui restera essentiellement inachevée, donc ouverte à des possibilités futures. Il dit:

Donc je rêve d'une création mobile où des architectures fortes, et ne laissant rien au hasard, seraient pourtant minées de l'intérieur, toujours en train de s'édifier, de s'organiser, et de s'écrouler en même temps, pour laisser au fur et à mesure le champ libre à des constructions nouvelles. 8

Grâce à leur mobilité soutenue, les structures textuelles résistent à toute organisation stable ou définitive. Provisoires, les composants qui fondent l'architecture du récit sont toujours susceptibles d'être réévoqués dans un nouveau contexte qui provoquera le déclenchement d'un nouvel approfondissement du réel.

Par son inachèvement même, la circularité soutient et enrichit la pluralité qui caractérise l'oeuvre de Robbe-Grillet. Roland Barthes suggère la valeur esthétique de cette structuration quand il dit qu' "un 'bon' récit accomplit à la fois la pluralité et la circularité des codes [...]."⁹ Tout en impliquant la répétition du "même", la circularité suggère également la présence d'un mouvement inachevé et interminable qui suscite une pluralité infinie de trajets à découvrir

et à parcourir. Lors d'une table ronde, Robbe-Grillet explique à l'Express comment son oeuvre entière s'inscrit dans un mouvement d'ouverture et d'expansion:

L'art est à la recherche de valeurs qui n'existent pas encore. Cette passion que j'éprouve à vivre et à faire des romans ou des films, c'est vraiment pour moi la découverte d'un monde qui n'existe pas encore, non pas l'explication d'un monde qui existe déjà, clos et terminé, mais la découverte d'un monde à faire. 10

La circularité dessinée par les textes de Robbe-Grillet engendre et soutient la présence des structures mobiles qui assurent la qualité d'inachèvement indispensable à une oeuvre en processus perpétuel d'elaboration.

B. Butor: La structuration des formes cubiques

Au cours de notre examen de l'oeuvre de Butor, nous avons décelé une complexité et une pluralité de relations structurales qui se tissent à tous les niveaux de l'écriture. Comme Robbe-Grillet, Butor rassemble les éléments du texte dans une configuration fonctionnelle qui répond aux principes organisateurs de son oeuvre entière.

Dans chaque ouvrage Butor délimite une tranche de la réalité qui se distingue tout d'abord par l'évidence d'une structuration rigoureusement calculée d'avance. L'organisation textuelle est réalisée à partir du regroupement des éléments les plus fondamentaux du récit dans un ensemble composé de réseaux de "cubes" ou de "cases". Une fois mis en oeuvre toutefois, ces divers cubes commencent à s'emboîter les uns dans les autres, de façon à créer un ensemble inextricable de relations

qui se croisent et s'entrecroisent sans cesse. La structure apparemment stricte de l'ouvrage dévoile dès lors l'évidence d'un mouvement de plus en plus complexe, déclenché par la mise en relation des unités formelles qui se rapprochent et s'éloignent les unes des autres, sans être réductibles à une forme stable ou définitive. Les nombreuses cases ainsi disposées fonctionnent ensemble pour dessiner la trajectoire d'une courbe qui se répand et se déploie dans un mouvement d'expansion illimitée. Butor arrive ainsi à exploiter les virtualités d'une architecture unique, dans la mesure où il redistribue cette composition "cubique" dans la configuration plus vaste d'une courbe qui s'étend de texte en texte.

A l'intérieur des textes individuels, nous découvrons des formes et des mouvements qui reflètent l'organisation rigoureuse de chaque récit, aussi bien que ses possibilités de prolongement et d'expansion. Dans son oeuvre romanesque, Butor nous donne la description des architectures et des constructions qui servent à réduire et à miniaturiser la structuration plus vaste du récit. Il s'intéresse surtout aux oeuvres d'art et aux édifices qui ont été érigés selon des lois spécifiques, mais qui restent essentiellement inachevés, donc ouverts à un processus de réorganisation et d'expansion interminables. Par la mise en oeuvre des structures qui répondent à ses propres exigences d'artiste, Butor cherche à nous communiquer une vision du monde qui dévoile la complexité et la richesse des réalités qui résident derrière l'apparence des choses. Dans Illustrations II il suggère l'existence inexplorée des réalités sous-jacentes à notre perception d'un monde qui semble être réparti selon des degrés spécifiques d'organisation:

Toute cette vie si bien compartimentée, si bien enveloppée dans ses boîtes, dont on apercevait si peu à l'extérieur, elle se dénudait dans les souterrains, chacun y apportant quelques objets, ses gestes de nuit, sa beauté de nuit, son abandon... (III II, p.241.)

Selon Butor, le travail de l'écrivain consiste à mettre à nu une organisation d'ordre second qui commence à bouger sous les apparences les plus ordinaires du monde.

Malgré l'étendue de son entreprise, Butor sait adhérer à une structuration littéraire bien organisée qui nous permet de repérer le mouvement et la direction des structures en expansion illimitée.

Il nous assure que ses ouvrages, malgré leur apparence complexe, sont accessibles à tout lecteur:

Le romancier alors est celui qui aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure, et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, le perfectionner, l'étudier, jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous. 11

La mise en oeuvre des lois spécifiques de structuration provient d'un effort conscient de la part de l'écrivain qui cherche à maîtriser la complexité des structures qui semblent s'accroître sans cesse.

Dans Passage de Milan, description d'une tranche de vie dans un immeuble parisien, Butor nous présente une structuration composée de plusieurs cubes qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des cloisons poreuses et perméables:

Ainsi perpétuellement ce soir dans les cuisines superposées sonnent les timbres, et leurs notes se suivent comme s'ils faisaient partie d'un même

instrument, mais nul de la maison ne peut entendre l'air dans son entier. (PM, p.77.)

Reliées ensemble par leur proximité physique, les diverses "boîtes" de l'immeuble fonctionnent comme des unités inséparables et interdépendantes.

Dans la structure emboîtée de l'édifice, il existe des principes de liaison, actualisés par la présence des coupes longitudinales qui s'étendent d'appartement en appartement. D'abord il y a le "grand escalier, pivot de l'immeuble" (PM, p.221.) qui sert de lien immuable et constant entre les divers logements. Une autre ligne verticale, mobile cette fois, c'est celle dessinée par l'ascenseur qui descend et remonte, toujours avec le même "sourir huilé". A ces deux passages verticaux vient s'opposer le trajet régulier du métro qui ne cesse de faire trembler les objets les plus menus de chaque appartement. A un moment donné, Butor décrit le choc qui se produit lors de la rencontre des deux mouvements contraires: "Le métro passant sous la rue fait trembler l'ascenseur dans sa cage." (PM, p.88.) Butor semble alors agencer une coïncidence inattendue et provisoire entre deux réalités incompatibles: la réalité immédiate, close et circonscrite de l'immeuble, et celle, plus vaste, qui s'étend au-delà des murs intérieurs du bâtiment. Le métro déclenche un tremblement des "cubes" qui se mettent à bouger et à accueillir l'intervention des réalités et des connaissances de plus en plus étendues.

La structure emboîtée de l'immeuble est reproduite, à petite échelle, par le tableau "abîmé" de Martin de Vere. Remarquable par l'équilibre de ses surfaces, et semblable à un emploi du temps, le

tableau est composé de douze carrés habités partiellement par des figures qui symbolisent les habitants de l'immeuble. A mesure que, l'artiste multiplie les lois de rencontre et les formes de base, la tableau s'avère de plus en plus inachevable: "[...] il pourrait sembler terminé, mais toute l'oeuvre récente de Martin affirme que d'autres figures viendront habiter cette maison [...]." (PM, p.75.) Comme le roman qui le contient, le tableau est composé de cases provisoires et interchangeables qui confirment l'absence de tout ordre stable ou définitif.

Dans L'Emploi du temps, c'est toute une ville qui doit être déchiffrée par le travail d'un écrivain qui décrit l'énormité de son entreprise comme étant "cette chaîne de phrases que j'allonge." (ET, p.378.) La réalité immédiate de la ville, avec son agglomération de bâtiments, devient de plus en plus complexe pour Jacques Revel qui croit se perdre irrévocablement au cours de ses "longues lentes marches circulaires sonambules sans destination [...]." (ET, p.373.) Cependant, à mesure qu'il déchiffre le sens des oeuvres d'art qui abritent les mythes de Bleston, Revel se débarrasse de la représentation fallacieuse qu'il avait de la ville:

[...] et, du même coup, cette ville, je l'ai vue elle-même dans une nouvelle lumière, comme si le mur que je longe depuis mon arrivée ici, par instants un peu moins opaque soudainement s'amincissait, comme si une profondeur oubliée se déployait [...]. (ET, p.359.)

Peu à peu, Revel arrive à savoir que les régions de la ville qu'il commence à comprendre sont minuscules par rapport à l'ensemble plus

vaste qui les fonde et qui les conditionne. Au-delà des murs de la ville, il existe d'autres réalités à découvrir et à déchiffrer:

[...] car dès ce jour j'avais compris que Bleston, ce n'est pas une cité bien limitée par une ceinture de fortifications ou d'avenues, se détachant ferme sur le fond des champs, mais que, telle une lampe dans la brume, c'est le centre d'un halo dont les franges diffuses se marient à celles d'autres villes. (ET, p.48.)

Revel cherche à percer les brouillards et les murs de la ville, afin de découvrir l'existence d'immenses zones inconnues où il n'a jamais pénétré.

L'ouverture au-delà des bornes de la ville sera pratiquée par l'intermédiaire des oeuvres d'art que Revel ne cesse d'interroger. Il s'intéresse non seulement aux oeuvres elles-mêmes, mais aux relations qui les lient ensemble dans une infinité de trajectoires possibles:

[...] les deux Cathédrales apparaissent comme les deux pôles d'un immense aimant perturbant la trajectoire des corpuscules humains dans leur voisinage, à des degrés et dans des sens divers selon les métaux qui les constituent et les énergies dont ils sont chargés [...]. (ET, p.263.)

La mise en relation des deux pôles de l'Ancien et du Nouveau suggère la présence de nouvelles connaissances qui vont s'approfondir et s'étendre dans toutes les directions.

Le train, ligne mouvante qui relie deux villes dans La Modification, nous propose une structuration de cubes rangés sur une ligne droite. Enfermé dans son compartiment de troisième classe, Léon Delmont évoque la présence d'autres structures cubiques qu'il a habitées à Rome et

à Paris, et pendant d'autres voyages en chemin de fer. Au cours de son présent voyage, il surimpose diverses images des deux villes, jusqu'à les confondre complètement. La distance géographique qui les sépare est peu à peu modifiée, dans la mesure où Delmont établit (de nouveaux points de contact, des raccourcis et des détours inattendus qui autorisent l'emboîtement d'une ville dans une autre. A un moment donné, quand il amène Cécile à son appartement parisien, il provoque la rencontre des cubes de réalité incompatibles qui se distinguent par les oppositions entre Paris et Rome, entre Henriette et Cécile, entre la salle et la gare. Après le choc initial, les divers cubes se sont emboîtés facilement les uns dans les autres:

Toutes deux se sont mesurées du regard à son entrée dans le salon, se sont observées comme deux lutteuses qui s'apprêtent à s'empoigner, et, dans l'attente de cet éclat que vous redoutiez tant, votre main tremblait si fort en servant les vins que vous avez fini par tenir les verres pour les remplir selon la recommandation inscrite sur les menus du wagon-restaurant, comme si toute la salle vibrerait, comme si l'on risquait une grande secousse, un freinage brutal à l'entrée d'une gare. (Mod., p.185.)

Toute localisation dans La Modification devient multiple, dans la mesure où l'auteur opère un mouvement de rapprochement et de juxtaposition entre les dispositifs scéniques, procédé qui consiste à toujours intercaler les nombreux cubes qui composent la réalité immédiate du texte.

Le narrateur de Degrés se livre à une recherche qui s'élabore à partir d'une exploration systématique des relations de parenté et de proximité qui se tissent dans les cubes emboîtés du lycée et dans les immeubles du voisinage. A l'intérieur de ces bâtiments, il dirige

son attention vers des configurations à petite échelle qui reflètent la complexité de la construction qu'il est lui-même en train d'ériger. Nous retenons les exemples suivants: le jeu de meccano, les fuseaux horaires, les courbes du relief, les isothermes, les "projections orthographiques ou stéréographiques" (D, p.151.), et les horaires de classe. Vernier ne cesse d'interroger et de travailler les lignes et les cubes qui pourraient le renseigner sur la structuration des réseaux de plus en plus complexes de son récit.

Par le choix d'une organisation textuelle bien calculée d'avance, Butor a créé des romans dont les dimensions spatio-temporelles se conforment aux structures qui se dégagent à travers la réalité immédiate du récit. Malgré leur apparence délimitée et circonscrite, ces structures incarnent leurs propres principes d'expansion, dans la mesure où elles se déploient dans le temps et dans l'espace pour accueillir d'autres réalités plus vastes. Butor explique à André Bourin comment les unités d'un texte donné sont en effet des prétextes à de nouvelles réalités plus grandes:

A côté des événements que je retiens, il y en a évidemment beaucoup d'autres qui pourraient être mentionnés aussi. Il faut trouver une limite. Je crois cette limite plus sensible à partir du moment où on la choisit, objective: douze heures ou douze mois, par exemple. On sent bien que ces douze heures ou ces douze mois forment une unité qui nécessite un choix. Un choix pas arbitraire, d'ailleurs, car il se trouve lié à tout l'ensemble des autres choix qui constituent le livre. Ce sont, en somme des éléments unis entre eux et isolés.

Mais, remarquez-le: ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. A travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais, en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces

unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... 12

Le cadre spatio-temporel d'un ouvrage donné sert d'élément organisateur qui permet à l'auteur de découvrir la présence d'autres réalités qui jaillissent de la réalité immédiate du texte. Seule la description première d'un univers dont les données structurales sont immédiatement reconnaissables permettra à l'auteur de maîtriser la pluralité de structures qui vont peu à peu désintégrer les unités préexistantes de son travail. Butor tient compte dès lors de la nécessité de modifier et de contrôler les données du texte à mesure que de nouvelles connaissances en altèrent l'ordonnance et l'éclairage. Chaque texte de Butor est composé de temps et d'espaces polarisés entre lesquels s'établissent des mouvements et des relations enchevêtrés. Les données du texte se relient et se croisent sans cesse pour donner naissance à des connexions et des interconnexions génératrices de nouvelles structures.

L'architecture seconde de Passage de Milan se dégage à travers un réseau complexe de symboles groupés autour d'une mythologie qui s'étend au-delà des bornes spatio-temporelles de l'immeuble parisien moderne. Dans une étude du symbolisme dans Passage de Milan, Jennifer R. Walters met en valeur la portée universelle du premier roman de Butor. Elle nous montre comment de nombreux personnages jouent un rôle biblique, de façon à suggérer la présence sous-jacente de l'histoire de Jésus-Christ. Walters suggère ainsi une lecture du roman qui s'accomplit à travers le déchiffrage des symboles qui provoquent une nouvelle mise en relations des données textuelles.

Grâce à la présence des démons qui "profitent des fissures nocturnes pour intervenir" (PM, p.251.), nous participons aux rêves des personnages qui, à leur insu, sont reliés par le leitmotif de l'Egypte. Véritable chemin de sortie, la mythologie égyptienne permet une évasioq hors des contradictions de l'Occident délabré du vingtième siècle. Passage de Milan n'est pas simplement l'histoire de douze heures écoulées dans un immeuble parisien. L'auteur y surimpose la mémoire des civilisations passées, et déclenche ainsi "la perpétuation des civilisations anciennes" (PM, p.7.), procédé de récréation qui nous aidera peut-être à mieux comprendre les contradictions du présent. Butor nous met en contact avec d'autres temps et d'autres lieux qui jaillissent des données de l'immeuble, et qui élargissent notre perception et notre connaissance de la réalité du monde.

De même, dans L'Emploi du temps, l'issue hors du cadre spatio-temporel du roman est pratiquée au moyen d'une exploration d'autres réalités qui se superposent à la réalité immédiate de la ville. Georges Raillard affirme le caractère extensible du livre quand il dit:

Dès lors, l'espace, en expansion, se meurtie d'une série de réalités embrassées qui sont autant d'abrégés de la réalité, et de références à une réalité supposée, mais inconnue. En effet, Butor ne crée pas seulement des rapports géométriques; tout son art consiste, dans ce roman, à déchaîner une germination, provoquée par l'imagination du narrateur, parachevée par celle du lecteur qui trouve dans le livre des éléments comme en attente. 14

La réalité apparemment restreinte de ce roman, l'histoire d'une année

passée dans une seule ville anglaise, commence à s'élargir au moment où le lecteur, comme le narrateur, y décèle la présence d'autres réalités plus vastes. A mesure qu'il écrit son journal, Jacques Revel sait qu'il n'arrivera jamais à épuiser la pluralité de réalités possibles qui sont sous-jacentes à la réalité donnée de la ville. La réalité immédiate sera toujours prolongée et enrichie par la présence d'une réalité seconde d'ordre mythique, laquelle ne sera jamais complètement découverte ou déchiffrée.

Comme L'Emploi du temps, La Modification nous donne l'histoire d'un individu à la recherche d'une issue qui lui permette de s'échapper de la banalité de son existence quotidienne. Dans l'indicateur à couverture bleue qu'il tient entre ses mains, Léon Delmont entrevoit la promesse d'une évasion: "Il était comme le talisman, la clé, la gage de votre issue [...]." (Mod, p.41.) Enfermé dans un compartiment de troisième classe, Delmont évoque toutes sortes de réalités présentes, remémorées, anticipées ou supposées. Il imagine même les pensées et les existences de ses compagnons de voyage. Les données immédiates du compartiment lui suggèrent donc la présence d'autres réalités possibles à découvrir ou à approfondir dans son imagination. Françoise Van Rossum-Guyon explique comment le compartiment délimité est à la fois un univers en microcosme et un lieu fécond en pouvoirs d'expansion:

Ce mouvement de consolidation du monde décrit se double, en outre, d'un mouvement d'amplification. Non seulement la durée concrète et particulière du compartiment s'inscrit dans une durée cosmique, celle des jours et des saisons; non seulement le lieu précis s'ouvre

sur d'autres lieux, mais ce compartiment de chemin de fer constitue un véritable microcosme. 15

Butor organise les données du récit de façon à mettre en valeur la double qualité de densité et d'expansion propre à tous ses ouvrages. Nous voyons donc comment l'auteur arrive à créer un roman qui s'organise autour d'un procédé de désintégration contrôlée.

L'espace du compartiment où Delmont se trouve enfermé déborde enfin sur un espace de portée historique universelle. A partir de son cadre spatio-temporel bien limité, le protagoniste multiplie ses points de vue et varie ses distances d'observation, jusqu'à ce qu'il arrive à se mettre en communication avec toute la race humaine. Georges Raillard explique comment le singulier se fait pluriel dans

La Modification:

A une conception close de l'homme se substitue une psychologie et une morale irréductibles à tout dessin aux lignes arrêtés dans une forme stable. Faute de principe, la vie se définit comme un insatiable désir de progression qui englobe, comme ferment actif, la totalité du spectacle du monde. 16

Butor nous met en présence d'un homme aux prises avec les données immédiates à l'intérieur et à l'extérieur du wagon où il se trouve, des réalités qui lui servent de jalons pour une représentation de portée et de signification universelles.

Le dernier roman de Butor, Degrés, pousse plus loin encore la tendance vers la désintégration et l'expansion. Dans le texte même, Butor suggère la nécessité de la multiplication des points de référence:

Au milieu de ces quelques points bien solides, s'introduit immédiatement un élément d'irrémissible incertitude qu'il n'est possible d'atténuer qu'en multipliant les références, qu'en précisant de plus en plus les situations, qu'en éclairant les uns après les autres les champs de probabilités.

(D, p.55.)

Dans Degrés, toutes les informations sont reliées selon des degrés de relation qui se nouent et se dénouent au cours de l'écriture du roman. La mise en branle de la description de l'heure-pivot ne peut pas s'effectuer sans l'intervention de nouvelles connaissances de plus en plus vastes, et de plus en plus difficiles à appréhender définitivement. Etant donné l'étendue de l'entreprise annoncée dans Degrés, c'est un livre qui doit rester essentiellement lacunaire et inachevé. Butor lui-même explique à F. C. St. Aubyn les difficultés inhérentes à la rédaction d'un texte qui semble interminable:

Dans Degrés il y a la mise en branle d'une sorte de machinerie descriptive. Cette machinerie descriptive est fondamentalement inachevée. Elle ne peut pas se terminer. On peut continuer ainsi à augmenter méthodiquement les contextes indéfiniment, mais alors le livre se trouverait avoir des milliers de pages, des millions de pages. Un des problèmes c'était de trouver un moyen d'arrêter cette machinerie. Un moyen d'arrêter cela c'est comme une surface courbe qui part, et alors cette surface va être sectionnée par une autre surface. C'est cela le problème fondamental de Degrés, trouver une raison valable pour arrêter cette description. Cette raison valable ne peut venir que d'une catastrophe intérieure, cette catastrophe que le livre raconte et produit en même temps. Il y a évidemment quelque chose de fondamental dans cet échec de l'oncle. Cet échec est là pour bien marquer que cette description ne pourrait pas proprement se terminer. Je ne sais pas si une telle description phénoménologique est condamnée à l'insuccès, c'est à l'inachèvement. Elle reste fondamentalement inachevée. 17

L'auteur nous apprend donc que l'architecture de son ouvrage s'élabore à partir de la présence de plusieurs courbes qui se rencontrent et s'entrecroisent de manière à donner naissance à un réseau inextricable de connexions et d'interconnexions. Cependant les angles d'intersection ainsi formés sont instables et provisoires, et appellent la nécessité de nouvelles structures qui finiront par dessiner la trajectoire de nouvelles courbes à poursuivre et à explorer.

Dans l'oeuvre romanesque de Butor, donc, les expériences à l'échelle humaine finissent par s'inscrire dans des connaissances plus larges, dans un contexte historique, mythique, ou cosmique. Les temps et les lieux apparemment circonscrits sont agrandis et élargis, dans la mesure où l'auteur nous invite à poursuivre une vision du réel qui ne se limite pas aux données d'un seul ouvrage. Chaque texte individuel n'est que le prétexte à de nouvelles informations et de nouvelles structures qui en débordent.

Dans la mesure où chaque texte de Butor porte en lui le germe de sa propre expansion, il s'ensuit que l'oeuvre entière se conforme à une configuration vaste et illimitée. A la différence de Robbe-Grillet, Butor cherche sans cesse à combler les lacunes, à ajouter des suppléments qui arriveront à compenser en partie l'inachèvement qui caractérise chacun de ses ouvrages. Les textes de Butor ne sont pas réductibles à une formation circulaire, mais ils désignent plutôt la configuration d'une courbe allongée et déployée dans plusieurs directions à la fois. La courbe se distingue du cercle en ce qu'elle ne se ferme pas sur elle-même, mais reste toujours ouverte à une expansion et à un développement futur. Elle attend d'être parcourue, dans la mesure où elle

suscite l'addition de nouveaux suppléments qui prolongeront et qui enrichiront le travail déjà commencé par l'auteur. Butor résume bien la direction prise par son oeuvre quand il dit qu'un livre doit

"se présenter de lui-même comme inachevé, non le cerclé fermé auquel on ne devrait rien pouvoir ajouter, mais la spirale qui nous invite à la poursuivre [...]."¹⁸ Plutôt que de se limiter à une reprise circulaire des mêmes phénomènes, l'oeuvre de Butor déclenche un mouvement interminable d'expansion qui s'étend dans toutes les directions.

L'origine de ce mouvement en expansion est le désir, de la part de l'écrivain, d'appréhender la totalité des réalités déjà connues, aussi bien que des réalités encore supposées. Fasciné par le pluriel, Butor considère les données du monde comme étant une multiplicité de possibilités à découvrir et à explorer. L'oeuvre de Butor est réalisée à partir de la conscience que la réalité est plus complexe et plus vaste que toute description que l'écrivain puisse en faire. Même une seule tranche bien limitée de la réalité ne pourrait jamais être représentée par la spécificité d'un livre unique. Selon Butor, tout livre qui prétend être achevé, fermé, plein, ou définitif, n'est qu'un "masque" ou une "façade".¹⁹ Dans son entreprise littéraire, ce qui importe, ce n'est pas un ouvrage individuel, mais plutôt la combinatoire dans laquelle il entre enfin. Au cours d'un entretien avec Roger Borderie, Butor parle de la nécessité de distinguer entre un texte unique et l'oeuvre plus grande qui le renferme:

J'ai été très préoccupé, tous ces temps derniers, par la question de l'ouverture du volume, par la mise en question de la distinction entre le singulier et le pluriel, entre un texte (le livre) et plusieurs textes (le recueil).²⁰

Dans l'oeuvre de Butor, un ouvrage singulier est toujours susceptible d'être repris et réorganisé dans un contexte livresque tout à fait nouveau. Un texte individuel ne trouve sa pleine signification que dans le rapport qu'il établit avec les autres ouvrages dont il fait partie. Chaque texte de Butor contribue ainsi à la formation d'une vaste courbe qui trace la configuration d'une oeuvre dont la pluralité et la mobilité résident dans la mise en relation inextricable de nombreux textes qui sont inséparables les uns des autres.

Butor cherche à sauvegarder l'ouverture de son oeuvre en créant des textes qui appellent la nécessité d'un complément futur. L'auteur nous apprend que son travail est toujours en train de s'accomplir: "Il faut donc toujours faire un autre roman après celui qu'on vient d'achever."²¹ Chaque ouvrage écrit tend donc vers un ouvrage futur qui sera peut-être une réponse à des problèmes posés à l'auteur au cours de l'écriture de l'ouvrage précédent, et qui, à son tour, laissera la suite ouverte à un nouveau livre. De cette façon, les phénomènes contenus dans un livre donné ne sont pas simplement repris, mais élargis et développés dans les suivants. Grâce à l'emploi du procédé de l'intertextualité, chaque ouvrage développe des structures ou des thèmes amorcés ou traités partiellement dans les ouvrages antérieurs. Les relations ainsi tissées entre les divers textes désignent le mouvement d'une courbe en expansion illimitée. L'oeuvre entière de Butor donne l'évidence de la configuration d'une ligne qui s'avance, mais qui en même temps se replie un peu sur elle-même, dans la mesure où elle retourne à des points déjà tracés. Puisqu'elle tend toujours vers de nouvelles découvertes du réel, la courbe ne se referme pas

dans la configuration d'un cercle. Si elle revient à des phénomènes déjà mis en oeuvre, ce n'est que pour les reprendre dans un nouveau contexte tout à fait différent.

Aussitôt que son entreprise littéraire commence à se déployer dans toutes les directions, Butor entrevoit la présence de plusieurs courbes qui se croisent et qui interfèrent parfois les unes avec les autres. En 1964, Butor a expliqué comment deux courbes se sont développées lors de la rédaction initiale de ses essais:

[...] mes quatre romans forment en gros une courbe, une ligne. Et à ce moment-là j'essayais de me mettre tout entier dans un roman. Je rêvais d'une oeuvre qui soit ainsi comme une suite de chapitres. Et, au bout d'un certain temps, ça n'a pas été possible parce que je publiais, en même temps que mes romans, des essais et qu'il y a eu une évolution de ces essais, à côté de celle des romans, le tout naturellement jouant ensemble. Mais ça ne fait plus une courbe, ça fait deux courbes. 22

Au fur et à mesure que Butor écrivait des études, d'autres essais, et de la poésie, les courbes commençaient à se multiplier. En même temps, l'auteur envisageait la présence virtuelle de courbes qui ne se sont pas encore réalisées -- celles des livres qu'il aurait aimé écrire, qu'il n'a pas écrits, et que peut-être il n'écrira jamais. Les livres rêvés, annoncés, ou inachevés sont, par leur absence même, aussi contraignants que ceux qui ont été écrits réellement.

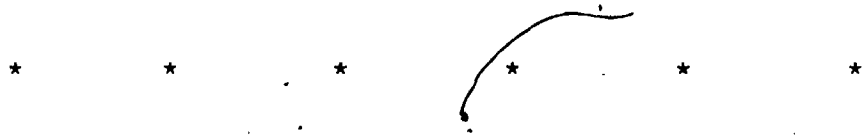
Une autre courbe s'ajoute au moment de l'intervention du critique qui arrive à prolonger le travail commencé par l'auteur. Butor nous dit qu'il accueille le travail du critique en tant qu'expansion du texte original:

Si le critique m'intéresse, c'est qu'il se produit dans mon propre texte une réorganisation éclairante, c'est-à-dire le texte du critique ne m'intéresse que dans la mesure où il a continué le travail déjà fait dans le texte. 23

Chaque texte de Butor porte en lui la possibilité de sa progression future, mouvement en expansion qui sera déclenché par de nouveaux suppléments littéraires ou par la nouvelle lecture d'un texte ancien. L'écriture de Butor ne s'achève jamais, et demeure toujours ouverte à une suite qui sera un nouvel approfondissement du réel.

Dans l'ensemble, c'est la courbure ou la spirale qui incarne le mieux les principes structuraux d'une oeuvre qui semble être en expansion illimitée. Cette configuration allongée se produit à partir de la mise en branle des "cubes" emboîtés qui composent l'ensemble structural de chaque texte, et continue à se manifester dans la relation intertextuelle qui existe entre les divers ouvrages. L'espace et le temps où l'on se trouve dans un texte donné sont en rapport avec une infinité d'autres réalités spatio-temporelles dont les principes de liaison se trouvent confirmés irrévocablement dans la forme d'une courbe allongée. La courbe, figure inachevée et inachevable, sert de synthèse, de motif organisateur de tous les mouvements complexes que nous avons décelés au cours de notre étude de l'oeuvre de Butor. Chaque composant textuel, chaque structure individuelle, est inséparable de la totalité qui la fonde et qui la conditionne. La rencontre entre le détail et l'ensemble livresque dessine la présence d'une courbe qui nous incite à la poursuivre indéfiniment. Et l'oeuvre de

Butor constitue précisément une invitation de ce genre.



Les structurations que nous avons dégagées, dans l'oeuvre de Robbe-Grillet et de Butor, indiquent la présence, chez chaque auteur, d'une écriture qui dessine l'architecture de sa propre mise en forme. Tous les constituants textuels réagissent les uns sur les autres de façon à suggérer l'évidence d'une formation structurale qui détermine l'orientation et le mouvement de l'oeuvre entière. En dégagant la présence et le fonctionnement des configurations géométriques qui se découvrent à l'intérieur de chaque oeuvre, nous avons décelé la présence de deux formes qui sont assez différentes l'une de l'autre mais qui impliquent le même mouvement général de l'écriture.

Le cercle de Robbe-Grillet, comme la courbe de Butor, dessine une trajectoire scripturale qui répond bien aux exigences d'une écriture inachevée. Grâce à leur apparence mobile et instable, les deux figures impliquent la nécessité d'une réévaluation continuelle des données qui composent l'ensemble lacunaire de la réalité textuelle. En favorisant une forme circulaire, Robbe-Grillet opère un renouvellement interminable des mêmes données du récit qui reviennent sans cesse à l'intérieur d'un texte unique, et qui sont parfois repris, avec peu de variation, dans des textes subséquents. Il crée ainsi des mécanismes réversibles et interchangeable qui nous renvoient au commencement ou à la reprise d'une écriture engendrée par un mouvement continu d'alternance et de reprise. Semblablement, chez Butor,

l'écriture trace un mouvement dont la fin nous invite à un nouvel approfondissement de l'expérience textuelle. Cependant, la figure courbée de Butor dessine la trajectoire d'une structure irréversible, engendrée par extension, et qui nous oblige à poursuivre les données du récit en ajoutant de nouveaux suppléments extra-textuels.

La configuration structurale que nous avons découverte chez Robbe-Grillet et chez Butor sert bien à confirmer l'évidence d'une correspondance entre les idées théoriques postulées par les deux auteurs et la mise en forme de leurs oeuvres. Par son architecture même, chaque oeuvre nous donne le témoignage d'une écriture qui semble avoir actualisé les intentions de l'auteur.

En adhérant à une structuration circulaire, Robbe-Grillet a réalisé la création d'une oeuvre qui se replie sur elle-même, étant donné qu'elle ne livre aucune description d'une réalité extérieure au texte. Au lieu de représenter des réalités déjà connues, les éléments du discours renvoient sans cesse aux mêmes images plates et dépourvues de vraisemblance. Grâce à cette absence de profondeur cachée, l'écriture de Robbe-Grillet suscite chez le lecteur une réponse telle que c'est le lecteur même qui pourvoit à la dimension mythique au fur et à mesure qu'il parcourt les surfaces qui sont constamment reprises. Dans la mesure où il oblige le lecteur à revenir toujours aux mêmes phénomènes d'un récit sans cesse recommencé, Robbe-Grillet a su sauvegarder le "présent perpétuel" dont il a parlé dans Pour un nouveau roman. (Voir Chapitre II, p. 34)

Grâce à sa structuration des courbes et des "cubes", Butor semble rester fidèle à ses idées de créer une oeuvre qui se déploie dans

7



toutes les directions. En explorant les diverses couches du temps historique et mythique, en embrassant simultanément le passé, le présent et le futur, il a découvert ce qu'il recherchait dans son entreprise littéraire: "ce travail pour donner une durée au langage." (Voir Chapitre II, pp 57-58) Dans son exploration de l'espace, Butor se tient aux principes qu'il avait admirés dans l'oeuvre de Mondrian. Les "cubes" de Butor, comme les "carrés" du peintre, suggèrent la présence virtuelle de la coloration et de l'habitation. Dans la mesure où elle dessine la trajectoire des courbes qui se croisent et qui s'entrecoupent, l'oeuvre de Butor se conforme bien à la configuration qu'il envisage comme étant semblable à "une espèce d'arbre." (Voir Chapitre II, p.49) Chaque ouvrage est en effet une coupe partielle qui appartient à une structure plus vaste et infiniment plus complexe.

Malgré les différences qui distinguent les deux formations scripturales, chaque auteur nous donne une oeuvre qui reste essentiellement ouverte. Umberto Eco explique comment l'abandon d'une structuration stable et achevée finit par produire une oeuvre susceptible d'une réévaluation incessante. Dans son ouvrage qui traite de l'"oeuvre ouverte", Eco dit:

Celle-ci demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë. Elle substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientation, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes. 24

Robbe-Grillet et Butor ont réussi à créer une oeuvre, qui, par son rejet de la conception statique de l'ordre, devient une réserve

inépuisable de significations toujours changeantes. Les deux auteurs ont édifié des structures littéraires qui ont le pouvoir de se déplacer à tout instant, engendrant continuellement leurs propres formes et dimensions spécifiques. Chaque oeuvre, qu'elle soit reprise ou qu'elle soit projetée, reste ouverte à une continuelle germination de relations internes qu'il appartient à chaque lecteur de découvrir et d'explorer.

NOTES

CHAPITRE VII

¹Forme et Signification (Paris: José Corti, 1962), pp. xi-xii.

²Alain Robbe-Grillet, p. 32..

³Ibid., p. 22.

⁴"Le Voyeur accéléré," Les Lettres Nouvelles, 29 (juillet-août 1955), pp. 146-147.

⁵Ibid., p. 148.

⁶Le Nouveau Roman, p. 63.

⁷Avec Labarthe et Rivette, p. 16.

⁸Cité par André Gardies, dans Alain Robbe-Grillet, p. 148.

⁹S/Z; p. 84.

¹⁰Avec J.-L. Ferrier et al., p. 43.

¹¹Répertoire II, p. 25.

¹²"Les Enfants du demi-siècle: Michel Butor," Les Nouvelles Littéraires, 1579 (5 déc. 1957), p. 9.

¹³"Symbolism in Passage de Milan," French Review, XLII, 1 (oct. 1968), 223-232..

¹⁴"De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor," p. 187.

¹⁵Critique du roman, p. 110.

¹⁶"De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor," p. 192.

¹⁷Avec F. C. St. Aubyn, "Entretien avec Michel Butor," p. 20.

18 Répertoire III, p. 19.

19 Répertoire II, p. 212.

20 Travaux d'approche (Paris: Gallimard, 1972), p. 11.

21 Avec Madeleine Chapsal, Les Écrivains en personne, p. 94.

22 Avec Pierre Daix, "Pour moi, l'important c'est de devenir con-
temporain," Les Lettres Françaises, 1037 (9-15 juillet 1964), p. 6.

23 Butor, pp. 197-198.

24 L'Oeuvre ouverte (Paris: Ed. du Seuil, 1965), p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sources primaires

1. Livres

- Butor, Michel. Degrés. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. Description de San Marco. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. L'Emploi du temps. Paris: Ed. 10/18, 1966. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1956.]
- _____. Le Génie du lieu. Paris: Grasset, 1958.
- _____. Illustrations II. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. Intervalle. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. Mobile. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. La Modification. Paris: Ed. 10/18, 1962. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1957.]
- _____. Où. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. Passage de Milan. Paris: Ed. 10/18, 1970. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1954.]
- _____. Portrait de l'artiste en jeune singe. Paris: Gallimard, 1967.
- _____. Répertoire I. Paris: Ed. de Minuit, 1960.
- _____. Répertoire II. Paris: Ed. de Minuit, 1964. ✓
- _____. Répertoire III. Paris: Ed. de Minuit, 1968.
- _____. Répertoire IV. Paris: Ed. de Minuit, 1974.
- _____. Réseau aérien. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. La Rose des Vents. Paris: Gallimard, 1970.

Butor, Michel. 6 810 000 litres d'eau par seconde. Paris: Gallimard, 1965.

_____. Travaux d'approche. Paris: Gallimard, 1972.

Robbe-Grillet, Alain. L'Année dernière à Marienbad. Paris: Ed. de Minuit, 1961.

_____. Dans le labyrinthe. Paris: Ed. 10/18, 1964. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1959.]

_____. Les Gommés. Paris: Ed. de Minuit, 1953.

_____. L'Immortelle. Paris: Ed. de Minuit, 1963.

_____. Instantanés. Paris: Ed. de Minuit, 1962.

_____. La Jalousie. New York: MacMillan, 1963. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1957.]

_____. La Maison de rendez-vous. Paris: Ed. 10/18, 1972. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1965.]

_____. Pour un nouveau roman. Paris: Gallimard, 1964. [Prem. Ed. Paris: Ed. de Minuit, 1963.]

_____. Projet pour une révolution à New York. Paris: Ed. de Minuit, 1970.

_____. Le Voyeur. Paris: Ed. de Minuit, 1955.

2. Articles

Butor, Michel. "Comment travaillent les écrivains." Le Monde, 8213 (11 juin 1971), p. 24.

Robbe-Grillet, Alain. "L'Écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour chercher à comprendre pourquoi il écrit." Esprit, 329 (juillet 1964), pp. 63-65.

_____. "La Littérature, aujourd'hui, VI," Tel Quel, 14 (été 1963), pp. 39-45.

_____. "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque." Revue des Lettres Modernes, V, 36-38 (été 1958), 128-130.

B. Sources secondaires

1. Livres

- Adams, Robert Martin. Nil: Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century. New York: Oxford Univ. Press, 1966.
- Albérès, R.-M. Histoire du roman moderne. Paris: Albin Michel, 1962.
- _____. Métamorphoses du roman. Paris: Albin Michel, 1966.
- _____. Michel Butor. Paris: Ed. Universitaires, 1964.
- _____. Le Roman d'aujourd'hui: 1960-1970. Paris: Albin Michel, 1970.
- Alter, Jean. La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet: Structures et Significations. Genève: Droz, 1966.
- Astier, Pierre A.-G. La Crise du roman français et le nouveau réalisme. Paris: Nouvelles Ed. Debresse, 1969.
- Aubral, François. Michel Butor. Paris: Seghers, 1973.
- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Baqué, Françoise. Le Nouveau Roman. Paris: Bordas, 1972.
- Barrère, Jean-Bertrand. La Cure d'amaigrissement du roman. Paris: Albin Michel, 1964.
- Barthes, Roland. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- _____. Essais critiques. Paris: Ed. du Seuil, 1964.
- _____. Mythologies. Paris: Ed. du Seuil, 1957.
- _____. S/Z. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- Bernal, Olga. Alain Robbe-Grillet: Le Roman de l'absence. Paris: Gallimard, 1964.
- Bersani, Jacques, et al. La Littérature en France depuis 1945. Paris: Bordas, 1970.

Blanchot, Maurice. L'Entretien infini. Paris: Gallimard, 1969.

_____. L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.

_____. Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959.

Bloch-Michel, Jean. Le Présent de l'indicatif. Paris: Gallimard, 1973.

Boisdeffre, Pierre, de. La Cafetière est sur la table. Paris: Ed. de la Table Ronde, 1967.

_____. Les Ecrivains français d'aujourd'hui. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

_____. Où va le roman?. Paris: Ed. Mondiales, 1972.

Book-Senninger, Claude, et Jack Kolbert, Eds. L'Art de Michel Butor. New York: Oxford Univ. Press, 1970.

Butor, texte du Colloque intitulé "Approches de Michel Butor," tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, du 24 juin au 1er juillet 1973, sous la direction de Georges Raillard. Paris: Ed. 10/18, 1974.

Carrabino, Victor. The Phenomenological Novel of Alain Robbe-Grillet. Parma: C.E.M., 1974.

Ghampigny, Robert. Le Genre romanesque. Monte-Carlo: Regain, 1963.

_____. Pour une esthétique de l'essai. Paris: Minard, 1967.

Chapsal, Madeleine. Les Ecrivains en personne. Paris: Ed. 10/18, 1973.

_____. Quinze Ecrivains. Paris: Julliard, 1963.

Charbonnier, Georges. Entretiens avec Michel Butor. Paris: Gallimard, 1967.

Cruickshank, John, et al. The Novelist as Philosopher. London: Oxford Univ. Press, 1962.

Dällenbach, Lucien. Les Critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris: Garnier, 1972.

Dhaenens, Jacques. "La Maison de rendez-vous" d'Alain Robbe-Grillet: Pour une philologie sociologique. Paris: Lettres Modernes, 1970.

- Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique. Paris: Mercure de France, 1967.
- Durðzoi, Gérard. "Lés Gattes": Robbe-Grillet. Paris: Hatier, 1973.
- Eco, Umberto. L'Oeuvre ouverte. Paris: Ed. du Seuil, 1965.
- Ellul, Jacques. The Political Illusion. New York: Vintage Books, 1972.
- Frohock, W. M. Style and Temper. Oxford: Blackwell, 1967.
- Gardies, André. Alain Robbe-Grillet. Paris: Seghers, 1972.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris: Ed. du Seuil, 1966.
- _____. Figures II. Paris: Ed. du Seuil, 1969.
- Georgin, René. L'Inflation du style. Paris: Ed. Sociales Français, 1963.
- Gide, André. Journal, I (1889-1912). Rio de Janeiro, Brésil: Amer = Edit., 1943.
- Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.
- Grant, Marian. A. Michel Butor: "L'Emploi du temps". London: Edward Arnold, 1973.
- Greshoff, C. J. Seven Studies in the French Novel: From Mme de la Fayette to Robbe-Grillet. Cape Town: Balkema, 1964.
- Grossvogel, David. I. Limits of the Novel: Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1968.
- Helbo, André. Michel Butor: Vers une littérature du signe. Bruxelles: Ed. Complexe, 1975.
- Isou, Isidore. Les Pompiers du nouveau roman. Paris: Lettrisme, 1971.
- Jaffé-Freem, Elly. Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste. Amsterdam: J. M. Meulenhoff, 1966.
- Janvier, Ludovic. Une Parole exigeante: Le nouveau roman. Paris: Ed. de Minuit, 1964.
- Johnson, Patricia, J. Camus et Robbe-Grillet: Structure et techniques narratives dans "Le Renégat" de Camus et "Le Voyeur" de Robbe-Grillet. Paris: A. G. Nizet, 1972.

Lalande, Bernard. "La Modification": Analyse critique. Paris: Hatier, 1972.

Lecuyer, Maurice. Réalité et imagination dans "Le Grand Meaulnes" et "Le Voyeur". Houston, Texas: William Marsh Rice Univ., 1965.

Leenhardt, Jacques. Lecture politique du roman: "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet. Paris: Ed. de Minuit, 1973.

Lefebvre, Henri. Le Langage et la société. Paris: Gallimard, 1966.

Le Sage, Laurent. The French New Novel. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. Press, 1962.

Lévesque, Claude. L'Etrangeté du texte. Montréal: ULB, 1976.

Mansuy, Michel. Etudes sur l'imagination de la vie. Paris: José Corti, 1970.

Mansuy, Michel, Ed. Positions et oppositions sur le roman contemporain, actes du Colloque organisé par le Centre de philologie et de littérature romanes de Strasbourg, avril 1970. Paris: Ed. Klincksieck, 1971.

Matoré, Georges. L'Espace humain. Paris: La Colombe, 1962.

Matthews, J. H., Ed. Un nouveau roman? Paris: Minard, 1964.

Mauriac, Claude. L'Alittérature contemporaine. Paris: Albin Michel, 1969.

Mercier, Vivien. The New Novel from Queneau to Pinget. New York: Farrar, Straus et Giroux, 1971.

Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

Micciollo, Henri. "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet. Paris: Hachette, 1972.

Miesch, Jean. Robbe-Grillet. Paris: Ed. Universitaires, 1965.

Monnier, Jean-Pierre. L'Age ingrat du roman. Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1967.

Morrisette, Bruce. Alain Robbe-Grillet. New York: Columbia Univ. Press, 1965.

_____. Les Romans de Robbe-Grillet. Paris: Ed. de Minuit, 1971.

- Nadeau, Maurice. Le Roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1963.
- Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 1. Paris: Ed. 10/18, 1972.
- Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, 2. Paris: Ed. 10/18, 1972.
- Ouellet, Réal, Ed. Les Critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris: Garnier, 1972.
- Peignot, Jérôme. De l'écriture à la typographie. Paris: Gallimard, 1967.
- Peyre, Henri. Contemporary French Literature. New York: Harper and Row, 1964.
- _____. The Contemporary French Novel. New York: Oxford Univ. Press, 1955.
- Picard, Raymond. Nouvelle critique ou nouvelle imposture. Paris: J.-J. Pauvert, 1965.
- Picon, Gaëtan. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. L'Usage de la lecture, II. Paris: Mercure de France, 1961.
- Pingaud, Bernard. Ecrivains d'aujourd'hui. Paris: Grasset, 1960.
- Pouillon, Jean. Temps et roman. Paris: Gallimard, 1946.
- Quéréel, Patrice. "La Modification" de Butor. Paris: Hachette, 1973.
- Rahv, Betty T. From Sartre to the New Novel. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1974.
- Raillard, Georges. Michel Butor. Paris: Gallimard, 1968.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau Roman. Paris: Ed. du Seuil, 1973.
- _____. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Ed. du Seuil, 1971.
- _____. Problèmes du nouveau roman. Paris: Ed. du Seuil, 1967.
- Roubichou, Gérard. Michel Butor: "La Modification". Paris: Bordas, 1973.
- Roudaut, Jean. Michel Butor ou le Livre futur. Paris: Gallimard, 1964.

Roudiez, Léon S. Michel Butor. New York: Columbia Univ. Press, 1965.

Rousset, Jean. Forme et Signification. Paris: José Corti, 1962.

_____. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris: José Corti, 1973.

Sartre, Jean-Paul. L'Etre et le Néant. Paris: Gallimard, 1943.

_____. Situations II. Paris: Gallimard, 1947.

Simon, Claude. La Route des Flandres. Paris: Ed. 10/18, 1963.

_____. Le Vent. Paris: Ed. de Minuit, 1957.

Sollers, Philippe. L'écriture et l'expérience des limites. Paris: Ed. du Seuil, 1968.

Spencer, Michael. Michel Butor. New York: Twayne Publishers, 1974.

Spencer, Sharon. Space, Time and Structure in the Modern Novel. New York: New York Univ. Press, 1971.

Stoltzfus, Ben. Alain Robbe-Grillet and the New French Novel. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1964.

Sturrock, John. The French New Novel. London: Oxford Univ. Press, 1969.

Szanto, George H. Narrative consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet. Austin: Univ. of Texas Press, 1972.

Van Rossum-Guyon, Françoise. Critique du roman. Paris: Gallimard, 1970.

Vidal, Jean-Pierre. "Dans le labyrinthe" de Robbe-Grillet. Paris: Hachette, 1975.

_____. "La Jalousie" de Robbe-Grillet. Paris: Hachette, 1973.

Zants, Emily. The Aesthetics of the New Novel in France. Boulder, Colorado: Univ. of Colorado Press, 1968.

Zeltner-Neukomm, Gerda. La Grande Aventure du roman français au XX^e siècle. Paris: Gonthier, 1967.

Zéraffa, Michel. Roman et société. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

2. Articles

Abirached, Robert. "Robbe-Grillet N°2." Nouvelle Revue Française, XXII, 130 (oct. 1963), 717-721.

_____. "Les Romans du présent." NRF, XXII, 132 (déc. 1963), 1090-1093.

Adams, Robert Martin. "Down Among the Phenomena." Hudson Review, XX, 2 (été 1967), 255-267.

Ames, Van Meter. "Butor and the Book." The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXIII, 1 (automne 1964), 159-165.

André, Robert. "L'Amérique et l'enfer." NRF, XIX, 114 (juin 1962), 1088-1093.

Anzieu, Didier. "Le Discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet." Les Temps Modernes, 233 (oct. 1965), pp. 608-637.

L'Arc, 39 (1969), numéro spécial consacré à Butor.

Audry, Colette. "La Caméra d'Alain Robbe-Grillet." Revue des Lettres Modernes, V, 36-38 (été 1958), 131-141.

Aury, Dominique. "La Possession du monde." NRF, XII, 71 (nov. 1958), 881-885.

B. J. "Robbe-Grillet, mensonge et vérité." Magazine Littéraire, 17 (avr. 1968), p. 30.

Bann, Stephen. "Interview with Michel Butor." 20th Century Studies, 6 (déc. 1971), pp. 41-52.

Barnes, Hazel E. "The Ins and Outs of Alain Robbe-Grillet." Chicago Review, XV, 3 (hiver-printemps 1962), 21-43.

Berger, Yves. "Dans le labyrinthe." NRF 85 (jan. 1960), pp. 112-118.

Blanchot, Maurice. "Notes sur un roman." NRF, VI, 31 (juillet 1955), 105-112.

_____. "A Rose is a Rose..." NRF, XXII, 127 (juillet 1963), 86-93.

Bloch, Adèle. "Michel Butor and the Myth of Racial Supremacy." Modern Fiction Studies, XVI, 1 (printemps 1970), 57-65.

- Boer, M. G. de. "Essai d'interprétation du 'Voyeur' de Robbe-Grillet." Bulletin des jeunes romanistes, 3 (mai 1961), pp. 5-12.
- Boisdeffre, Pierre de. "Audience et limites du 'nouveau roman'." La Revue des deux mondes, V (sept-oct. 1967), 503-513.
- _____. "Instantanés, le livre de la semaine." Les Nouvelles Littéraires, 1820 (19 juillet 1962), p. 2.
- Bollème, Geneviève. "L'Année dernière à Marienbad." Les Temps Modernes, 183 (juillet 1961), pp. 177-179.
- Börderie, Roger. "Entretien avec Michel Butor." Les Lettres Françaises, 1315 (31 déc. 1969 - 6 jan. 1970), pp. 7-8.
- _____. "Michel Butor: une langue sept fois tournée dans la bouche." NRF, XXX, 176 (août 1967), 229-305.
- Bory, Jean-Louis. "L'Atelier du photographe." Le Nouvel Observateur, 51 (3-9 nov. 1965), pp. 28-29.
- _____. "A Reinvention of Reality." Atlas, XI, 2 (fév. 1966), 126-127.
- Bosquet, Alain. "Michel Butor et les paliers de l'écriture." Combat, 7170 (août 1967), p. 10.
- _____. "Où allez-vous, Michel Butor?" Combat, 6623 (oct. 1965), p. 7.
- _____. "Roman d'avant-garde et anti-roman." Preuves, 79 (sept. 1957), pp. 79-86.
- Bourdet, Denise. "Images de Paris: Le Cas Robbe-Grillet." Revue de Paris, 1 (jan. 1959), pp. 130-136.
- Bourgeade, Pierre. "Un 'Projet' douteux." Le Monde, 8023 (30 oct. 1970), p. 18.
- Bourin, André. "Les Enfants du demi-siècle: Butor." Les Nouvelles Littéraires, 1579 (5 déc. 1957), p. 9.
- Bray, Barbara. "Robbe-Grillet Talks to Barbara Bray." The Observer, 18 nov. 1962, p. 23.
- Brée, Germaine. "Jalousie: New Blinds or Old?" Yale French Studies, 24 (été 1959), pp. 87-95.
- _____. "Novelists in Search of the Novel." Modern Fiction Studies XVI, 1 (printemps 1970), 3-11.
- Brenner, Jacques. "Laboratoires d'arrière-garde." Cahiers des Saisons, 28 (hiver 1962), pp. 310-311.

Brooke-Rose, Christine. "The Baroque Imagination of Robbe-Grillet." Modern Fiction Studies, XI, 4 (hiver 1965-1966), 405-423.

Brosman, Catherine Savage. "A Source and Parallel of Michel Butor's Mobile: In the American Grain." Modern Language Review, LXVI, 2 (avr. 1971), 315-321.

Brunius, Jacques. "Every Year at Marienbad." Sight and Sound, été 1962, pp. 122-127, 153.

Carrouges, Michel. "Michel Butor: La Modification." La Table Ronde, 121 (jan. 1958), pp. 138-140.

_____. "Michel Butor: Passage de Milan." Monde Nouveau, 82 (oct. 19754), pp. 74-77.

Champigny, Robert. "In Search of the Pure Récit." The American Society Legion of Honour Magazine, XXVII, 4 (hiver 1956-1957), 331-343.

Chapsal, Madeleine. "Le Geste brûlant d'une jeune servante." L'Express, 758 (27 déc. - 2 jan. 1966), pp. 60-61.

_____. "Le Mot de Robbe-Grillet." L'Express, 747 (11-17 oct. 1965), pp. 92-93.

_____. "Robbe-Grillet: La Révolution dans tous les sens." L'Express, 1007 (26 oct. - 1 nov. 1970), pp. 45-46.

Charney, Hanna. "Quinze, Place du Panthéon: La Mythologie du 'véritable' chez Michel Butor." Symposium, XIX (été 1965), 123-131.

Chery, Christian. "Alain Robbe-Grillet ou le nouveau réalisme." Pensée Française, 12 (nov. 1957), pp. 17-19.

"Chinese Boxes." Times Literary Supplement, 3076 (10 fév. 1961), p. 85.

Cohn, Dorrit. "Castes and Anti-Castes, or Kafka and Robbe-Grillet." Novel, V, 1 (automne 1971), 19-31.

Coleman, John. "The Marienbad Game." New Statesman, 1615 (23 fév. 1962), p. 273.

Collet, Jean. "Le Cinéma fossile." Signes du Temps, 5 (mai 1963), pp. 33-34.

Connerton, Paul. "Alain Robbe-Grillet: A Question of Self-Deception?" Forum for Modern Language Studies, IV, 4 (oct. 1968), 347-359.

Daix, Pierre. "Pierre Daix avec Michel Butor." Les Lettres Françaises, 1037 (9-15 juillet 1964), pp. 1, 6-7.

- Dällenbach, Lucien. "Le Livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor." Archives des Lettres Modernes, 135 (1972).
- Davis, Doris McGinty. "Le Voyeur et L'Année dernière à Marienbad." French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 477-484.
- "Débat sur le roman." Tel Quel, 17 (printemps 1964), pp. 12-54.
- "Degrees of Projection." Times Literary Supplement, 3054 (9 sept. 1960), p. 575.
- Deguisse, Pierre. "Michel Butor et le 'nouveau roman'." French Review, XXXV, 2 (déc. 1961), 155-162.
- Delbouille, Paul. "Le 'Vous' de La Modification." Cahiers d'Analyse Textuelle, 5 (1963), pp. 82-87.
- Delcourt, Xavier. "Les 'Variations' de Butor." La Quinzaine Littéraire, 120 (16-30 juin 1971), pp. 5-6.
- Delfosse, Pascale. "Projet pour une révolution à New York." Revue Nouvelle, LIII, 1 (jan. 1971), 96-99.
- Demeron, Pierre. "A Voyeur in the Labyrinth." Evergreen Review, 43 (oct. 1966), pp. 46-49.
- Dort, Bernard. "Are These Novels Innocent?" Yale French Studies, 24 (été 1959), pp. 22-29.
- _____. "Le Blanc et le noir." Cahiers du Sud, 330 (août 1955), pp. 301-306.
- _____. "Fascination ou métamorphose?" Cahiers du Sud, 338 (déc. 1956), pp. 133-137.
- _____. "La Forme et le fond." Cahiers du Sud, 344 (jan. 1958); pp. 117-125.
- _____. "Sur les romans de Robbe-Grillet." Les Temps Modernes, 136 (juin 1957), pp. 1989-1999.
- _____. "Le Temps des choses." Cahiers du Sud, 321 (jan. 1954), pp. 300-307.
- Dreyfus, Dina. "Cinéma et roman." Revue d'Esthétique, XV, fasc. 1 (jan - mars 1962), 75-84.
- _____. "Vraies et fausses énigmes." Mercure de France, CCCXXXI (oct. 1957), 268-285.
- Dumur, Guy. "For Revolutionaries with a Sense of Humour," Atlas, XX, 3 (mars 1971), 56-58.

- Duranteau, Josane, avec Alain Robbe-Grillet. "J'aime éclairer les fantômes." Le Monde, 8023 (30 oct. 1970), p. 18.
- Fabre-Luce, Anne. "Les Noirs et les blancs de la 'Jalousie'." La Quinzaine Littéraire, 161 (1-15 avr. 1973), pp. 7-9.
- _____. "Le Roman comme jeu." La Quinzaine Littéraire, 105 (1-15 nov. 1970), pp. 3-4.
- _____. "Tendres géométries." La Quinzaine Littéraire, 165 (1-15 juin 1973), pp. 7-8.
- Federman, Raymond. "Une Lecture américaine de Mobile." Le Monde, 6902, supplément (22 mars 1967), p. IV.
- Ferrier, J.-L. et al. "L'Express va plus loin avec Alain Robbe-Grillet." L'Express, 876 (1-7 avr. 1968), pp. 38-46.
- Fisson, Pierre. "Moi, Robbe-Grillet." Le Figaro Littéraire, 879 (23 fév. 1963), p. 3.
- Fol, Monique. "L'Infraréalisme d'Alain Robbe-Grillet dans La Jalousie." French Review, XXXIV, 6 (mai 1961), 567-569.
- Frohock, W. M. "Introduction to Butor." Yale French Studies, 24 (été 1959), pp. 54-61.
- Fusco, Mario. "L'Année dernière à Marienbad." Tendances, 15 (fév. 1962), pp. 97-112.
- Galand, René. "La Dimension sociale dans La Jalousie de Robbe-Grillet." French Review, XXXIX, 5 (avr. 1966), 703-708.
- Galey, Matthieu. "Michel Butor: Un travail de sape." Arts, 758 (20-26 jan. 1960), p. 4.
- Gaucher, Roland. "L'Impasse du 'Nouveau Roman'." Ecrits de Paris, 200 (déc. 1961), pp. 101-106.
- Gaugéard, Jean. "Michel Butor hanté par le chiffre sept." Les Lettres Françaises, 1178 (13-19 avr. 1967), pp. 6-7.
- Genette, Gérard. "Sur Robbe-Grillet." Tel Quel, 8 (hiver 1962), pp. 34-44.
- _____. "Vertige fixé. 'Post-face'." Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet. Paris: Ed. 10/18, 1964, pp. 273-306.
- Gerhart, Mary Jane. "The Purpose of Meaninglessness in Robbe-Grillet." Renaissance, XXIII, 2 (hiver 1971), 79-97.

- Goodstein, Jack. "Pattern and Structure in Robbe-Grillet's La Maison de rendez-vous." Critique: Studies in Modern Fiction, XIV, 1 (1972), 91-97.
- Grant, Marian. "The Function of Myth in the Novels of Michel Butor." Australian Universities Language and Literature Association, 32 (nov. 1969), pp. 214-222.
- Grieve, James. "Rencontre ou piège: A Footnote to La Modification." Australian Journal of French Studies, VIII, 3 (sept. - oct. 1971), 314-319.
- Guers, Yvonne. "La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet." French Review, XXXV, 6 (mai 1962), 570-577.
- Guimbretière, André. "Un Essai d'analyse formelle: Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet." Cahiers internationaux de symbolisme, 9-10 (1965-1966), pp. 3-26.
- Guimbretière, André, et al. "Table Ronde autour du film L'Immortelle." Cahiers Internationaux de symbolisme, 9-10 (1965-1966), pp. 97-125.
- Guth, Paul. "1926-1957 ou les Modifications de Michel Butor." Le Figaro Littéraire, 607 (7 déc. 1957), pp. 1, 4.
- Guyard, Marius-François. "Michel Butor". Etudes, CCXCVIII (juillet-août 1958), 227-237.
- Hagopian, John V. "Symbol and Metaphor in the Transformation of Reality into Art". Comparative Literature, XX, 1 (1968), 45-54.
- Hahn, Bruno. "Plan du labyrinthe de Robbe-Grillet." Les Temps Modernes, 172 (juillet 1960), pp. 150-168.
- Hallier, Jean-Edern. "Toute une vie à Marienbad." Tel Quel, 7 (automne 1961), pp. 49-52.
- Harrington, Michel. "La Maison de rendez-vous." Commonweal, 18 (10 fév. 1967), p. 535.
- Helbo, André. "Michel Butor à la recherche du livre." La Revue Générale Belge, 2 (fév. 1970), pp. 79-90.
- _____ "Nouvelle littérature, nouvel humanisme?" Synthèses, 285 (mars 1970), pp. 26-31.
- Hell, Henri. "Michel Butor: L'Emploi du temps". La Table Ronde, III (mars 1957), pp. 208-211.
- Holland, Norman H. "Film, Microfilm and Un-Film." The Hudson Review, XV, 3 (automne 1962), 406-412.
- Howlett, Jacques. "La Modification par Michel Butor." Les Lettres Nouvelles, 55 (déc. 1957), pp. 786-789.

- Janvier, Ludovic. "Robbe-Grillet, Hong-Kong, Alice." Critique, 223 (déc. 1965), pp. 1043-1051.
- Jean, Raymond. "L'Amérique immobile." Cahiers du Sud, 367 (juillet-août 1962), pp. 447-452.
- _____. "L'Année dernière à Marienbad." Cahiers du Sud, 365 (fév. - mars 1962), pp. 121-123.
- _____. "D'un art romanesque à un art poétique." Le Monde, 6902, supplément (22 mars 1967), p. IV.
- _____. "Degrés." Cahiers du Sud, 355 (avr. - mai. 1960), pp. 466 - 469.
- _____. "Le Rendez-vous de Robbe-Grillet." Cahiers du Sud, 385 (nov. - déc. 1965), pp. 328-330.
- _____. "De Robbe-Grillet à Pinget!" Cahiers du Sud, 369 (déc. 1962 - jan. 1963), pp. 290-293.
- Jeancard, Pierre. "Un Entretien avec Michel Butor." Liberté, X, 2 (mars - avril 1968), 33-37.
- Kamel, Raouf. "Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet." La Revue du Caire, XLIV, 237 (mai 1960), 423-430.
- Kanters, Robert. "L'Amérique en Butorama." Le Figaro Littéraire, 828 (3 mars 1962), pp. 2-3.
- _____. "La Difficulté d'être romancier." La Table Ronde, 81 (sept. 1954), pp. 117-125.
- _____. "Quand l'a-littérature se fait a-cinéma." Le Figaro Littéraire, 805 (sept. 1961), p. 2.
- Kolbert, Jack. "Point of View in Michel Butor's Criticism: Geometry and Optics." Kentucky Romance Quarterly, XVIII, 2 (1971), 161-176.
- Kumm, Karl W. G. "Michel Butor: A Spatial Imagination." (diss., Univ. of Washington, 1970).
- Labarthe, André S. et Jacques Rivette. "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet." Cahiers du Cinéma, 123 (sept. 1961), pp. 1-19.
- Lagrolet, Jean. "Nouveau réalisme?" La Nef, 13 (jan. 1958), pp. 62-70.
- Lalou, Etienne. "Michel Butor, ingénieur des lettres." L'Express, 827 (24-30 avr. 1967), pp. 55-56.
- Lascault, Gilbert. "L'Egypte des égarements." Critique, 260 (jan. 1969), pp. 54-74.

Latil-LeDantec, Mireille. "Alain Robbe-Grillet, héraut de l'imaginaire." Etudes (mars 1966), pp. 371-387.

Le Clec'h, Guy. "Surface et profondeur." Preuves, 87 (août 1957), pp. 89-91.

Lecomte, Marcel. "L'Eloge de l'espace." Monde Nouveau, 93 (oct. 1955), pp. 73-75.

Lecuyer, Maurice A. "Robbe-Grillet's La Jalousie and a Parallel in the Graphic Arts." Hartford Studies in Literature, 11, 1 (1971), 19-38.

Lefebvre, Maurice-Jean. "Alain Robbe-Grillet: La Jalousie." NRF, X, 55, (juillet 1957), 146-149.

Leirens, Jean. "L'Année dernière à Marienbad." Revue Générale Belge (jan. 1962), pp. 134-139.

Leiris, Michel. "Le Réalisme mythologique de Michel Butor." "Post-face", La Modification de Michel Butor. Paris: Ed. 10/18, 1962, pp. 287-312.

LeSage, Laurent. "Michel Butor: Techniques of the Marvelous." L'Esprit Créateur, VI, 1 (printemps 1966), 36-44.

Lethcoe, James. "The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth." French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 497-507.

Levitt, Morton P. "Michel Butor: Polyphony, or the Voyage of Discovery." Critique: Studies in Modern Fiction, XIV, 1 (1972), 27-48.

Lop, Edouard et André Sauvage. "Essai sur le nouveau roman." La Nouvelle Critique, 124 (mars 1961), pp. 117-135; 125 (avr. 1961), pp. 68-87; 127 (juin 1961), pp. 83-107.

Loranquin, Albert. "Michel Butor: Degrés." Bulletin des Lettres, 216 (15 mars 1960), pp. 96-100.

_____. "Michel Butor: La Modification." Bulletin des Lettres, 193 (15 déc. 1957), pp. 432-433.

Luccioni, Gennie. "Michel Butor: Degrés et Répertoire." Esprit, 284 (mai 1960), pp. 910-912.

Lydon, Mary. "Sibylline Imagery in Butor's La Modification." The Modern Language Review, LXVII, 2 (avr. 1972), 300-308.

Macksey, Richard. "The Artist in the Labyrinth: Design or Dasein." Modern Language Notes, LXXVII (1962), 239-256.

Magnan, Jean-Marie. "Perdre le témoin." Cahiers du Sud, 381 (fév. - mars 1965), pp. 121-124.

Magny, Olivier de. "Ecriture de l'impossible." Les Lettres Nouvelles, 32 (fév. 1963), pp. 125-138.

_____. "Une mésaventure didactique." Les Lettres Nouvelles, 1 (mars - avr. 1960), pp. 83-86.

_____. "Michel Butor: La Modification." Esprit, 257 (jan. 1958), pp. 163-165.

_____. "Michel Butor ou une géométrie dans le temps." Monde Nouveau, 106 (déc. 1956), pp. 99-106.

Mannoni, O. "Le Malentendu universel." Les Temps Modernes, 181 (mai 1961), pp. 1610-1621.

Marion, Denis. "Un Rêve éveillé." Critique, 179 (avr. 1962), pp. 329-338.

Markow-Totevy, Georges. "Michel Butor." Bucknell Review, X, 4, (mai 1962), 275-291.

Matthews, Franklin J. "Un Ecrivain non reconcilié." "Préface", La Maison de rendez-vous de Robbe-Grillet. Paris: Ed. 10/18, 1972, pp. 7-43.

Mauriac, Claude. "A Côté et du côté du nouveau roman." Le Figaro, 4848 (6 avr. 1960), p. 18.

_____. "Instantanés d'Alain Robbe-Grillet." Le Figaro, 5565 (25 juillet 1962), p. 11.

_____. "Michel Butor: L'Emploi du temps." La Table Ronde, 111 (mars 1957), pp. 208-211.

_____. "Suite du tour du monde de Michel Butor." Le Figaro Littéraire, 1310 (25 juin 1971), p. 2.

Mayersberg, Paul. "The Writer as Spaceman." The Listener, 1803 (17 oct. 1963), pp. 607-608, 611.

McWilliams, Dean. "William Faulkner and Michel Butor's Novel of Awareness." Kentucky Romance Quarterly, XIX, 3 (1972), 387-402.

Mercier, Vivian. "Michel Butor: The Schema and the Myth." Mundus Artium, 1, 3 (été 1968), 16-27.

Michel, M. "Une Etude stéréophonique de Michel Butor." Le Monde, 7116 (29 nov. 1967), p. 15.

Minogue, Valerie. "The Workings of Fiction in Les Gommés." The Modern Language Review, LXII, 3 (juillet 1967), 430-442.

Morrisette, Bruce. "Alain Robbe-Grillet: La Maison de rendez-vous." French Review, XXXIX, 5 (avr. 1966), 821-822.

_____. "The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet." Novel, 11 (1967-1968), 24-33.

_____. "Lecture de La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet." Critique, 146 (juillet 1959), pp. 579-608.

_____. "The New Novel in France." Chicago Review, XV, 3 (hiver - printemps 1962), 1-19.

_____. "Robbe-Grillet's Projet pour une révolution à New York." American Society Legion of Honour Magazine, XLII, 2 (1971), 73-88.

_____. "Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet." French Review, XXXI, 5 (avr. 1958), 364-369.

_____. "Theory and Practice in the Works of Robbe-Grillet." Modern Language Notes, LXXVII (1962), 257-267.

_____. "Une Voie pour le nouveau cinéma." Critique, 204 (mai 1964); pp. 411-433.

Morton, Frédéric. "Chez Lady Ava." New York Times Book Review, 27 nov. 1966, pp. 4-5, 74.

Mouillard, Maurice. "Le Sens des formes du nouveau roman." Cahiers internationaux de symbolisme, 9-10 (1965-1966), pp. 57-74.

"Multi-Layered." Times Literary Supplement, 3262 (3 sept. 1964), p. 807.

"Le Mythe aujourd'hui." Esprit, 402 (avr. 1971).

Nadeau, Maurice. "Nouvelles formules pour le roman." Critique, 123-124, (août - sept. 1957), pp. 707-722.

Nathan, Monique. "Un Roman expérimental." Critique, 116 (jan. 1957), pp. 17-21.

Nelson, Roy J. "Alain Robbe-Grillet: Vers une esthétique de l'absurde." French Review, XXXVIII, 3 (fév. 1964), 400-410.

- Nourissier, François. "Projet pour une révolution à New York." Les Nouvelles Littéraires, 2251 (12 nov. 1970), p. 2.
- "Le Nouveau Roman." Esprit, 263-264 (juillet-août 1958)
- O'Donnell, Thomas, O. "Thematic Generation in Robbe-Grillet's Projet pour une révolution à New York," dans Twentieth Century French Fiction: Essays for Germaine Brée. Ed. George Stambolian. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press. 1975, pp. 184-197.
- Ollier, Claude. "Ce Soir à Marienbad." NRF; XVIII, 106 (oct. 1961), 177-719; 107 (nov. 1961), 906-912.
- Oxenhandler, Neal. "Marienbad Revisited." Film Quarterly, XVII (1963-1964), 30-35.
- Patai, Daphne. "Temporal Structure as a Fictional Category in Michel Butor's La Modification." French Review, XLVI, 6 (mai 1973), 1117-1128.
- Penot, Dominique. "Psychology of the Characters in Robbe-Grillet's La Jalousie." Books Abroad, XL, 1 (hiver 1966), 4-16.
- Perros, George. "Michel Butor: L'Emploi du temps." NRF, VIII, 48 (déc. 1956), 1095-1097.
- _____. "Pour Michel Butor." NRF, 91 (juillet 1960), pp. 160-163.
- Piatier, Jacqueline. "Alain Robbe-Grillet saisi par l'humour." Le Monde, 889 (3 nov. 1965), p. 10.
- _____. "Butor s'explique." Le Monde, 6902, supplément (22 mars 1967), p. V.
- _____. "Projet pour une révolution à New York." Le Monde, 8023 (30 oct. 1970), p. 18.
- _____. "Robbe-Grillet on Revolution in New York." Atlas, XX, 3 (mars 1971), 55-56.
- _____. "Spectographies des romanciers." Le Monde, 8125 (26 fév. 1971), p. 15.
- Picon, Gaëtan. "Le Problème du Voyeur." Mercure de France, CCCXXV (oct. 1955), 303-309.
- _____. "Du Roman expérimental." Mercure de France, CCCXXX (juin 1957), 300-304.
- Pingaud, Bernard. "Dans le labyrinthe." Preuves, 128 (oct. 1961), pp. 65-69.
- _____. "Lecture de La Jalousie." Les Lettres Nouvelles, 50 (juin 1957), pp. 901-906.

- _____. "L'Oeuvre et l'analyste." Les Temps Modernes, 233 (oct. 1965), pp. 638-646.
- _____. "The School of Refusal." Yale French Studies, 24 (été 1959), pp. 18-21.
- Pivot, Bernard. "Michel Butor a réponse à tous." Le Figaro Littéraire, 1307 (4 juin 1971), p. 2.
- Poole, Roger. "Objectivity and Subjectivity in the Nouveau Roman." 20th Century Studies, 6 (déc. 1971), pp. 53-73.
- Porter, Dennis. "Sartre, Robbe-Grillet and the Psychotic Hero." Modern Fiction Studies, XVI, 1 (printemps 1970), 13-25.
- Pouillon, Jean. "A propos de La Modification." Les Temps Modernes, 142 (déc. 1957), pp. 1099-1105.
- _____. "Les Règles du je." Les Temps Modernes, 134 (avr. 1957), pp. 1591-1598.
- Prigogne, Hélène. "Instantanés." Médiations, 6 (été 1963), pp. 156-158.
- _____. "Le Roman d'aujourd'hui." Synthèses, 180 (mai 1961), pp. 396-400.
- Quenelle, Gilbert. "Une Présentation de La Modification." Le Français dans le Monde, 5 (déc. 1961), pp. 42-48.
- ✓ Quérière, Yves de la. "Robbe-Grillet dans le sens du texte: Le Mannequin." French Review, XLVI, 5 (avr. 1973), 960-971.
- Rahv, E. T. "Robbe-Grillet's Use of the Past in Dans le labyrinthe." Modern Language Review, LXVI, 1 (jan. 1971), 76-84.
- Raillard, Georges. "L'Exemple". "Post-face," L'Emploi du temps de Michel Butor. Paris: Ed. 10/18, 1966, pp. 441-502.
- _____. "De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 14 (mars 1962), pp. 179-194.
- Rainold, Manuel. "A. Robbe-Grillet: Les Gattes." NRF, 1, 6 (juin 1953), 1108-1109.
- Recht, Roland. "Le Point Privflégié." NRF, XXXIV, 141 (sept. 1964), 504-509.
- Réda, Jacques. "Michel Butor: Illustrations dl." NRF, XVII, 204, (déc. 1969), pp. 887-889.

- Ricardou, Jean. "Michel Butor ou le roman et ses degrés." NRF, 90 (juin 1960), pp. 1157-1161.
- _____. "Page, film, récit." Cahiers du Cinéma, 185 (déc. 1966), pp. 71-74.
- _____. "Réalités variables." Tel Quel, 12 (hiver 1963), pp. 31-37.
- Rice, Donald B. "The Exploration of Space in Butor's Où," dans Twentieth Century French Fiction: Essays for Germaine Brée. Ed. George Stambolian. New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press, 1975, pp. 198-222.
- Ronse, Henri. "Le Labyrinthe, espace significatif." Cahiers Internationaux de Symbolisme, 9-10 (1965-1966), pp. 27-43.
- _____. "Michel Butor: Je ne suis pas un iconoclaste." Les Lettres Françaises, 1178 (13-19 avr. 1967), pp. 5-6.
- Roud, Richard. "Novel Novel; Fable Fable?" Sight and Sound, XXXI, 2 (printemps 1962), 84-88.
- Roudaut, Jean. "Mallarmé et Butor." Cahiers du Sud, 378-379 (juillet - octobre 1964), pp. 29-33.
- _____. "Michel Butor, critique." Critique, 158 (juillet 1960), pp. 579-590.
- _____. "Mobile: Une lecture possible." Les Temps Modernes, 198 (nov. 1962), pp. 884-896.
- _____. "Parenthèse sur la place occupée par l'étude intitulée 6 810 000 litres d'eau par seconde parmi les autres ouvrages de Michel Butor." NRF, XXVIII, 165 (sept. 1966), 498-509.
- _____. "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor." Saggi e ricerche di letteratura francese. Pisa: Libreria Goliardica, 1967, VIII, pp. 309-364.
- Roudiez, Léon S. "An Ever-Widening Circle." The New York Times Book Review, 17 déc. 1961, pp. 7, 16.
- _____. "Characters and Personality: The Novelist's Dilemma." French Review, XXXV, 6 (mai 1962), 553-562.
- _____. "Michel Butor: Du pain sur la planche." Critique, 209 (oct. 1964), pp. 851-862.
- _____. "Problèmes of Points of View in the Early Fiction of Michel Butor." Kentucky Romance Quarterly XVIII, 2 (1971), 145-159.

- Rousseaux, André. "Dans le labyrinthe." Le Figaro Littéraire, 702 (3 oct 1959), p. 2.
- . "Michel Butor: Romancier de la prison humaine." Le Figaro Littéraire, 626 (19 avr. 1958), p. 2.
- . "La Modification de Michel Butor." Le Figaro Littéraire, 602 (2 nov. 1957), p. 2.
- . "Les Surfaces d'Alain Robbe-Grillet." Le Figaro Littéraire, 573 (13 avr. 1957), p. 2.
- Roussel, Jean. "Trois romans de la mémoire." Cahiers Internationaux de Symbolisme, 9-10 (1965-1966), pp. 75-84.
- Royer, Jean-Michel. "Le Voyeur accéléré." Les Lettres Nouvelles, 29 (juillet-août 1955), pp. 144-148.
- Ruff, Marcel. "Un Nouveau roman du temps et du lieu." Cahiers Méditerranéens, 5 (hiver 1959), pp. 41-44.
- Saint Edouard, M. "L'Esthétique d'Alain Robbe-Grillet." La Revue de l'Université Laval, XX, 9 (mai 1966), 845-852.
- Saint-Phalle, Thérèse. "Robbe-Grillet avait rendez-vous à Hong-Kong." Le Figaro Littéraire, 1016 (1-13 oct. 1965), p. 3.
- Sarraute, Claude. "La Subjectivité est la caractéristique du roman contemporain nous dit Alain Robbe-Grillet." Le Monde, 13 mai 1961, p. 9.
- Savage, Catherine. "Michel Butor and Paterson." Forum for Modern Language Studies, VII, 2 (avr. 1971), 126-133.
- Sénart, Philippe. "Etude pour une représentation des Etats-Unis: "Mobile." Mercure de France, CCCXLV (juin 1962), 312-313.
- . "Un Humanisme truqué." La Table Ronde, 193 (fév. 1964), pp. 102-105.
- . "Jalons pour le nouveau roman." La Table Ronde, 169 (fév. 1962), pp. 105-111.
- . "Un 'Planisme': Robbe-Grillet." La Table Ronde, 167 (déc. 1961), pp. 104-110.
- Simon, John K. "View from the Train: Butor, Gide, Larbaud." French Review, XXXVI, 2 (déc. 1962), 161-166.
- Södergard, Osten. "Remarques sur le vocabulaire de Robbe-Grillet." Le Français Moderne, XXXII (1964), 111-115.
- Sollers, Philippe. "Le Rêve en plein jour." NRF, XXI, 125 (mai 1963), 904-911.

- 443
- Sollers, Philippe. "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet." Tel Quel, 2 (été 1960), pp. 49-53.
- Spencer Michael. "Etat présent of Butor Studies." Australian Journal of French Studies, VIII, 1 (jan. - avr. 1971), 84-97.
- . "The Unfinished Cathedral." Essays in French Literature, 6 (nov. 1969), pp. 81-10F.
- Spitzer, Léo. "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor." Archivum Linguisticum, XIII, fasc. 2 (1961), 171-195; XIV, fasc. 1 (1962), 49-76.
- St. Aubyn, F. C. "A propos de Mobile: Deuxième entretien avec Michel Butor." French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 427-440.
- . "Entretien avec Michel Butor." French Review, XXXVI, 1 (oct. 1962), 12-22.
- . "Michel Butor's America." Kentucky Foreign Language Quarterly, XI, 1 (1964), 40-48.
- . "Michel Butor and Phenomenological Realism." Studi Francesi, XVI (1962), 51-62.
- St.-Pierre, Gaétan. "Point de vue narratif et technique de la 'coïncidence' dans deux romans de Michel Butor." Liberté, XII, 1 (jan. - fév. 1970), 99-108.
- Steens, M.-J. "Le Grand Schisme de Michel Butor." Revue des Sciences Humaines, XXXIV, 134 (avr. - juin 1969), 331-337.
- Steisel, Marie-Georgette. "Etude des couleurs dans La Jalousie." French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 485-496.
- Stoltzfus, Ben. "Alain Robbe-Grillet: Projet pour une révolution à New York." French Review, XLV, 1 (oct. 1971), 213-214.
- . "Alain Robbe-Grillet and Surrealism." Modern Language Notes, LXXVIII (1963), 271-277.
- . "Robbe-Grillet, L'Immortelle, and the Novel: Reality, Nothingness, and Imagination." L'Esprit Créateur, VII, 2 (été 1967), 123-134.
- Sturrock, John. "The Project of A l'aine robe grillée." 20th Century Studies, 6 (déc. 1971), pp. 6-16.
- Szanto, George H. "The Internalized Reality of Robbe-Grillet." Critique: Studies in Modern Fiction, XII, 1 (1970), 28-42.
- Tailleur, Roger. "L'Année dernière à Marienbad." Les Lettres Nouvelles, 16 (1961), pp. 164-170.
- Tamuly, A. M. "Un déterminisme de comédie: A propos de La Modification de Michel Butor." Australian Journal of French Studies, IX, 1 (jan. - avr. 1972), 86-97.
- Thiébaud, Marcel. "Le Nouveau Roman." Revue de Paris, 10 (oct. 1958), pp. 140-148.

- 444
- Tilliette, Xavier. "Les Inconnus de Marienbad." Etudes, CCCXII, 1 (jan. 1962), 79-87.
- Tisserand, J.-P. "De Marienbad à L'Immortelle." Le Figaro Littéraire, 854 (1 sept. 1962), p. 9.
- Toynbee, Philip. "The Art of Omission." The Observer, 1 nov. 1959, p. 18.
- Viatte, Auguste. "Le 'Nouveau roman'" La Revue de l'Université Laval, XVI, 2 (oct. 1961), 122-128.
- _____. "Où va le nouveau roman?" La Revue de l'Université Laval, XVII, 10 (juin 1963), 899-905.
- Villelaur, Anne. "New York et après." Les Lettres Françaises, 1363 (9-15 déc. 1970), pp. 5-6.
- Vrigny, Roger. "L'Ecrivain à la recherche d'une méthode." La Parisienne, 42 (mars 1957), pp. 374-378.
- Walters, Jennifer R. "Butor's Use of Literary Texts in Degrés." PMLA, LXXXVIII, 2 (mars 1973), 311-320.
- _____. "Symbolism in Passage de Milan." French Review, XLII, 1 (oct. 1968), 223-232.
- Weightman, J. G. "Alain Robbe-Grillet." Encounter, XVIII, 3 (mars 1962), 30-39.
- Weil-Malherbe, Rosane. "Le Voyeur de Robbe-Grillet: Un Cas d'épilepsie du type psychomoteur." French Review, XXXVIII, 4 (fév. 1965), 469-476.
- Weiner, Seymour S. "A Look at Techniques and Meaning in Robbe-Grillet's Voyeur." Modern Language Quarterly, XXIII (1962), 217-224.
- Weinstein, Arnold. "Order and Excess in Butor's L'Emploi du temps." Modern Fiction Studies, XVI, 1 (printemps 1970), 41-55.
- Weyergans, Franz. "La Modification, par Michel Butor." Revue Nouvelle, XXVII, 1 (15 jan. 1958), 99-102.
- Wylie, Harold A. "Alain Robbe-Grillet: Scientific Humanist." Bucknell Review, XV, 2 (1967), 1-9.
- _____. "The Reality - Game of Robbe-Grillet." French Review, XL, 3 (avr. 1967), 77-780.
- Zants, E. "Proust and the New Novel in France." PMLA, LXXXVIII, 1 (jan. 1973), 25-33.