

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉNONCIATION DE LA JOUISSANCE DANS LES *ROMANESQUES*
DE ROBBE-GRILLET

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MIGUEL PINHO

SEPTEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens, en tout premier lieu, à remercier Anne Éline Cliche de m'avoir dirigé avec autant de rigueur et de générosité. Ses précieux conseils et ses encouragements m'ont permis de passer à travers cette aventure sans trop m'égarer.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude à ma tendre moitié, Sarah, qui a dû endurer, au cours de ces trois dernières années, mon obsession pour les obsessions perverses de Robbe-Grillet. En voici une qui ne lira jamais Robbe-Grillet!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PORTRAIT DE L'INFIGURABLE.....	9
1.1 Le problème de la représentation du réel et du sujet.....	9
1.2 Les principes de la nouvelle autobiographie.....	13
1.3 L'influence barthésienne et la question de l'écriture.....	20
1.4 La dissémination de l'instance énonciative dans les <i>Romanesques</i>	27
CHAPITRE II	
APPROPRIATION SYMBOLIQUE DU FANTASME.....	40
2.1 L'appropriation symbolique du fantasme.....	40
2.2 La nature du fantasme.....	42
2.3 L'impossible retrouvaille de l'objet perdu.....	47
2.4 Le fantasme de la séduction parentale.....	53
2.5 Le fantasme du commerce parental.....	55
2.6 Le fantasme de la castration.....	59
2.7 Le rôle de la censure dans les <i>Romanesques</i>	61
2.7.1 La négation.....	63
2.7.2 L'ironie.....	65

CHAPITRE III	
CRÉATION ET PERVERSION SEXUELLE.....	69
3.1 Le pervers : figure du dernier écrivain.....	69
3.2 Étiologie de la perversion: la négation de la différence sexuelle.....	70
3.3 Conception freudienne du fétichisme.....	78
3.3.1 Le questionnement fétichiste dans les <i>Romanesques</i>	81
3.4 Conceptions perverses (sadiques) de la nouvelle autobiographie et de l'art.....	88
3.4.1 Définition ruinée de la nouvelle autobiographie.....	95
3.4.2 La fragmentation à l'œuvre dans l'argumentation.....	96
3.4.3 La fragmentation à l'œuvre dans la narration.....	97
3.4.4 La fragmentation à l'œuvre dans les entrevues.....	98
3.4.5 Effets de la fragmentation sur la lecture.....	99
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	109

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- M *Le Miroir qui revient* (1984)
- A *Angélique ou l'enchantement* (1987)
- DJC *Les derniers jours de Corinthe* (1994)
- PNR *Pour un nouveau roman* (1961)

RÉSUMÉ

Les *Romanesques* (1984-1994) de Robbe-Grillet forment une autobiographie qui se caractérise par le fait qu'elle conteste la possibilité même de son entreprise. Selon son auteur, l'opacité de l'inconscient, la trop grande volatilité des souvenirs et la part d'invention que comprend nécessairement toute écriture personnelle anéantissent à toute fin pratique la possibilité de l'autobiographe de restituer fidèlement (c'est-à-dire objectivement) son vécu. Conscient de l'influence de l'imaginaire et de l'inconscient sur la perception et la mémoire, Robbe-Grillet rejette le contrat de sincérité et d'authenticité que commande le « pacte autobiographique » pour signer un « pacte fantasmatique » avec le lecteur.

Ce que nous proposons essentiellement de faire dans ce travail, c'est d'analyser comment l'auteur des *Romanesques* s'attaque aux structures canoniques de la langue et de l'autobiographie classique pour donner forme et figure à ses fantasmes. Dans le premier chapitre, nous cherchons à cerner le projet autobiographique robbe-grilletien; nous nous intéressons en premier lieu à la façon dont Robbe-Grillet définit lui-même son entreprise. Il apparaît clairement que la nouvelle autobiographie s'appuie sur les théories freudiennes et postfreudiennes du sujet (celles de Benveniste et de Lacan notamment) en plus d'être très marquée par l'entreprise autobiographique de Roland Barthes. Dans le deuxième chapitre, nous tentons de mettre en évidence la façon dont Robbe-Grillet exploite ses fantasmes, s'en sert comme générateurs de récit. S'il attache une grande importance à l'exploration de son univers fantasmatique, Robbe-Grillet n'hésite pas par ailleurs à utiliser toutes sortes de subterfuges, de stratégies narratives et discursives afin de brouiller le sens de son texte. S'apparentant à un véritable travail d'autocensure, ces processus d'écriture permettent à l'écrivain de se dégager de sa responsabilité énonciative et, par le fait même, du caractère angoissant de ses fantasmes. Afin de dégager et de décrire la nature et la logique du fantasme et du rêve, le caractère onirique de l'écriture robbe-grilletienne, le recours aux textes de Freud portant sur ces questions s'avère incontournable. Enfin, la dernière partie du mémoire s'intéresse au caractère pervers de la fantasmatique robbe-grilletienne. C'est dans l'obsession de Robbe-Grillet pour la représentation du sexe féminin et sa conception sadique de la création que s'expriment le plus fortement les désirs pervers de l'auteur.

ROBBE-GRILLET/ *ROMANESQUES*/ AUTOBIOGRAPHIE/ PSYCHANALYSE/
PERVERSION

INTRODUCTION

Lorsque les nouveaux romanciers se sont mis à produire des récits autobiographiques au début des années 80, certains poéticiens, comme Philippe Lejeune, et historiens de la littérature — pensons notamment à Dominique Viart — n'ont pas hésité à interpréter cet engouement pour le genre comme une coupure avec l'esthétique de l'avant-garde qu'ils avaient façonnée et développée lors des vingt années précédentes. Les nouveaux romanciers auraient, selon eux, abandonné le primat de la forme et de l'objectivité pour « retourner » au plaisir de la narration et à l'expression de leur subjectivité :

[...] au début des années 1980 les libraires accueillent de nouveaux livres d'Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon et d'autres [...]

Mais le lecteur sent bien que quelque chose a changé : les œuvres actuelles de ces écrivains connus ne ressemblent pas vraiment à celles que l'on s'était habitué à lire sous leur plume. Parfois même, l'inflexion est très nette, presque surprenante. Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement¹.

¹ Dominique Viart, « Une nouvelle ère littéraire? », Dominique Viart et Bruno Vercier (dir. publ.) *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2005, p. 5-6.

Dans son article « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », Philippe Lejeune qualifie ces autobiographies nouveau genre comme relevant de l'auto-trahison :

Le Nouveau Roman n'est pas le seul à arriver à l'âge de la retraite au début des années 80. Retour au sujet, retour à l'autobiographie. Barthes, qui avait longtemps « suivi » (Brecht, la linguistique, le structuralisme...), a ici précédé, depuis le *Roland Barthes* (1975) jusqu'à *La Chambre claire* (1980). Les animateurs de prestigieuses revues des années 60-70 sont passés à l'ennemi, et comme pour le Nouveau Roman, ce sont les plus polémistes ou les plus tranchants qui ont viré de bord le plus spectaculairement² [...]

Même s'il reconnaît dans ces productions les efforts des nouveaux romanciers pour subvertir le genre de l'autobiographie, Lejeune conteste la réussite de leurs tentatives. S'attaquant en particulier à l'entreprise robbe-grilletienne, Lejeune déclare :

Le projet de Robbe-Grillet semble être d'acclimater dans l'autobiographie une poétique du trompe-l'œil, ce qui bien sûr, si le projet aboutit, est une manière de la subvertir. Mais y réussit-il? La réalisation m'a paru, dans les deux premiers volumes, cahotante, incertaine³.
[...]

Dans les deux premiers volumes, l'opération parodique est si ponctuelle, si rudimentaire, qu'elle n'arrive guère à « extra-territorialiser » d'immenses plages autobiographiques au premier degré, dont la technique et la fonction très classiques résistent à toute intégration dans une machinerie ironique⁴.

² Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », dans Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, P.U.F, 1991, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

Lejeune interprète ces opérations comme une vaine stratégie pratiquée par l'auteur pour se protéger, préserver sa liberté quant à la contrainte de « tout dire⁵ » que commande ce genre. Les techniques employées par les nouveaux romanciers pour dévoyer le pacte autobiographique ne leur permettraient pas d'échapper totalement à son emprise :

Qu'ils le veuillent ou non, ils écrivent à partir d'une position de notoriété, et d'une incontestable réussite sociale, si bien que leurs récits, quels qu'en soient les contenus, fonctionneront fatalement comme l'histoire de cette réussite, en même temps que comme une explication de leur œuvre⁶ [...]

Si le métissage des genres romanesque et autobiographique pratiqué dans ces nouvelles autobiographies empêche Lejeune de les considérer comme des autobiographies au sens strict, il prétend néanmoins que ces productions mettent en place un espace autobiographique dans lequel ces écrivains chercheraient à cerner le sens de leur existence, à exprimer la vérité de leur être. Autrement dit, même si ces auteurs ont cherché à discréditer la démarche autobiographique, ce seraient des préoccupations d'ordre autobiographique qui les auraient poussés à scruter le sens véritable de leur existence dans leurs romans des années 80. Dans *Le pacte autobiographique*⁷, Lejeune exprime sa réflexion dans les termes suivants :

Quelle est cette « vérité » que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographe que le roman est décrété plus vrai⁸.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996, 381 p.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

Pour Lejeune, la nouvelle autobiographie ne constituerait qu'une façon détournée, voire honteuse, de pratiquer un genre mal-aimé. Or est-ce vraiment le cas? L'explication lejeunienne de la nouvelle autobiographie, trop marquée par le ressentiment, semble selon nous passer à côté des vrais enjeux de la nouvelle autobiographie. Si les nouveaux romanciers (et surtout Robbe-Grillet) se sont frottés au genre de l'autobiographie ça n'a été que pour le déconstruire, pas pour se donner en spectacle. Gasparini a raison, pense-t-on, lorsqu'il affirme que :

l'expression « nouvelle autobiographie » ne désigne certainement pas une nouvelle forme d'écriture du moi mais une variante inédite du Nouveau Roman. [...]

Fidèle au groupe dont il s'était voulu le « fédérateur », Robbe-Grillet englobe dans sa démarche justificative les derniers textes de Marguerite Duras, Claude Simon et Nathalie Sarraute. Comme les *Romanesques*, ils attestent la pérennité et la fécondité du travail entrepris de concert dans les années cinquante. Leur critique du roman balzacien les ayant prévenus contre le piège de la représentation réaliste, les nouveaux romanciers ont réussi à fictionnaliser le registre platement référentiel de l'autobiographie⁹.

Il suffit de comparer les passages théoriques dans les *Romanesques*¹⁰ — où le narrateur-auteur expose sa conception de la nouvelle autobiographie, et surtout critique la possibilité qu'a l'autobiographe de restituer fidèlement sa vie dans un récit — avec la conception robbe-grilletienne du roman développée dans *Pour un nouveau roman*¹¹, pour constater la grande cohérence de l'esthétique robbe-grilletienne. Les

⁹ Philippe Gasparini, « Robbe-Grillet, Federman », *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, p. 144.

¹⁰ Les *Romanesques* comprennent *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Éditions de Minuit, 1987 et *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994. Désormais, chacun de ces trois tomes sera respectivement désigné par les sigles M, A et DJC, suivi du folio, et placé entre parenthèses dans le texte.

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 2006 [1961], 144 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PNR, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

deux œuvres sont animées par la même démarche artistique : démystifier la représentation rationaliste et bourgeoise de l'existence et du monde sur laquelle repose l'esthétique réaliste, et proposer une poétique capable de mettre en scène l'opacité et le caractère insaisissable de l'être. Essentiellement, Robbe-Grillet reproche au roman réaliste et à l'autobiographie traditionnelle de donner une fausse image de la vie. La vie ne saurait s'appréhender objectivement selon lui, ne saurait se définir selon les principes de continuité chronologique et de causalité sur lesquels repose l'esthétique réaliste. Le monde, la vie, serait trop évanescent pour être appréhendé en soi, pour se laisser cerner par des systèmes de représentation. Le monde que nous percevons ne correspondrait pas au monde tel qu'il existe en soi puisque tout objet perçu serait nécessairement appréhendé et organisé selon les modes de fonctionnement de la conscience :

Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de notre monde. Chaque homme, à son tour, doit réinventer les choses autour de lui. Ce sont les vraies choses, nettes, dures et brillantes, du monde réel. Elle ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes. Et le seul contact que l'homme puisse entretenir avec elles, c'est de les imaginer. (PNR, 94)

Si la conscience n'est pas le monde réel, c'est néanmoins par les opérations de l'esprit que la réalité se présente à l'homme. C'est dans le fonctionnement de son esprit et non dans les faits que l'homme devrait chercher sa réalité :

Et je ne suis pas loin, en outre de penser qu'il y a plus de réalité dans la violence d'une image fixée par la mémoire, ou dans les traces que laisse un cauchemar nocturne, ou dans le surgissement à l'état de veille d'une vive et précise vision intérieure qui demande à voir le jour [...] que dans la plupart des choses de la vie quotidienne, instables, précaires, sans cesse minées par le néant. (A,125)

Le caractère insaisissable de l'être et de l'expérience vécue conduira le narrateur à rompre le contrat de sincérité et d'authenticité que commande le « pacte autobiographique » pour signer un « pacte fantasmatique » avec le lecteur. Ce que nous propose Robbe-Grillet, c'est moins un témoignage, une révélation des événements marquants de sa vie qu'une fiction mettant en scène les fantômes (fantasmes) et les spectres qui l'habitent (et qui le constituent) afin de les exorciser. Selon l'auteur des *Romanesques*, l'exploration fictionnelle de son imaginaire érotique lui permettrait de faire surgir au grand jour les désirs qui se déchaînent en lui et de leur donner une forme. Mais, dans son entreprise autobiographique, le narrateur ne se contente pas de dévoiler ses fantasmes, il cherche, à travers l'écriture de ceux-ci, à rendre compte de sa jouissance elle-même dans toute sa radicalité, c'est-à-dire du manque fondamental à partir duquel il parle et qui détermine tout sujet parlant. Paradoxalement, c'est dans la mise en scène de son incapacité à maîtriser ses fantasmes, dans l'incapacité de l'écriture à conjurer ses angoisses, que se trace le désir de jouissance du narrateur. Au lieu de le libérer de ses fantasmes, l'écriture a pour effet d'enliser plus profondément encore le narrateur dans les dédales de son univers fantasmatique. Par l'écriture, le narrateur ne trouve aucune réponse, aucune solution, aucun apaisement; il ne fait que s'égarer toujours plus dans ses obsessions. Cet égarement est métaphoriquement exprimé dans les multiples quêtes ou enquêtes menées sans succès par Henri de Corinthe (le double du narrateur) à travers les *Romanesques* : tant l'épisode du miroir qui revient (*Le miroir qui revient*), que celui de la forêt des Pertes (*Angélique ou l'enchantement*) ou que celui de l'investigation des caves souterraines du sol breton (*Les derniers jours de Corinthe*) manifestent l'impossible retrouvaille de l'objet perdu.

Concevant, à l'instar de Barthes, l'écriture comme un acte érotique, voire comme un acte de perversion, Robbe-Grillet, met en scène cette « dépense pure » que constitue son inscription dans le signifiant, s'adonne à cette « pratique pour rien » que constitue l'« écriture de jouissance ». Et c'est cette jouissance, son corps à corps avec

sa langue maternelle, avec laquelle il entretient une relation sado érotique, que le narrateur des *Romanesques* cherche à cerner, à circonscrire dans son texte. Si la jouissance relève de l'inter-dit, elle se laisse néanmoins retracer dans l'écriture à travers les multiples défigurations, mutilations que l'écrivain fait subir au corps du texte, au régime du sens.

Ce que nous proposons essentiellement de faire dans ce travail, c'est d'analyser comment le narrateur des *Romanesques* s'attaque aux structures canoniques de la langue et de l'autobiographie classique pour donner forme et figure à ses fantasmes. Pour atteindre notre objectif, nous analyserons les caractéristiques de l'écriture robbe-grilletienne; nous identifierons les traits ou éléments stylistiques et narratifs par lesquels le narrateur aménage sa perte dans le texte. Nous verrons que la réalisation de ce projet romanesque passe essentiellement par la fragmentation de l'instance énonciative et par une stratégie de dérive du sens. Dans le premier chapitre, nous chercherons à cerner le projet autobiographique robbe-grilletien; nous nous intéresserons en premier lieu à la façon dont Robbe-Grillet définit lui-même son entreprise. Nous verrons que la nouvelle autobiographie s'appuie sur les théories freudiennes et postfreudiennes du sujet (celles de Benveniste et de Lacan notamment) en plus d'être très marquée par l'entreprise autobiographique de Roland Barthes. Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de mettre en évidence la façon dont Robbe-Grillet exploite ses fantasmes, s'en sert comme générateurs de récit. Nous verrons que s'il attache une grande importance à l'exploration de son univers fantasmatique, Robbe-Grillet n'hésite pas par ailleurs à utiliser toutes sortes de subterfuges, de stratégies narratives et discursives afin de brouiller le sens de son texte. S'apparentant à un véritable travail d'autocensure, ces processus d'écriture permettent à l'écrivain de se dégager de sa responsabilité énonciative et, par le fait même, du caractère angoissant de ses fantasmes. Afin de dégager et de décrire la nature et la logique du fantasme et du rêve, le caractère onirique de l'écriture robbe-grilletienne, nous aurons recours aux textes de Freud portant sur ces questions. Enfin, la dernière partie du

mémoire s'intéressera au caractère pervers de la fantasmatique robbe-grilletienne. C'est dans l'obsession de Robbe-Grillet pour la représentation du sexe féminin et sa conception sadique de la création que s'expriment le plus fortement les désirs pervers de l'auteur.

CHAPITRE I

PORTRAIT DE L'INFIGURABLE

Ce livre est fait de ce que je ne connais pas; l'inconscient et l'idéologie, choses qui ne se parlent que par la voix des autres. Je ne puis mettre en scène (en texte), comme tels, le symbolique et l'idéologique qui me traversent, puisque j'en suis la tache aveugle (ce qui m'appartient en propre, c'est mon imaginaire, c'est ma fantasmagorie : d'où ce livre¹²).

Roland Barthes

1.1 Le problème de la représentation du réel et du sujet

Les Romanesques de Robbe-Grillet forment une autobiographie qui se caractérise par le fait qu'elle conteste la faisabilité même de son entreprise; remettant en cause l'intelligibilité du réel et de l'existence, le narrateur des *Romanesques* conteste en son principe même la possibilité de la connaissance de soi :

Toute réalité est indescriptible, et je le sais d'instinct : la conscience est structurée comme notre langage (et pour cause!), mais ni le monde ni l'inconscient; avec des mots et des phrases, je ne peux présenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce qui se cache dans ma tête, ou dans mon sexe.
(M, 17-18)

¹² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010 [1975], p. 183.

Si la réalité est indéfinissable, c'est parce que l'ordre du réel — l'expérience vécue — serait radicalement différent et irréductible à l'ordre du langage; se présentant à la conscience de façon fragmentée et discontinue, le réel ne saurait se traduire dans l'ordre linéaire du langage :

Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. (M, 208)

Que ces menus événements soient ou non dénués de la moindre importance ne constitue pas le problème essentiel. Après tout, notre vie en est faite. Mais notre vie, comme son nom l'indique, était vivante, c'est-à-dire — répétons-le — incertaine, mouvante, contradictoire, sitôt surgie que déjà perdue. Tandis que tout récit, même tremblant, même morcelé par des crevasses ou menacé par des fondrières, en donnera une image relativement ferme et qui va sembler, en un sens, définitive. (DJC, 188)

Robbe-Grillet démontre à travers sa réflexion sur le système des temps grammaticaux pourquoi tout projet autobiographique est pour ainsi dire condamné à falsifier le vécu, c'est-à-dire à en donner une cohérence artificielle :

Quand je relis des phrases du genre «Ma mère veillait sur mon difficile sommeil», ou «Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires», je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage [...] Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales [...] (M,17)

En plus du problème de la transcription du vécu, l'auteur impute à la nature « mensongère et travailleuse » (M,8) de la mémoire l'impossibilité de cerner son passé.

Pourtant, malgré ses remontrances envers le langage, c'est à la représentation de cet impossible, à la mise en scène du caractère erratique de l'expérience vécue et du caractère insaisissable de son être que s'attèle l'auteur des *Romanesques* dans son autobiographie. Plus précisément, Robbe-Grillet cherche à représenter la nature éclatée et morcelée du sujet humain, sujet qu'il définit comme « un corps, une projection intentionnelle et un inconscient » (M, 12), un effet de « deux forces antagonistes, qui entrent sans cesse en jeu l'une et l'autre » (M, 132) ou encore comme une entité qui ne coïncide pas avec elle-même¹³. La conception robbe-grilletienne du sujet tient compte de la grande découverte freudienne, à savoir que « le noyau de notre être ne coïncide pas avec le moi¹⁴ », que « l'inconscient, c'est ce sujet inconnu du moi¹⁵ ». Or, ce sujet fonctionnerait, nous dit Lacan, comme une machine impersonnelle qui parle, tout en étant la voix de personne. Le sujet, relevant de l'ordre symbolique, serait un effet de langage, qui prendrait forme dans le discours de l'Autre :

Nous retrouvons là ce que je vous ai déjà indiqué, à savoir que l'inconscient est le discours de l'[A]utre. Ce discours de l'[A]utre, [...] c'est le discours du circuit dans lequel je suis intégré. J'en suis un des chaînons. C'est le discours de mon père par exemple, en tant que mon père a fait des fautes que je suis absolument condamné à reproduire — c'est ce qu'on appelle *super-ego*. Je suis condamné à les reproduire parce qu'il faut que je reprenne le discours qu'il m'a légué, non pas simplement

¹³ Alain Robbe-Grillet, « Art Press 1988 », *op. cit.*, p. 491.

¹⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Seuil, 1978, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

parce que je suis son fils, mais parce qu'on n'arrête pas la chaîne du discours¹⁶ [...]

Selon Lacan, le sujet serait une instance, voire une insistance de discours dépourvue d'identité. Reprenant la même idée, mais sous un angle différent, Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale 1*, explique très clairement la façon dont le langage permet à un locuteur de devenir sujet :

Le langage propose en quelque sorte des formes « vides » que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa « personne », définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme *tu*. L'instance de discours est ainsi constitutive de toutes les coordonnées qui définissent le sujet¹⁷ [...]

Selon Benveniste, les pronoms personnels n'ont pas de référents, c'est-à-dire qu'ils « ne renvoient ni à un concept ni à un individu¹⁸ »; le pronom « je » serait une instance de discours qui aurait la fonction de permettre à une personne de prendre la parole en tant qu'interlocuteur. Ramené à un simple performatif, l'acte d'énoncé « je » serait un « pure geste d'inscription [dans le langage] (et non [l]'expression [de l'intériorité d'un être])¹⁹ ». Le sujet serait un être de langage qui « n'a[urait] d'autre origine que le langage lui-même » et dont le fonctionnement procéderait du caractère réitérable des mots :

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1976 [1966], p. 263.

¹⁸ *Ibid.*, p. 261.

¹⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 67.

[...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel [...]; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment ²⁰[...]

[...] succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt²¹ [...]

Cette impossibilité de se dire et de dire le réel est une hypothèse que Robbe-Grillet sert au lecteur comme une mise en garde. Ce que cherche d'abord et avant tout Robbe-Grillet, c'est à éviter le piège dans lequel est tombé l'autobiographe, soit celui de croire qu'on pouvait enfermer l'existence dans un sens, de croire qu'il était possible de fixer dans un récit l'expérience vécue d'un individu : « À qui veut l'entendre, j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute une existence vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part) en un volume clos, sans manques, et sans bavures [...] » (M, 58)

1.2 Les principes de la nouvelle autobiographie

C'est en réaction aux principes et aux présupposés qui régissent le genre de l'autobiographie traditionnelle, et plus particulièrement contre la conception lejeunienne de l'autobiographie que Robbe-Grillet a développé sa propre démarche autobiographique. Invité lors d'une entrevue à donner une définition claire de son projet de nouvelle autobiographie, Robbe-Grillet donne à son interlocuteur l'explication suivante :

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

Par rapport à l'autobiographie traditionnelle, j'insisterai sur un certain nombre de points. Le premier : je ne sais pas où je vais, à l'inverse donc, des théories de Lejeune [...]

Le deuxième point, c'est que je n'ai pas signé non plus le « contrat de sincérité ». Je ne vois pas ce que cela peut vouloir dire et j'estime avoir le droit d'inventer des opérateurs textuels, donné pour argent comptant, qui peuvent être pris ou non pour tels. La question du vrai ou du faux ne doit pas me tracasser [...]

Troisième point : la mobilité. [...]

Pour ma part, les éléments de ma vie dont je me souviens, mélangés à des spéculations plus personnelles ainsi qu'à des choses que je sais être de la fiction, doivent tous bouger et ne pas se figer en quelque chose qui, tout d'un coup, va prendre un sens²².

Dans son premier point, Robbe-Grillet souligne le fait que son entreprise autobiographique consiste moins en un témoignage, une exposition des événements marquants de sa vie qu'en une exploration des manques qui le constituent fondamentalement. C'est parce qu'il se trouverait dans l'impossibilité de donner une cohérence à ses souvenirs, à sa vie et à la réalité, qu'il écrirait.

Le deuxième énoncé est probablement le plus important des trois, car Robbe-Grillet y formule explicitement ses griefs à l'endroit du « pacte autobiographique » et y expose sa propre démarche. Selon Robbe-Grillet, l'engagement d'authenticité, sur lequel repose le « pacte autobiographique », obligeant l'autobiographe à « raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité²³ » serait non seulement inapplicable, mais absolument indésirable, voire dangereux. La vérité, dit Robbe-Grillet en substance, il faut s'en méfier, car « elle n'a jamais servi qu'à l'oppression ». (M, 65) C'est au nom de la vérité que les régimes totalitaires (le

²² Alain Robbe-Grillet, « La Nouvelle Autobiographie », dans Christian Milat et Roger-Michel Allemand (dir. publ.), *Le « Nouveau roman en question »*, vol. 5 « Une « Nouvelle Autobiographie? » », Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes »/« L'icosathèque 22 », p. 214-215.

²³ Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 31.

nazisme et le stalinisme) auraient réussi à légitimer leurs atrocités. Selon Robbe-Grillet, toute tentative de mettre en ordre les morceaux épars de notre vécu relèverait du même esprit idéologique. Étayant, à ce sujet, sa réflexion sur celle de Barthes, Robbe-Grillet adopte l'idée selon laquelle l'oppression trouverait son origine dans la langue :

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif [...] Dans notre langue française [...] je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut: ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous*: le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir: toute la langue est une réaction généralisée²⁴.

Barthes décrit la façon dont la langue impose ses structures au sujet comme un acte « fasciste »: « Mais la langue, comme performance de tout langage [...] est tout simplement: fasciste, car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire²⁵ ».

Selon Robbe-Grillet, l'entreprise autobiographique, serait sous l'emprise de l'idéologie réaliste, qui lui aurait imposé sa grille de lecture du monde. Cette grille aurait pour fonction de donner une image rassurante de soi et du monde :

²⁴ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1989 [1978], p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

Tout le système romanesque du siècle dernier, avec son pesant appareil de continuité, de chronologie linéaire, de causalité, de non-contradiction, c'était en effet comme une ultime tentative pour oublier l'état désintégré où nous a laissés Dieu en se retirant de notre âme, et pour sauver au moins les apparences en remplaçant l'incompréhensible éclatement des noyaux épars, des trous noirs et des impasses par une constellation rassurante, claire, univoque, et tissés à mailles si serrées qu'on y devinerait plus la mort qui hurle entre les points, au milieu des fils cassés renoués à la hâte. (M, 27)

Il n'est pas facile de se libérer du joug de l'idéologie réaliste, « il ne suffit pas d'en percevoir les dangers pour échapper à sa fascination » (M, 58), car elle répond au désir fondamental de l'homme de «mettre les choses en ordre ». (M, 59) Le danger de l'idéologie, c'est qu'elle « change facilement de figure » (M,11), qu'elle finit par adopter la forme du discours révolutionnaire (M, 11) :

Dès qu'une aventureuse théorie, affirmée dans la passion du combat, est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et du même coup son efficacité. Elle cesse d'être ferment de liberté, de découverte; elle apporte sagement, étourdimement, une pierre de plus à l'édifice de l'ordre établi. (M, 11-12)

Le danger, c'est de croire que l'on peut l'attaquer de front, la remplacer par un autre système de sens qui viendrait à son tour imposer une fausse cohérence à l'existence. Pour lutter contre l'idéologie, il ne faut pas simplement contester les «menus détails [...] dans tel ou tel système, mais le bien fondé de tout système de sens». (A, 83) Et la seule façon de réussir ce tour de force, ce serait de l'utiliser comme matériau de création, de le pervertir de l'intérieur : « Imitant son stratagème, je vais en retour emprunter la dépouille du monstre : voir par ses yeux, entendre par les trous de ses oreilles, et parler par sa bouche (trempé mes flèches dans son sang)». (M, 11) Se jouer de l'idéologie plutôt que de se faire jouer par elle, voilà ce que propose Robbe-Grillet. Aussi insiste-t-il sur le fait qu'une autobiographie devrait être appréhendée d'abord et avant tout comme un texte et que sa valeur devrait être

déterminée en fonction de ses qualités formelles, littéraires et non pas en fonction de sa conformité avec les faits :

Ce qui importe quand on écrit son autobiographie, c'est la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence [...] Ce qu'on attend d'un écrivain n'est pas du tout une relation historique entièrement authentifiée par des instances extralittéraires, c'est au contraire quelque chose qui n'a en fin de compte d'existence que littéraire. Et c'est ainsi que se boucle le circuit, car ce que je retrouve in fine c'est en somme le travail²⁶.

Selon Robbe-Grillet, l'art n'aurait pas d'autre fonction que de se mettre soi-même en scène. L'art ne devrait pas, selon lui, être appréhendé comme un miroir servant à refléter la « réalité », car il est sa propre réalité, « il tient debout tout seul, comme le zèbre [...] »(PNR, 42) et la tâche de l'artiste consisterait à créer un monde à partir de rien. Afin de ne pas tomber dans le piège du réalisme (de l'illusion référentielle), le biographe suggère à l'artiste de mettre en scène la structuration de son œuvre :

Pour avoir quelque chance de nous arracher à l'ornière, il faut maintenant prendre le contre-pied d'un tel système, en commençant par rétablir dans son rôle cette nécessité primordiale de tout art : désigner sans honte son propre matériau, ainsi que le travail créateur effectué sur lui. (A, 182)

Conformément aux principes de son esthétique romanesque, Robbe-Grillet ne cherche pas dans son autobiographie à dépeindre la réalité. La plupart des détails biographiques évoqués dans cette autobiographie ne sont pas révélés dans le but d'informer le lecteur sur les événements marquants de la vie de l'écrivain; transformés en métaphores des caractéristiques de la nouvelle autobiographie, ils ont été réduits à de simples opérateurs. À titre d'exemple, la description que fait le

²⁶ Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », dans Oliver Corpet et Emmanuelle Lambert, *Alain Robb-Grillet. Le voyageur: textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 257.

narrateur du poste qu'occupait son père lors de la Première Guerre mondiale (il était un « sapeur de génie », qui avait fait la « guerre des mines ») (M,82) constitue une véritable mise en abyme du travail de « sape » que le narrateur-auteur fait subir à la continuité du texte, au caractère « miné » du texte qu'on a devant les yeux. Beaucoup d'autres passages biographiques mettent en évidence les caractéristiques formelles de cette autobiographie. Pensons notamment à tous ces passages décrivant l'univers aquatique dans lequel a grandi le narrateur, aux vagues décrites comme un système d'écriture aux agencements complexes :

Les petites lignes blanches qui dessinent sur l'eau mouvante, au calme trompeur, des systèmes plus ou moins ordonnés de courbes parallèles, dont l'ensemble glisse de façon imperceptible mais continue, toujours dans le même sens, interminablement. (M, 127)

Le caractère autoréflexif de l'écriture robbe-grilletienne a pour tâche de ruiner la dimension référentielle des motifs biographiques et d'exhiber les règles de sa production. En déplaçant l'accent de l'autobiographie vers sa narration, de l'énoncé vers son énonciation, du signifié vers ses signifiants, le narrateur veut attirer l'attention du lecteur sur le mode de fonctionnement du texte, sur le caractère indépassable de la structure différentielle du langage.

Non seulement le portrait fictif de soi permettrait de ne pas tomber dans le piège du réalisme, mais il aurait l'énorme avantage « d'être beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu ». (M, p.17) Contre le sérieux et la crédulité de l'autobiographe « réaliste », soucieux d'objectivité, Robbe-Grillet propose une autobiographie « consciente de sa propre impossibilité constitutive » (DJC, p. 17) et mettant l'accent sur le mode d'être de sa subjectivité : « Il s'agit seulement ici de dire [...] comment je m'imagine aujourd'hui que je voyais alors ces choses ». (M, 47) Déjà dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet insistait pour dire que la réalité était conditionnée, voire générée par la perception, et que la perception était elle-

même déterminée par les passions humaines. Déjà à cette époque, Robbe-Grillet était animé par le projet de mettre en scène dans ses romans le fonctionnement de la subjectivité humaine : « Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions ». (PNR, 118) Dans *les Romanesques*, le narrateur prétend que la mise en scène fictionnelle de sa vie permettrait à l'écrivain d'explorer sans contrainte son imaginaire et ses fantasmes, de donner libre cours à l'inconscient sans se soucier de la soi-disant authenticité des événements qu'il rapporte dans son récit; elle lui permettrait de donner une forme aux tensions pulsionnelles, de « mettre en scène dans son déséquilibre permanent cette lutte à mort de l'ordre et de la liberté, ce conflit insoluble du classement rationnel et de la subversion, autrement nommée désordre ». (M, 133)

Dans son troisième énoncé, Robbe-Grillet évoque la stratégie d'écriture qu'il emploie dans son autobiographie afin d'éviter la tentation d'organiser en un tout cohérent, une identité, son expérience vécue. Il emprunte sa stratégie à son ami Roland Barthes, qui aurait réussi, selon lui, à pratiquer un discours capable de mettre en échec le fonctionnement « fasciste » de la langue :

Pour mettre en échec sa provocante formule qui faisait tant jaser ce soir-là, affirmant que toute parole est « fasciste », il donnait le troublant exemple d'un discours qui ne l'était pas : un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme. Ce que j'admirais justement dans cette voix, qui venait de nous tenir deux heures durant en haleine, c'est qu'elle laissait intacte ma liberté, mieux : qu'elle lui donnait, à chaque détour de phrase, de nouvelles forces. (M, 64)

C'est à travers « une histoire qui sans repos se dérobe » (M, 77), « qui ne progresse ainsi que par annulation de chaque chose en son contraire » (M, 77) que Robbe-Grillet met en scène la lutte de ses tendances contradictoires. La remise en question radicale et continuelle de son projet autobiographique : « le passage qui

précède doit être entièrement inventé » (M, 24); « je tente ainsi de donner quelque cohérence, probablement artificielle, peut-être même frauduleuse » (A, 104); la confusion de souvenirs réels et d'anecdotes purement imaginées amène le narrateur à se perdre en hypothèses, à proposer aux lecteurs des versions contradictoires des événements qu'il rapporte, empêchant ainsi le récit de « prendre » en un seul sens. Le narrateur fait du doute un véritable mode d'appréhension du réel, et, par analogie, un mode de lecture des textes : « Ne jamais être sûrs de comprendre vraiment ce qui se passe, interpréter sans cesse, accepter la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel [...] ». (M, 146) Par ces stratégies, le narrateur maintient le lecteur dans le doute, l'obligeant ainsi à ne pas sombrer dans l'illusion référentielle et à porter son attention sur les caractéristiques formelles du texte qu'il a devant les yeux.

1.3 L'influence barthésienne et la question de l'écriture

Afin de mettre en scène l'éclatement de son être, Robbe-Grillet emprunte au *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁷ toute une série de stratégies discursives, à commencer par le titre qu'il donne à son entreprise autobiographique (*les Romanesques*). Robbe-Grillet n'hésite d'ailleurs pas à témoigner de l'influence que cette œuvre a eue sur son entreprise : « *Barthes par lui-même* est à l'origine du *Miroir qui revient*²⁸ ». De son côté, Barthes donne du romanesque la définition suivante : « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie²⁹ ». Le romanesque est une forme d'écriture par

²⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., 243 p.

²⁸ Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », *La Quinzaine littéraire*, vol. 432, 16 janvier, 1985, p. 6.

²⁹ Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Le grain et la voix*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 239.

laquelle Barthes cherche à rendre compte de l'instant, du réel saisi dans son immédiateté. À l'instar de Barthes, Robbe-Grillet cherche à donner à son écriture les caractéristiques du réel :

Et si une ressemblance avec le monde doit être recherchée, que cela soit du moins avec le réel; c'est-à-dire l'univers qu'affronte et secrète tout à la fois notre inconscient (déplacements de sens, confusions, imaginaire paradoxal, rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes ou éveillées [...]) (A, 182)

C'est la raison pour laquelle les *Romanesques* sont constitués de « systèmes compliqués de séries, de bifurcations, de coupures et de reprises, d'apories, de changements à vue, de combinatoires diverses, de déboîtements ou d'invaginations, etc. » (M, 30) L'organisation fragmentaire de cet ouvrage sera longuement étudiée dans le troisième chapitre du mémoire.

Là où l'influence de Barthes se fait également sentir, c'est dans la stratégie de Robbe-Grillet de se mettre en scène par le biais de la fiction, de l'imaginaire. Barthes présente son *Roland Barthes* comme une œuvre de fiction :

C'est un roman, mais pas une biographie. Le détour est différent. C'est du romanesque intellectuel : romanesque pour deux raisons. D'abord, bien des fragments s'intéressent à cette espèce de surface romanesque de la vie, et d'autre part, ce qui est mis en scène dans ces fragments, c'est un imaginaire, c'est-à-dire le discours même du roman. Je me suis mis en scène comme un personnage de roman³⁰ [...]

L'autofiction que nous propose Barthes s'érige de part en part contre le pacte autobiographique traditionnel, c'est-à-dire contre le régime de la vérité, de l'ordre et de l'identité :

³⁰ *Ibid.*, p. 240.

Je ne cherche pas à mettre mon expression présente au service de ma vérité antérieure (en régime classique, on aurait sanctifié cet effort sous le nom d'authenticité), je renonce à la poursuite épuisante d'un ancien morceau de moi-même, je ne cherche pas à me restaurer (comme on dit d'un monument). Je ne dis pas : « Je vais me décrire », mais : « j'écris un texte, et je l'appelle R.B. » Je me passe de l'imitation et je me confie à la nomination³¹.

Contre l'imaginaire de l'image, Barthes propose l'imaginaire de l'écriture. Le *Roland Barthes* s'ouvre d'ailleurs sur cette dichotomie. Dichotomie qui prend la forme d'une mise en garde, voire d'une critique, d'une destitution du pouvoir mortifère de l'image, car, selon Barthes, elle emprisonnerait la vie du moi, pétrifierait le corps. Barthes offre dans *La chambre claire*³² une explication très éclairante sur la nature irréconciliable du moi et de l'image:

[...] c'est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée [...] et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal³³ [...]

L'image ne serait jamais adéquate au « moi » parce qu'elle serait incapable de restituer le caractère changeant, mobile et multiple du « moi », elle en offrirait une unité (identité) illusoire. C'est pour cette raison que Barthes, au tout début du *Roland Barthes*, refuse de s'identifier à ses photos de jeunesse: « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela!³⁴ »

³¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 66-67.

³² Roland Barthes, *La chambre claire*, dans Éric Marty, *Roland Barthes. Œuvres complètes, Tome V : livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 791-890.

³³ *Ibid.*, p. 797.

³⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p.44.

Contre le corps restitué par l'image, ce que cherche à mettre en scène Barthes, c'est le corps, mais tel qu'il se donne à voir dans le fonctionnement de l'écriture, c'est-à-dire tel qu'il se donne à voir dans la pratique signifiante du texte. Or, le langage, prévient Barthes, constituerait un système de signes dont la valeur ne résiderait que dans la différence de ses éléments; le langage, pour fonctionner, ne dépendrait pas de la volonté humaine et ne devrait pas être conçu comme un outil de communication servant à transmettre un quelconque vouloir-dire. Bien au contraire, lorsqu'un auteur s'adonne à l'écriture « la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort³⁵ ». Lorsqu'un écrivain écrit, ce ne serait pas lui qui parle, mais le langage :

L'écriture me soumet à une exclusion sévère, non seulement parce qu'elle me sépare du langage courant (« populaire »), mais plus essentiellement parce qu'elle m'interdit de « m'exprimer » : qui pourrait-elle exprimer? Mettant à vif l'inconsistance du sujet, son atopie, dispersant les leures de l'imaginaire, elle rend intenable tout lyrisme (comme diction d'un « émoi » central)³⁶.

Le corps que cherche à mettre en scène Barthes serait quelque chose comme un corps textuel; or, dans l'écriture, dit Barthes, le « corps parle mais ne dit rien³⁷ », il ne dit rien d'autre que « mon corps se met en état de parole³⁸ ».

Partageant la conception barthésienne du langage et de l'écriture, Robbe-Grillet soutient qu'un écrivain lorsqu'il se raconte se transformerait en sujet textuel de telle sorte qu'il se disperserait dans le mode de fonctionnement du langage. Dans

³⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 1984, p. 63.

³⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 102-103.

³⁷ Roland Barthes, « Rasch », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 271.

³⁸ *Ibid.*, p. 272.

l'écriture, l'écrivain existerait comme « en creux » (M, 216); et loin de pouvoir « utiliser » le langage à sa guise, l'auteur, en tant que sujet, en deviendrait plutôt le produit, l'effet : « l'auteur, c'est l'être qui n'a pas de visage, dont la voix ne peut passer que par l'écriture et qui ne trouve pas ses mots ». (A, 30) Autrement dit, l'auteur ne posséderait pas de voix propre, son écriture serait de part en part traversée par les mots des autres :

Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute : des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques — écrivains, musiciens, guerriers — dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de romans, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance [...]. Mais voilà que la plupart d'entre eux sont des assassins, enchanteurs, qui se sont glissés jusqu'à mon sommeil, si bien que leur interruption va enfreindre de nouvelles lois, ouvrir de nouveaux abîmes. (A, 69-70)

En conformité avec la thèse barthésienne selon laquelle « le scripteur moderne naît en même temps que son texte³⁹ », le narrateur du *Miroir* affirme que « le véritable écrivain n'a rien à dire » (M, 219), mais tout à écrire, c'est-à-dire organiser sa dissémination dans son texte : « [...] j'exprimerai jusqu'à l'angoisse cette absence, du fond de laquelle moi-même je parle ». (M, 212) Une telle tâche ne pourrait se réaliser que dans la perspective du dernier écrivain :

Le dernier écrivain, mal armé encore, qui en préfigure aujourd'hui l'espoir chimérique, se ressent déjà lui-même comme une faille dans l'ordre des choses : ennemi naturel de la vertu, pourfendeur de sa propre raison, manque d'être au sein de sa propre conscience, abîme trouant soudain la vérité, il est l'absence, il est l'oubli, il est la déroute. (A, 82)

³⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 66.

En termes psychanalytiques, on pourrait dire que le narrateur aborde dans sa problématique la question de la castration symbolique et du manque dans toute sa radicalité. Cette question est primordiale, car non seulement elle constitue l'un des thèmes majeurs de cette autobiographie, mais elle sert également de principe générateur : « [...] tout se passe comme si j'avais voulu reproduire le même creux interdit, la même cavité centrale, le même silence au cœur de mon propre roman, mais en me servant cette fois [...] de ce vide comme générateur du texte tout entier ». (M, 216)

Si Robbe-Grillet, à l'instar de Barthes, présente son autobiographie comme une entreprise relevant de la fiction (M, 13), une fiction dans laquelle il s'introduit comme un « effet de personnage » (un personnage auquel il donne le nom de Jean Robin) (A, 69), c'est justement pour mettre l'accent sur le fonctionnement symbolique du sujet. Mais en se mettant en scène comme autre, Robbe-Grillet ne respecte pas l'engagement d'authenticité que devrait manifester explicitement tout autobiographe. Selon Lejeune, un écrivain, pour montrer sa sincérité, devrait assurer la narration de son récit; cette sincérité se reconnaîtrait dans l'autobiographie par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Or, ce que veut montrer Robbe-Grillet en contrevenant à ce principe, c'est que le fonctionnement du langage ne permet pas à une identité de s'instituer. Pris dans la structure différentielle du langage, le sujet se déploie de signifiant en signifiant sans jamais se cristalliser dans un signifié dernier. Cette fuite en avant du sujet est mise en scène dans *les Romanesques* à travers l'incapacité du narrateur à mener à bien son enquête sur Henri de Corinthe. Fasciné par ce personnage qu'il n'a jamais vu, le narrateur du *Miroir* décide de scruter ses impressions, ses souvenirs pour en percer le mystère. Mais devant l'infidélité de sa mémoire, les témoignages contradictoires à son sujet, les sources d'informations plus que douteuses il s'avéra impossible pour lui d'en faire un portrait cohérent. Soulignons en passant que le nom Henri de Corinthe est l'anagramme presque parfaite de « rien de cohérent ».

Aussi, tout comme Barthes, Robbe-Grillet s'inspire de la théorie du stade du miroir⁴⁰ élaborée par Lacan pour expliquer la formation du moi non pas pour comprendre comment se constitue le moi, mais, au contraire, pour mettre l'accent sur l'origine morcelée du sujet :

Le miroir, Freud et Lacan s'y sont particulièrement intéressés. Le stade du miroir, c'est le moment où l'enfant lui-même se conçoit comme une totalité. Il a vu les autres comme des objets globaux mais de lui il ne connaît que des morceaux. D'un coup, voyant son reflet, il se saisit comme un tout, c'est-à-dire comme un autre. Ainsi mon livre est une sorte de miroir, sauf qu'il n'est en rien totalisant. Il est au contraire un système de diffraction. C'est un miroir qui disperse⁴¹.

On peut dire sans ambages que ces deux autobiographies sont marquées à la fois par le thème de la castration symbolique et le fantasme du corps propre.

Robbe-Grillet et Roland Barthes ont également en commun la façon d'aménager la dissémination de leur être dans le symbolique à travers le morcellement de l'instance narrative. Dans le *Roland Barthes*, l'instance narrative est tour à tour prise en charge par presque toute la gamme des pronoms personnels. Si certains fragments sont écrits à la première personne, d'autres à la deuxième personne ou encore à la troisième personne, il arrive à Barthes d'associer les trois personnes dans le même

⁴⁰ Dans sa théorie du stade du miroir, Lacan expose sa conception de la formation du moi. Selon lui, le moi se constituerait au moment où l'enfant parviendrait à se forger une image de son propre corps. Le moi correspondrait à cette image du corps unifié. D'après Lacan, on pourrait détecter ce moment déterminant lorsque l'enfant commence à se captiver pour son propre reflet dans la glace. Lacan précise toutefois que l'identification de l'enfant à l'image de son corps ne se consoliderait que grâce à la reconnaissance de la mère, qui par ses paroles « tu es cela » authentifierait la découverte de l'enfant. La fascination que le reflet réussit à exercer sur un enfant témoignerait du caractère profondément aliéné du moi, car l'enfant se voit constitué, voire capté par l'image, par quelque chose d'extérieur à lui-même. Voir « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 96-106 et *Le séminaire II Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit.

⁴¹ Alain Robbe-Grillet, « Art Press 1984 », dans Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert (dir. publ.), *Le voyageur, textes, causeries, entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 447-448.

fragment et de les faire dialoguer. Dans le fragment *L'imaginaire de la solitude*, Barthes écrit :

Il dit cela sans l'infatuation qui peut accompagner les déclarations d'indépendance, et sans la pose de tristesse qu'on met à avouer une solitude; mais plutôt pour s'expliquer à lui-même le sentiment d'insécurité qui le tient aujourd'hui et, plus encore peut-être, le vague tourment d'une récession vers le peu de chose, la chose ancienne qu'il est, « livré à lui-même ». — Vous faites ici une déclaration d'humilité; vous ne sortez donc pas de l'imaginaire, et du pire qu'il soit : psychologique. Il est vrai que ce faisant, par un retournement que vous n'aviez pas prévu et dont vous vous passeriez bien, vous attestez la justesse de votre diagnostic : effectivement, vous rétrogradez. — Mais, le disant, j'échappe... etc. (le redan continue)⁴².

Prenant tour à tour la parole, ces instances narratives se jouent d'une identité qui ne vient jamais à bout de se constituer. La multiplication des voix ou encore leur gommage a pour effet de dépersonnaliser le mode de fonctionnement de l'énonciation et de faire disparaître le caractère impersonnel du langage de la narration.

1.4 La dissémination de l'instance énonciative dans les *Romanesques*

Dans les *Romanesques*, c'est surtout dans les passages où il est question du double du narrateur et des caractéristiques formelles de son manuscrit que s'opère le brouillage des instances narratives. Si le narrateur cherche, dans le *Miroir*, à s'appréhender indirectement, à travers son double; la quête de ce double ne mène pas ce dernier sur la voie de la connaissance de soi, mais, comme nous le verrons dans *Angélique* et *Les derniers jours de Corinthe*, l'enlise toujours plus profondément dans les méandres de son propre imaginaire qu'il ne parvient pas à appréhender. Écrire sur soi revient à faire miroiter l'Autre et à s'y dissoudre. Goulet décrit très clairement le problème que cette stratégie pose au narrateur :

⁴² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 123 .

Signe d'une dépossession de soi, le double est une tentative de se ressaisir dans un miroir, de retrouver une identité perdue. En fait la recherche désespérée de *l'alter ego* multiplie indéfiniment les personnages de la fiction, d'où, par contrecoup l'impossible tentative de recentrement sur soi par la quête autobiographique, celle-ci suscitant à son tour l'Autre : Henri de Corinthe et son univers⁴³.

D'une *Romanesque* à l'autre, l'aliénation du narrateur premier se fait de plus en plus sentir : dans le *Miroir*, le narrateur, bien en contrôle de son projet d'écriture, s'amuse à leurrer son lecteur, à donner à son entreprise romanesque des allures d'autobiographie; et s'il enfreint les règles du genre en faisant d'un personnage fictif le héros de sa quête, la démarcation entre le fruit de son imagination et les faits biographiques n'est pas trop difficile à faire. Cependant, la situation change radicalement à partir d'*Angélique* : les passages fictionnels de cette autobiographie supplante les éléments biographiques de telle sorte que l'univers fantasmatique du narrateur finit par submerger toute son écriture. Son imaginaire (à travers la figure d'Henri de Corinthe) s'impose jusqu'à s'automatiser, jusqu'à prendre le contrôle du récit. D'objet, l'univers fantasmatique du narrateur premier se transforme en sujet de l'écriture. Ce n'est pas un hasard si Henri de Corinthe est un personnage qui a lui aussi écrit ses mémoires. Le narrateur sera par moments mis en scène comme double d'Henri de Corinthe. Pour procéder à ce renversement de perspective, Robbe-Grillet a déployé toute une série de procédés narratifs que nous allons analyser à l'instant.

Le brouillage identitaire sur lequel repose un tel renversement est en partie provoqué par la très grande ressemblance physique des deux protagonistes. Le visage d'Henri de Corinthe ressemble à tel point au narrateur premier qu'on ne peut les distinguer dans certains passages :

⁴³ Alain Goulet, « L'autre de l'écriture du moi : Henri de Corinthe, le vampire », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir. publ.) , *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 66.

[...] un visage d'homme apparaît — fine moustache, nez busqué, yeux profondément enfoncés dans leurs orbites — où le visiteur tardif reconnaît sans mal, en dépit de la distance et des importantes déformations dues à un carreau défectueux, les traits sévères d'Henri de Corinthe, figé lui-même comme aux aguets. (A,12)

Le visage anxieux de Corinthe apparaît à un « visiteur tardif », c'est-à-dire son double, son sosie qui n'est nul autre que le narrateur premier. L'image de l'un reflète l'image de l'autre, de sorte qu'aucun des protagonistes ne peut se regarder dans une glace sans éprouver un certain sentiment d'étrangeté :

Au-delà du bureau ainsi garni de feuilles en désordre qui forment par endroit un épais tapis, se dresse l'armoire à glace où se reflète mon image, si peu distincte dans la pénombre qu'il m'a semblé d'abord découvrir à l'autre bout de la pièce un étranger, qui se serait introduit là sans bruit tandis que j'avais le dos tourné vers la fenêtre. (A, 13)

Le gommage des identités se produit ici grâce notamment à la parfaite synchronicité de leurs mouvements, à la ressemblance des lieux qu'ils occupent et par la simultanéité de leur acte d'écriture : « (Puis il se retourne en direction des papiers répandus sur toute la superficie de la grande table en noyer [...]) » (A, 12)

Non seulement le narrateur et le personnage possèdent un bureau identique, pareillement disposé (on pourrait même penser qu'il s'agit du même bureau), mais ils écrivent avec des stylos tout aussi identiques : « l'antique stylographe au mécanisme depuis longtemps détraqué » (A, 37) ressemble à s'y méprendre au vieux stylo défectueux du narrateur « dont le système à pompe est depuis toujours hors d'usage ». (A, 39) Sur chacun de leur bureau se trouve semblablement étalé le fruit de leur travail : « les multiples brouillons successifs du manuscrit » (A,12) de Corinthe reposent sur son bureau de la même manière que le sont « les feuilles éparses » (A, 8) des « brouillons successifs » (A, 8) du narrateur sur le sien. Même les deux manuscrits semblent édifiés sur les mêmes principes :

Ainsi ne saurais-je partager l'avis de Philippe Lejeune concernant la mise en texte des souvenirs. « L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique. » Non, non! Certainement pas! Cet axiome n'est valable, de toute évidence, ni pour le manuscrit dont la rédaction a occupé Corinthe pendant les deux dernières décennies de son existence, ni pour ma propre entreprise actuelle. (A, 67)

Le manuscrit inachevé du personnage du comte tient des propos à tels points similaires à ceux que le narrateur premier exprime dans ses propres mémoires que ce dernier finit par s'écarter momentanément de sa démarche autobiographique :

Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons encore rassembler aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre. Si le manuscrit du grand livre qu'il rédigeait n'avait pas été détruit, dont nous supposons seulement qu'il contenait un mélange — mouvant lui aussi — d'autobiographie et de théorie « révolutionnaire », auquel s'ajoutait (du moins je le soupçonne) une part indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman, nous en saurions certes davantage sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres. (A, 24-25)

Le décentrement du sujet se traduit dans la structure narrative des deux derniers tomes des *Romanesques* par la perte chez le narrateur de la maîtrise de l'énonciation. Cette perte peut s'observer notamment dans le télescopage des niveaux de narration. En opérant un va-et-vient constant entre le récit premier — défini par le projet du narrateur de vouloir retracer le passé d'Henri de Corinthe — et les récits seconds — assurés principalement par le personnage du comte, l'auteur réussit à rendre indétectable le véritable détenteur de la parole. Et, comme le constate Genette dans *Figures III*, la transgression des niveaux narratifs (métalepse) provoque un effet de lecture inquiétant, car elle nous fait envisager l'« hypothèse inacceptable et insistante,

que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit⁴⁴ ».

Un paragraphe d'*Angélique* nous offre un bon exemple de ce procédé :

Se connaître soi-même comme le plus grand, voire le seul grand et en tout cas l'ultime, voilà sa raison d'être, le tranchant de son épée, sa démesure. Mais il ne peut se contenter, pour imposer aux siècles une telle reconnaissance, de mettre en œuvre mieux que ses pairs les codes acceptés par la loi commune, codes de pensée, codes d'écriture, tout au contraire il doit les transgresser. Car il ne suffit pas de sortir vainqueur d'une partie — même mortelle — dont quelqu'un d'autre aurait fixé les règles (un prince, une assemblée ou un dieu), le dernier écrivain se mesure d'abord au désir, à la nécessité de devenir l'unique créateur de toute loi écrite, les tables sacrées, que je brandirai face au monde comme une (*ici un mot peu visible sur le manuscrit, probablement :*) oriflamme, pour mieux la violer ensuite, dans le rire, dans la douleur, dans... (A, 37)

Un lecteur inattentif pourrait être tenté d'attribuer cette réflexion esthétique sur le dernier écrivain au narrateur premier, mais les italiques indiquent que c'est Corinthe qui parle, qui se relit en fait.

La superposition des deux écritures devient totale dans un des passages (A 36-39) d'*Angélique* où le comte, quelque peu absorbé par ses rêveries, cesse momentanément d'écrire : « De nouveau, il s'est interrompu. Et, cette fois, la phrase elle-même demeure en suspens, la tirade inachevée ». (A, 37) L'interruption de l'écriture du comte entraîne celle du narrateur, qui ne reprend qu'au moment où son héros se remet à écrire : « La faille se prolonge ainsi pendant onze mois, ou peu sans faut. Je viens maintenant de reprendre mon récit, scrupuleux, problématique, à Saint-Louis dans le Missouri [...] ». (A, 38) La ressemblance des deux discours facilite la confusion et le dédoublement des voix narratives.

⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 245.

Un autre exemple patent de ce procédé peut être observé dans la séquence centrale d'*Angélique* (A, 70-104) où il est question du périple de Corinthe, de Simon et de Carmina dans la forêt des Pertes. Le récit de ce périple semble à première vue raconté par le narrateur premier. Érigé en narrateur hétérodiégétique, omniscient et omniprésent, il donne l'impression de résumer les pages du journal de Corinthe portant sur la journée du 20 novembre 1914. Or, on apprend tout à coup que ce sont les lignes du journal de Corinthe que nous sommes en train de parcourir :

Corinthe cependant, sans lâcher son porte-plume-réservoir (dont le réservoir ne fonctionne plus) demeuré en suspens au-dessus de la feuille encore vierge qu'il vient de disposer devant lui, Corinthe s'est passé d'un geste machinal le bout des doigts de sa main libre — la gauche — à la base du cou, sous le col ouvert de sa chemise. Ensuite, il abaisse à nouveau le visage vers son bureau et la plume d'or vers la page blanche, pour reprendre le fil de son texte sur un alinéa, dont il marque nettement le retrait. (A, 81)

Cette écriture à la troisième personne donne l'impression que le vécu du comte est raconté de l'extérieur, par quelqu'un d'autre que lui, c'est-à-dire par le narrateur premier, mais rien n'est moins certain. Les pronoms personnels sont employés dans les *Romanesques* de manière à rendre très difficile l'identification de l'énonciateur : dans plusieurs séquences, les pronoms « je » et « il » permettent de désigner à la fois le narrateur premier et le personnage du comte. Plus loin, Henri de Corinthe, à l'instar du narrateur premier, interrompt à nouveau son récit pour se concentrer sur le caractère évanescent de ses souvenirs :

Ici, je me pose une question : pour quelle raison mon récit, deux pages plus haut, s'est-il brusquement interrompu? Je crois tout simplement que la vision venait de disparaître, comme l'image brillante et apeurée de l'ondine lorsque l'eau du miroir soudain frissonne, sous la naissante brise de nord-ouest qui parcourt à présent le bassin supérieur. Ce sont d'abord les loups assis sur les basses branches, au-dessus du chemin, dont les formes peu vraisemblables et la fourrure trop laineuse ont commencé à se dissoudre dans l'incertaine lumière du crépuscule, à s'évaporer en longs lambeaux effilochés de brume grise, puis de même bientôt la meute

triangulaire lancée derrière le cheval trop pâle, au galop immobile silencieux.... Et puis Manrica s'est envolée à son tour, dans sa chemise blanche immatérielle, tandis que le cavalier qui la retenait entre ses bras était absorbé par un tournant imprévu de la route forestière... (A, 124)

Si on peut vraisemblablement attribuer l'énonciation de la question à Henri de Corinthe, on peut tout aussi bien l'attribuer au narrateur premier, car non seulement interrompt-il son propre récit au même moment que le fait Corinthe; mais la description des visions du narrateur s'effectue dans un registre langagier (poétique) qui ne correspond pas à celui du journal de Corinthe, ce qui indique qu'un changement de voix narrative a eu lieu.

Si Robbe-Grillet mise sur la fusion des voix narratives pour mettre en scène sur le plan de l'énonciation l'éclatement de son identité, il compte également sur le procédé inverse, soit la dissolution d'un même sujet en plusieurs instances locutrices. Un exemple de ce procédé s'offre à nous dans la séquence où Corinthe et Manrica se font poursuivre par des loups. La scène narrée à la troisième personne est tout à coup prise en charge par une instance s'exprimant au « je » :

Corinthe, de son côté, n'a guère eu le loisir, ce 20 novembre 1914, de s'interroger longuement sur une telle croix blanche [...] car, aux hurlements d'abord lointains, puis de plus en plus proches, des grands loups gris de Lorraine [...] vont bientôt succéder les bêtes elles-mêmes [...] (A, 119)

Manrica, glacée de peur, se serre toujours plus étroitement contre ma poitrine, en s'agrippant des deux mains à l'étoffe de la réconfortante vareuse. (A, 120)

De narrateur implicite, Henri de Corinthe se transforme en narrateur explicite, on pourrait même avancer comme Pierre Van Den Heuvel qu'il se change « en la personne de l'auteur-narrateur qui, soumis à la force extraordinaire de la vision

intense, s'identifie au héros au point de prendre sa place⁴⁵ [...] ». Le passage de la narration impersonnelle à la narration personnelle mimerait, selon Heuvel, le phénomène d'identification que cherchent à produire les récits de type réaliste entre le lecteur et le héros de l'histoire. N'oublions pas que le narrateur premier de cette autobiographie est également un lecteur et que si le manuscrit de Corinthe sert d'une certaine façon à refléter les caractéristiques formelles de la nouvelle autobiographie, l'acte de lecture du narrateur premier a pour fonction d'explicitier les répercussions qu'une telle écriture peut avoir sur la lecture. Or, comme nous l'avons déjà vu, un des objectifs du narrateur premier est de piéger son lecteur, de déjouer ses attentes. Il réussit à le faire dans cette scène en en brisant soudainement le réalisme :

La pointe de leur long triangle féroce, c'est-à-dire la gueule entrouverte du vieux mâle de tête, est maintenant à deux mètres à peine des sabots du cheval frappé d'épouvante. Manrica veut crier, mais aucun son ne sort plus de sa gorge. Alors, brusquement, tout s'arrête : le mouvement fou s'est figé, d'un seul coup, dans l'éternité d'une gravure en noir de l'*Illustration*. (A,121-122)

L'identification au personnage s'évanouit au moment où le narrateur premier refait surface pour accuser le caractère fantasmatique de cette scène.

Un autre glissement narratif de ce genre se produit dans la séquence de la « clairière concave » qui relate le moment où Corinthe découvre le cadavre du cavalier Simon et fait la connaissance de Frédéric de Boncourt. La scène de la macabre découverte est narrée à la troisième personne, mais, au moment où Boncourt adresse un salut de parade à Corinthe, la narration passe soudainement à un « je » à l'identité ambiguë :

⁴⁵ Pierre Van Den Heuvel, « L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, dans Walter De Mulder, Liliane Tasmowski et Franc Schverewegen (dir. publ.), *Énonciation et parti pris*. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5,6,7 février 1990), n°61, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992, p. 207-208.

Avec lenteur, l'inconnu relève enfin ses grands yeux clairs en direction du capitaine français qui vient d'apparaître, interrompant comme à regret sa méditation. Puis, dans un large mouvement souple et régulier d'une perfection d'épure, qui paraît avoir été tournée au ralenti, il dégaine son sabre pour en présenter le métal nu verticalement devant son visage, menton levé, le tranchant de l'acier exposé face à moi [...] (A, 138)

Le pronom complément « moi » renvoie tout aussi bien au comte (« [...] ai-je porté à ma tempe, de façon réglementaire, ma main droite raidie? ») (A,139) qu'au spectateur du tableau, qui, agissant comme générateur du récit, a stimulé toute la scène qu'on vient de lire (« Une fois de plus, quittant l'énigmatique toile symbolique qui domine mon vaste bureau, j'abaisse les yeux pour retrouver mes brouillons en cours, répandus devant moi. »). (A,146) La transition de l'instance narrative s'opère par le truchement du syntagme « en face de moi » qu'on retrouve dans le segment suivant : « Sur l'autre rive, en face de moi, s'épanouit tout près du bord une touffe isolée de gloxinie sauvage ». (A, 146) À première vue, il semble évident que c'est le comte qui admire la plante aquatique, depuis le bord d'un lavoir (A,145), mais, puisque toute la scène est générée par le tableau symboliste, il n'est pas incongru de penser que le syntagme « en face de moi » désigne le spectateur se trouvant en face de la toile. Le problème, c'est qu'il est presque impossible de déterminer le spectateur en question, car, cette toile est accrochée dans le bureau de ce spectateur et que le bureau de l'auteur-narrateur se confond avec celui de son personnage. Est-ce l'auteur-narrateur qui par la force de son imagination anime la composition du tableau, s'imaginant au bord du lavoir, pour retrouver quelques instants plus tard sa réalité d'écrivain ou est-ce le comte qui, devant son tableau, rêve à sa carrière militaire? Si on ne peut écarter aucune de ces deux hypothèses, on doit encore les envisager simultanément.

D'une *Romanesque* à l'autre, le jeu de superposition des voix narratives devient de plus en plus agressif et se complexifie dans des formulations de plus en plus ambivalentes. Dans *Les derniers jours de Corinthe*, le narrateur premier cherche

apparemment à restituer l'itinéraire qu'aurait parcouru son héros lors de son séjour sur la côte brésilienne. Il commence son compte rendu en tentant de reconstituer la rencontre du comte avec Marianic, une jeune esclave sexuelle. Or, dès le début du récit, le narrateur premier tient à dénoncer le caractère fictionnel des informations qu'il s'appête à nous révéler. Il présente d'ailleurs son rapport comme une pure mise en scène (« la scène va se dérouler ») (DJC, 23) issue de son imagination, mais plus loin on apprend que le véritable narrateur est Henri de Corinthe lui-même, qui, aux prises avec sa mémoire défaillante et avec une stratégie narrative qui ne lui permet pas de maîtriser ses manques, n'arrive pas à mettre ses feuillets en ordre :

Mon Dieu! Que tout cela est loin, pense Henri de Corinthe, qui s'acharne à relire pour tenter de les mettre en ordre, je ne sais combien d'années plus tard, ces feuillets décousus de souvenirs [...]. Oui, comme tout cela est loin! Loin dans l'espace, loin dans le temps, loin dans l'esprit. Et sans doute la distance se trouve-t-elle encore accrue, songe-t-il, par ce choix que j'ai fait de parler à la troisième personne : c'est maintenant pour moi comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, dont la vie rappellerait la mienne par quelques détails secondaires, contingents, ou aléatoires. (DJC, 55)

La difficulté de ce passage réside dans le fait qu'il est rapporté en discours direct, ce qui a pour effet de rendre encore plus ambiguë l'identité de l'instance énonciative. En effet, si on peut attribuer l'énonciation des deux premières phrases à Henri de Corinthe, il est plus difficile de déterminer l'identité du locuteur qui répète l'interjection : « Oui, comme tout cela est loin! ». S'agit-il du personnage qui, en relisant son manuscrit, se rend compte des difficultés qu'il y a à tenter de mettre sa vie en ordre ou encore s'agit-il de l'auteur-narrateur qui, cherchant lui aussi à classer ses souvenirs, approuve comme en écho les difficultés qu'éprouve son personnage à le faire? L'enchevêtrement des voix narratives ne permet pas de trancher la question. Si le pronom de troisième personne du singulier employé dans l'incise (songe-t-il) semble manifestement indiquer que c'est de Henri de Corinthe dont on parle, cette incise fait néanmoins partie d'une phrase énoncée à la première personne qu'on peut

autant attribuer au personnage qu'au narrateur premier. Les dernières phrases de cette séquence se prêtent effectivement à deux lectures : premièrement, on peut envisager que c'est Henri de Corinthe qui, discourant dans le style direct rapporté, parle des problèmes que lui pose sa stratégie de parler de lui à la troisième personne, auquel cas c'est lui-même qui se met en scène à la troisième personne; par ailleurs, on peut également penser que cette stratégie narrative a été mise au point par le narrateur premier dont l'autobiographie, ne l'oublions pas, est consacrée à la mise en récit de son double, de sorte que c'est à la stratégie du narrateur premier à laquelle songerait le personnage. Mais cette stratégie loin de mener le narrateur (que ce soit le narrateur premier ou Henri de Corinthe) à une quelconque compréhension de soi, provoque un effet de distanciation aliénant.

À force de se « regarder de côté » (M, 12), de chercher à se refléter à travers son double, le narrateur finit, au fil de son écriture, par se sentir de plus en plus envahi par lui. Et cette dépossession de soi est mise en scène dans *Les derniers jours de Corinthe* à travers la tentative de Corinthe d'appréhender ses propres doubles. Le comte avoue se dissimuler sous une fausse identité (celle d'Henri Robin nom du père de Jean Robin) : « [...] j'avais [...] emprunté son identité vacante, qui figurait sur mon faux passeport de service, ainsi évidemment que sur ma réservation au Lutetia ». (DJC, 80) Plus qu'un nom d'emprunt, Henri Robin nous est présenté dans *Angélique* comme un double d'Henri de Corinthe. Non seulement se sont-ils sauvés la vie l'un l'autre lors d'une embuscade pendant la guerre de 14, mais ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau :

[...] ce jeune soldat qui lui ressemblait beaucoup au physique — même taille, même corpulence, même coiffure, traits du visage assez voisins, avec les mêmes yeux enfoncés sous d'épais sourcils noirs, le même nez fort et busqué, la même dissymétrie de la bouche — était lui aussi né à Quimper un 21 novembre, à trois ans de distance jour pour jour. Tous les deux, enfin, s'appelaient Henri. (A, 65)

À l'instar du narrateur premier, Henri de Corinthe parle à travers son double et comme ce dernier il va finir par se sentir menacé par sa présence. En effet, en consultant le « cahier noir des arrivées » (DJC, 79) de son hôtel, le comte s'aperçoit que quelqu'un d'autre que lui s'est inscrit au registre avec le même faux nom que lui. (DJC, 79) Le sentiment de perte que ressent le narrateur premier en écrivant son autobiographie est ici transposé au niveau diégétique.

L'autobiographie de Robbe-Grillet est animée par le projet utopique de représenter la structure de l'existence humaine. S'il considère son projet impossible à réaliser, c'est fondamentalement parce qu'il estime que l'existence et le langage appartiennent à des régimes incompatibles: l'expérience vécue, si on se fie à la nature labile de la mémoire et du souvenir, appartiendrait à l'ordre du mouvement, du fugitif et du changeant, tandis que le langage appartiendrait à l'ordre de la fixité, de la classification. L'écriture autobiographique loin de pouvoir restituer le vécu, lui imposerait plutôt une forme, une cohérence fictive, imaginaire. Parler de soi « sincèrement » en utilisant le « je » ne changerait rien à l'affaire. L'inadéquation du sujet à son vécu est un problème d'ordre structurel qui ne concernerait en rien le principe d'authenticité défendu par Lejeune. L'individu qui écrit « je » est un sujet et non une personne, un scripteur, pour reprendre le concept de Barthes, qui « n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt⁴⁶ [...] ». Lorsqu'il s'énonce, le sujet se disperse dans la structure différentielle du langage, se constituant ainsi en un processus vide.

Le défi de Robbe-Grillet consistait à représenter quelque chose qui n'a pas en soi de forme, de cohérence, donc de sens. Pour y parvenir, il a dû développer une esthétique capable de mettre en échec le fonctionnement « fasciste » de la langue. Le

⁴⁶ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 68.

caractère oblique de l'entreprise robbe-grilletienne, la contradiction des aveux, le morcellement de l'instance narrative, la multiplication ou encore le gommage des voix narratives, le télescopage des niveaux narratifs (métalepse), l'intrusion du fantasmatique dans les passages biographiques constituent les principales stratégies discursives et narratives employées par Robbe-Grillet pour exprimer le caractère insaisissable de l'existence tout en tenant compte de la nature symbolique du sujet.

CHAPITRE II

APPROPRIATION SYMBOLIQUE DU FANTASME

À l'origine, l'artiste est un homme qui, ne pouvant s'accommoder du renoncement à la satisfaction pulsionnelle qu'exige d'abord la réalité, se détourne de celle-ci et laisse libre cours dans sa vie fantasmatique à ses désirs érotiques et ambitieux. Mais il trouve la voie qui ramène de ce monde du fantasme vers la réalité : grâce à ses dons particuliers il donne forme à ses fantasmes pour en faire des réalités d'une nouvelle sorte, qui ont cours auprès des hommes comme des images très précieuses de la réalité⁴⁷.

Sigmund Freud

2.1 L'appropriation symbolique du fantasme

Un des objectifs que s'est fixé le narrateur des *Romanesques* est celui de maîtriser ses fantasmes : « [...] j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir ma vie éveillée ». (M, 17) S'il tient tant à « laisser fleurir en surface, au grand jour, ce qui se cache dans les profondeurs nocturnes [...] » (A, 192), à mettre en scène sa fantasmatique se serait dans le but de se laver de ses spectres (A, 197). Croyant au pouvoir cathartique de l'écriture, l'instance narrative prétend que la purgation des fantasmes ne saurait s'effectuer que si l'on parvient à les désigner, à les investir dans un travail de création. Le désir

⁴⁷ Sigmund Freud, « Principes du cours des événements psychiques », *Résultats, idée, problèmes I [1890-1920]*, Paris, PUF, 1991, p. 141

« demande à voir le jour » (A, 125), il « se déplace, sans repos, entre son accomplissement dit normal et l'excès exorbitant du fantasme » (A, 194), et ce n'est qu'à travers le jeu, le travail formel de la représentation fantasmatique, que l'on parviendrait à symboliser le désir. François Migeot explique la fonction sublimatoire de l'écriture dans ces termes :

[...] il s'agirait d'éviter que ces revenants, qui n'ont jamais pu trouver place dans la mémoire, ne prennent corps dans la réalité. Il s'agirait de les élaborer, et de les faire jouer, de les actualiser dans le cadre que leur impartit le texte. De les lester par l'écriture de l'ordre symbolique du langage. Les déporter du champ de l'hallucination où ils errent, informes et sauvages, et les mettre au travail dans le miroir du texte, dans le corps d'une œuvre où ils peuvent enfin faire retour sans danger. Où ils peuvent faire inscription — le temps d'un livre tout au moins — en attendant de revenir⁴⁸.

La mise en récit de ces fantasmes permettrait selon le narrateur de sublimer les désirs les plus criminels (A, 195). Plus on reconnaît et connaît ses fantasmes et plus on parviendrait à les dominer, voire à en jouir (A, 197), et ce, « sans risquer un jour d'attenter un soir à la vie d'autrui ni à sa liberté ». (A, 197) Mais si dans *les Romanesques* il est très abondamment question des fantasmes du narrateur, nous verrons que cette fantasmatique est encadrée, mise en scène par une écriture vouée à la dissimuler ou à la camoufler. Rappelons-nous que le narrateur n'a pas écrit ses mémoires dans le but de se dévoiler aux lecteurs, mais dans l'objectif de le leurrer à travers ses aveux contradictoires. Et c'est dans le même esprit ludique que le narrateur nous « livre » ses fantasmes. En effet, comme nous le verrons dans ce chapitre, le narrateur s'amuse à énoncer ses fantasmes à travers des formules, des processus (telles l'ironie, la négation, la répétition de variantes contradictoires) qui ont pour effet de relativiser leur portée ou encore de contester leur authenticité. Or, nous verrons que toutes les stratégies employées par le narrateur pour mettre en cause la

⁴⁸ François Migeot, « Miroir aux revenants, revenants au miroir », *Revue des sciences humaines*, vol. 240, octobre 1995, p. 141.

véracité de ses confidences s'apparentent à une forme d'autocensure. La nature du fantasme ici rejoint les avancées de Freud et nous permettra de les poursuivre, à partir de quoi nous tenterons de cerner la façon dont le narrateur-auteur exploite sa fantasmagorie. Cela nous conduira à dégager le fonctionnement de la censure dans *les Romanesques*.

2.2 La nature du fantasme

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le narrateur de cette autobiographie ne cherche pas à percer les mystères de son être en tentant de se remémorer les faits marquants de son passé, mais cherche plutôt à cerner son univers fantasmagorie en donnant à ses impressions infantiles une forme littéraire. Autrement dit, au lieu de se tourner vers le dehors, la réalité, pour trouver une réponse à ses interrogations, le narrateur se tourne vers ses impressions infantiles et son imaginaire (inconscient). Le fantasme, dit-il dans *Angélique*, n'a aucune commune mesure avec la réalité; on ne peut l'appréhender qu'à travers le jeu et l'art :

[...] un des caractères dominants du fantasme est en effet d'être démesuré.
[...]

De toute façon, dans sa monstrueuse et fragile grandeur, le fantasme ne se réalise pas. Sa beauté absolue, sa liberté, sont incompatibles avec les misérables imperfections contingentes. Seul, parfois, le simulacre (dans l'œuvre d'art ou dans le jeu expert) parvient à en donner quelque approximation fugace. (A, 194-5)

En bon lecteur de Freud, Robbe-Grillet n'ignore pas que les fantasmes « possèdent une réalité psychique⁴⁹ » très différente de la « réalité matérielle⁵⁰ », que

⁴⁹ Sigmund Freud, « Les voies de la formation du symptôme », *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, PUF, 2010, p. 382.

⁵⁰ *Ibid.*, p.382.

ces deux ordres de phénomènes n'obéissent pas aux mêmes principes psychiques. Freud explique l'origine du fantasme de la façon suivante :

Vous le savez, le moi de l'être humain est lentement éduqué, par l'action qu'exerce la nécessité externe, à estimer la réalité et à obéir au principe de réalité, et il lui faut alors renoncer, de manière provisoire ou permanente, à divers objets et buts de sa tendance au plaisir [...] Mais le renoncement au plaisir a toujours été difficile à l'être humain; il n'y parvient pas sans une sorte de dédommagement. Il s'est donc réservé une activité animique [psychique⁵¹] dans laquelle est accordée une nouvelle existence à toutes ces sources pulsionnelles abandonnées et à toutes ces voies délaissées menant à l'obtention de plaisir, une forme d'existence dans laquelle elles sont laissées libres de la revendication posée par la réalité et de ce que nous nommons « examen de réalité ». Toute tendance atteint bientôt la forme d'une représentation d'accomplissement; il n'y a aucun doute que s'attarder aux accomplissements de souhait [désir] de la fantaisie [du fantasme] entraîne une satisfaction, bien que le fait de savoir qu'il ne s'agit pas d'une réalité ne soit pas pour autant obscurci. Dans l'activité de fantaisie [du fantasme], l'homme continue donc à jouir de la liberté à l'égard de la contrainte externe, une liberté à laquelle il a depuis longtemps renoncé dans la réalité effective⁵².

Le fantasme constituerait une formation psychique par laquelle l'appareil psychique renouerait avec son ancien mode hallucinatoire de satisfaction. Selon Freud, au tout début de son développement, le psychisme du petit d'homme réagissait à ses insatisfactions, à son état de manque, en réinvestissant les traces mnésiques de ses premières expériences de satisfaction. Dans *L'interprétation du rêve*⁵³, Freud va jusqu'à attribuer à ces premiers souvenirs de satisfaction l'origine du désir : « Le premier souhaiter [première production de désir] pourrait bien avoir été un acte

⁵¹ Pour des raisons de clarté et de respect de la langue française, nous remplacerons les termes « animique », « souhait » et « fantaisie » par « psychisme », « désir » et « fantasme ».

⁵² *Ibid.*, p. 385.

⁵³ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2010, 756 p..

d'investissement hallucinatoire du souvenir de satisfaction⁵⁴. » Et c'est le défaut de ce mode de satisfaction qui aurait incité le psychisme « à représenter l'état réel du monde extérieur et à rechercher une modification réelle⁵⁵ ». Or, nous prévient Freud, ce n'est pas parce que la nécessité a poussé le psychisme à se détourner de son mode primaire de satisfaction qu'il y aurait renoncé pour autant. Cette tendance du psychisme à se satisfaire sur le plan hallucinatoire aurait subsisté à l'âge adulte et trouverait son mode d'expression dans le phénomène de l'introversión à l'œuvre notamment dans les rêves et les fantasmes :

Comme les rêves, elles [les fantasmes diurnes] elles sont des accomplissements de souhait [désir]; elles se basent pour une bonne part sur les impressions d'expériences vécues infantiles; comme les rêves, elles jouissent d'un certain relâchement de la censure pour ce qui est de leurs créations. Si l'on cherche à déceler comment elles sont édifiées, on s'aperçoit que le motif-souhait, qui est à l'œuvre dans leur production a jeté pêle-mêle, réordonné et agencé en un nouvel ensemble le matériel avec lequel elles sont construites⁵⁶.

Les rêves et les fantasmes constitueraient une sorte de mise en scène psychique, une représentation mentale de « l'accomplissement (déguisé) » des désirs infantiles et refoulés d'un sujet. Si nous avons affaire dans les rêves et dans les fantasmes à l'expression de désirs censurés, c'est parce qu'ils seraient, selon Freud, le plus souvent de nature sexuelle :

Aucune pulsion n'a eu à subir depuis l'enfance autant de répression que la pulsion sexuelle dans ses multiples composantes, d'aucune autre il ne subsiste des souhaits inconscients aussi nombreux et aussi forts, qui agissent désormais dans l'état de sommeil en produisant des rêves⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 654.

⁵⁵ Sigmund Freud, « Principes du cours des événements psychiques », *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 543.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 444.

Ainsi, sous l'influence de l'instance psychique censurante (le préconscient), le désir (inconscient, refoulé) se présenterait à la conscience d'un sujet adulte de façon déformée dans les rêves et les fantasmes afin d'éviter à la conscience de ressentir du déplaisir. Plus spécifiquement, la réalisation du désir dans le fantasme s'accomplirait selon Freud de la façon suivante :

On peut dire qu'une fantaisie [qu'un fantasme] flotte en quelque sorte entre trois temps, les trois moments de notre activité représentative. Le travail psychique se rattache à une impression actuelle, une occasion dans le présent qui a été en mesure de réveiller un des grands désirs de l'individu; à partir de là, il se reporte sur le souvenir d'une expérience antérieure, la plupart du temps infantile, au cours de laquelle ce désir était accompli; et il crée maintenant une situation rapportée à l'avenir, qui se présente comme l'accomplissement de ce désir, précisément le rêve diurne ou la fantaisie [le fantasme], qui porte désormais sur lui les traces de son origine à partir de l'occasion du souvenir. Passé, présent, avenir donc, comme enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse⁵⁸.

Dans le fantasme, le psychisme projetterait sur des impressions récentes une satisfaction passée. Autrement dit, le psychisme se servirait des impressions récentes d'un sujet pour réactualiser dans le rêve et le fantasme ses désirs infantiles. Toutefois, si ces deux formations psychiques exercent à peu près la même fonction, Freud tient néanmoins à souligner leurs différences :

Mais ce qui est particulier au rêve seul, à la différence du rêve diurne, c'est le second caractère, à savoir que le contenu de représentation n'est pas pensé, mais transformé en images sensorielles auxquelles ont accordé alors foi et que l'on croit vivre⁵⁹.

⁵⁸ Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1988], p. 39.

⁵⁹ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 588.

Si le rêve et le fantasme constituent deux modes d'expressions psychiques des désirs inconscients, le rêve mettrait en scène la satisfaction du désir sous la forme d'images, tandis que le fantasme le présenterait sous la forme de pensées. Outre cette différence, le fantasme occuperait dans le développement psychique du sujet un rôle épistémologique important, il constituerait une sorte de théorie sexuelle infantile par laquelle le sujet, lorsque enfant, chercherait à répondre à l'énigme que lui pose « son être pulsionnel⁶⁰ » :

Je pense que ces *fantaisies originaires* [fantasmes originaires] — c'est ainsi que j'aimerais les nommer, elles et sans doute aussi quelques autres — sont un fonds phylogénétique. En elles l'individu va puiser, par-delà sa propre expérience de vie, dans l'expérience de vie de l'époque préhistorique, là où sa propre expérience de vie est devenue trop rudimentaire. Il me semble fort possible que tout ce qui nous est raconté aujourd'hui dans l'analyse en tant que fantaisie [fantasme], la séduction infantine, l'embrasement de l'excitation sexuelle par l'observation du commerce parental, la menace de castration — ou bien plutôt la castration — furent un jour réalité dans les temps originaires de la famille humaine et que l'enfant qui fantaisie [fantasme] a simplement comblé les lacunes de la vérité individuelle avec une vérité préhistorique⁶¹.

Dans sa nomenclature, Freud définit trois grands fantasmes, soit la « scène originaire », « les fantasmes de séduction » et « les fantasmes de castration ».

La scène originaire concernerait l'engendrement même de l'enfant; serait représenté dans cette scène l'acte sexuel des parents, acte que l'enfant comprendrait comme une forme d'agression envers la mère.

Le fantasme de séduction concernerait, quant à lui, l'éveil de la sexualité chez l'enfant; dans ce type de scénario, l'enfant s'imaginerait en train de se faire séduire par le parent (le plus souvent) du sexe opposé.

⁶⁰ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, Paris, Anthropos, 2010, p.36.

⁶¹ Sigmund Freud, « Les voix de la formation du symptôme », *op. cit.*, p. 384-5.

Enfin, le « fantasme de castration » constituerait une explication infantile de la différence des sexes; dans cette théorie infantile, le genre féminin s'expliquerait par le fait de ne pas avoir de pénis, de se l'être fait coupé par le père. Et, selon Freud, la différence sexuelle ne serait pas vécue chez le garçon et la fille de la même façon :

Le garçon redoute la castration comme réalisation d'une menace paternelle en réponse à ses activités sexuelles; il en résulte pour lui une intense angoisse de castration. Chez la fille, l'absence de pénis est ressentie comme un préjudice subi qu'elle cherche à nier, compenser ou réparer.

Le complexe de castration est en étroite relation avec le complexe d'Édipe et plus spécialement avec la fonction interdictrice et normative de celui-ci⁶².

Si Freud donne à ces trois scénarios fondamentaux le nom de « fantasmes originaires », c'est parce que selon lui ils formeraient la structure de la vie fantasmatique de tout sujet. Il est important de noter toutefois que si ces trois fantasmes déterminent fondamentalement la vie fantasmatique de tout individu, l'organisation, la combinaison des éléments présents dans un fantasme peut énormément varier d'un individu à l'autre.

2.3 L'impossible retrouvaille de l'objet perdu

Dans le premier chapitre de notre étude, nous avons vu qu'une des caractéristiques des *Romanesques* était l'imbrication du biographique et du fantasmatique, voire la contamination du premier élément par le second. Nous avons démontré comment le narrateur, par le biais de la voix narrative, avait mis en scène le caractère aliéné du moi et le caractère impersonnel de l'inconscient. Or, cette technique narrative ne représente qu'un des nombreux procédés utilisés par Robbe-

⁶² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Complexe de castration », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 74-5.

Grillet pour mettre en scène le fonctionnement autonome du désir (ou de sa fantasmatique). En effet, nous tâcherons de voir comment Robbe-Grillet, à travers le caractère scopique de l'imaginaire, pratique un style d'écriture qui n'est pas sans rappeler le phénomène de la régression décrit par Freud.

L'aspect fantasmatique et régressif de l'univers robbe-grilletien se laisse notamment entrevoir dans sa façon de représenter le corps féminin, dans le caractère très érotisé des descriptions, l'atmosphère onirique et feutrée qui se dégage de certaines scènes, le rôle très important que jouent les toiles, les sculptures, photos dans la figuration des fantasmes du narrateur, etc.

Le corps robbe-grilletien, toujours décrit à travers les obsessions et la mémoire labile du narrateur, est un corps fantasmé, soumis aux aléas de son imagination et à la virulence de ses désirs. Dans *Œuvres de chair*⁶³, Gaëtan Brulotte explique que le corps, mis en scène dans plusieurs textes érotiques contemporains, se caractériserait fondamentalement par son polymorphisme. Il prendrait pour ainsi dire la forme que lui imposent les désirs du narrateur :

Le corps érogaphique est également un corps qui se fait et se défait au gré des désirs et retrouve sa réalité fantasmatique originaires. Le corps au fond n'est rien, pour celui ou celle qui le perçoit, en dehors des désirs et des fantasmes qu'il suscite : ultimement, il est une substance hypersubjective, puisque c'est essentiellement un corps imaginaire⁶⁴.

Le corps tel que le représente Robbe-Grillet est un corps qui a subi un véritable dépouillement identitaire pour ne subsister qu'en tant que pur objet de désir. Cette

⁶³ Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris/Québec, L'Harmattan/PUF, 1998, 509 p.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 188.

façon de représenter le corps serait, selon l'instance narrative, un des grands traits de l'esthétique érotique contemporaine :

Les dessins de Crepax optent au contraire, sans que l'on puisse s'y méprendre, pour une agressive modernité : plus de profondeur ni d'humanisme, avec les tourments de l'âme ont disparu jusqu'aux marques du temps.

L'effet tout d'abord est sensible sur les corps, figurés « à plat » selon la meilleure règle du genre. Les protagonistes, leurs visages, leurs gestes sont devenus un jeu d'images où l'imagination désigne elle-même du doigt son artifice et sa liberté.

[...] Une conséquence capitale en découle aussitôt : l'activité sado-masochiste, dans cette mutation, change de limites, et de dénouement. Les chairs de la victime sont aussi intactes à la fin du supplice que le désir de son maître. (A, 164-165)

Le corps féminin est très souvent représenté dans *les Romanesques* comme un objet inerte, le regard du narrateur réduisant ainsi ce corps à sa plus simple expression, c'est-à-dire à sa plasticité. Objectivé, le corps féminin est appréhendé comme un objet d'art, ce qui explique l'omniprésence, dans ce triptyque, des statues, des sculptures, des tableaux représentant le corps de la femme. Dans une des séquences des *Derniers jours de Corinthe*, la pose sensuelle adoptée par Marie-Ange durant son inspection est captée, voire capturée visuellement par différentes formes d'art :

[...] Corinthe assis sur son siège préféré, confortable bien que sans mollesse, le marchand d'esclaves debout près de lui, regardant l'un et l'autre Marie-Ange, debout elle aussi mais cette fois entièrement nue, ses hanches bien marquées ondulant à peine sur la place comme si c'était pour se maintenir en équilibre, un seul de ses pieds nus foulant à plat l'épais tapis indien, tandis que l'autre, à demi soulevé sur sa pointe, s'écarte un peu de côté en une légère ouverture des cuisses, le genou s'arrondissant pour revenir vers l'autre jambe dans un gracieux mouvement de gêne enfantine feinte, les yeux baissés devant l'acheteur.

Un délicieux tableau pompier de la fin du dernier siècle, dû je crois au pinceau d'Auguste Manneret, frère aîné d'Edouard, a — par convention académique — représenté la scène dans un tout autre décor [...]
[...]

L'ensemble de la pose reproduit avec précision celle où le sculpteur a immobilisé la Belle Angélique devant la fontaine du Mesnil. Corinthe ramène lentement les yeux vers elle. (DJC, 48-50)

La pétrification du corps féminin en objet esthétique constitue, selon Brulotte, une stratégie très souvent employée par les écrivains pour maintenir toujours disponible et accessible leur objet de désir :

L'immobilité permet le loisir, l'observation, l'analyse, l'insistance, la fantasmatisation et, au sein de l'écriture, parfois, le travail pictural classique du portrait. Participe de cet immobilisme, un rêve de disponibilité : immobiliser l'autre, c'est se le rendre toujours accessible, c'est l'emprisonner réellement ou imaginativement. Toutes les façons qu'a le désir de figer son objet constituent des formes de captivité [...] Il n'a rien d'autre à faire en ce monde que de répondre aux fantaisies du partenaire, de servir passivement de support aux fantasmes, de satisfaire aux demandes de mort du désir et de ne plus exister que dans l'oisiveté la plus définitive⁶⁵.

Dans son analyse, Brulotte fait ressortir le caractère paradoxal du désir, qui pour prendre possession de son objet, le rendre à jamais disponible, le tuerait. Il observe que l'«association passion et coercition⁶⁶ » serait très souvent répandue dans la littérature érotique : « les écrits licencieux déploient, presque naturellement, un véritable arsenal de liens : anneaux, bracelets, chaînes, cordes, entraves⁶⁷ ... ». Le désir du narrateur s'exprimerait bien souvent, nous dit Brulotte, au détriment du corps de l'autre. Sa jouissance passerait par le joug, l'assujettissement, la suppression du libre

⁶⁵ *Ibid.*, p. 181-182.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

arbitre de l'autre. Dans *les Romanesques*, les personnages féminins, réduits très souvent au rôle de prisonnier ou d'esclave sexuel, sont effectivement asservis de multiples façons : ils sont soit menottés — pensons à Carmina, qui, soupçonnée d'espionnage, est capturée et escortée par Simon dans un « tombereau à fumier » (A, 72) à travers la forêt des Pertes; soit enchaînés, soit torturés et violés — pensons aux types d'ouvrages que le narrateur adorait feuilleter dans son enfance : des ouvrages pseudo-historiques traitant des sévices sexuels que l'on faisait subir autrefois « aux vierges condamnées à mort » (A, 53); soit réduits à l'état de marchandise, comme en témoignent les pourparlers entrepris par Henri de Corinthe avec le père putatif de Marie-Ange pour acheter l'adolescente (DJC, 59-62); quand ils ne sont pas décrits comme de la chaire à consommer littéralement :

[...] quelques boîtes de conserves inégalement rouillées, dont plusieurs portent une étiquette encore identifiable de « saumon naturel », avec sa vignette célèbre représentant une fille-poisson couchée dans un cadre ovale, ourlé en forme de lèvres entrouvertes, que surmonte en arc de cercle la marque bien connue naguère : *A la Sirène*. (DJC, 211)

Si le but ultime du narrateur est de maîtriser ses fantasmes pervers, l'exploration de l'imaginaire lui fait prendre conscience du caractère inexpugnable, intarissable et indestructible du désir. Au niveau de la diégèse, tous les doubles de l'instance narrative (incluant le narrateur lui-même) agissent dans *les Romanesques* sous l'impulsion de l'excitation sexuelle qu'ils ne parviennent pas à maîtriser. Plus ils s'approchent de la source de leur désir et plus ils s'abandonnent à cette excitation. En effet, au moment de faire l'acquisition de l'objet de convoitise, Henri de Corinthe a l'impression de se faire manipuler, de perdre le contrôle des événements :

« Ne manque-t-elle pas un peu de modestie? » dit-il ensuite, pour dissimuler son trouble, sentant bien qu'une machination est en train de se refermer sur lui : cette tendre victime consentante est évidemment trop parfaite pour n'être pas piégée. Pourtant, il sait déjà que sa vieille prudence de chasseur le quitte, une fois de plus, et qu'il devient lui-même, désormais, la proie. (DJC, 59)

Le même sentiment de perte ou de dépossession que produit la quête de l'objet de désir est mis en scène dans l'épisode du Miroir, dans celui de la forêt des Pertes et dans celui des fouilles du souterrain de la falaise à travers la dégradation de l'état d'esprit d'Henri de Corinthe et de tous les personnages masculins au cours de leur quête : c'est au prix d'un effort titanesque, voire délirant que le comte parvient, dans l'épisode du Miroir, à sortir le miroir des eaux. Dans *Angélique*, l'objet du désir est également mis en scène comme une force déstabilisante, destructrice :

Mais voilà que Simon est lui-même en route pour une mission de courte durée, décidée en dernière minute, témoignage de la confusion qui règne depuis plusieurs jours dans le secteur : il doit escorter à travers la forêt des Pertes une jeune fille soupçonnée d'être un agent ennemi. Elle aurait favorisé la récente rupture de nos défenses en introduisant un puissant narcotique dans la troupe, après avoir séduit le jeune soldat préposé à la garde du magasin. (A, 71)

Outre ses actes de sabotages grandement répréhensibles, ce qui rend cette jeune femme si menaçante aux yeux de l'autorité militaire, c'est sa grande beauté, sa grande capacité à envoûter les hommes :

En fait, on lui prête tous les crimes, à cause apparemment de sa « beauté du diable » jointe à une sensualité précoce et ravageuse (exécree par les femmes, jalouses ou puritaines, crainte par les hommes, même s'ils en ont bénéficié sans vergogne) qui l'aurait autrefois fait condamner comme sorcière, succube, démon femelle et suppôt de Satan. (A, 71-2)

Le brigadier Simon, censé escorter la prisonnière à travers la forêt des Pertes, succombe fatalement à ses charmes : tentant d'empêcher la fuite de Carmina, il lui tire dessus, la blessant mortellement. Implorant le ciel de pardonner son geste, il retourne l'arme contre lui et s'enlève la vie (A, 143-4). Pour donner suite à la disparition du soldat, on confie à Corinthe la mission de le retrouver. Or, lui aussi se laissera charmer par une jeune fille :

Que fait-il donc à badiner ainsi avec une fillette galante et menteuse? Et depuis combien de temps? Alors qu'il était chargé d'une mission urgente. Il a l'impression d'avoir perdu toute notion de la durée, dès l'instant qu'il a entendu la voix de cette Manrica éminemment suspecte, qui essaie de le séduire pour l'entraîner Dieu sait où.... (A, 98)

Dans *Les derniers jours de Corinthe*, l'exploration des souterrains de la falaise mène le héros de cette autobiographie à un bassin où se trouve une jeune lavandière :

Corinthe, inexplicablement reposé de ses peines, suit dans une sorte d'enchantement le ruisseau qui court entre des pierres plates, lisses, arrondies, et c'est sans aucune surprise qu'il aperçoit au seuil de la crypte un bassin ovale où se réfléchissent les rayons de lune [...] avec une jeune lavandière... (DJC, 214)

Notons que le caractère insaisissable de la quête de l'objet de désir n'est pas seulement représenté métaphoriquement dans ces passages dans la dérive psychologique des personnages masculins, il est également mis en scène à travers le caractère indéterminable des noms des personnages féminins : la prisonnière de Simon se nomme tantôt Carmina, tantôt Mina ou encore Carmen (A, 74-75). La jeune fille secourue par Corinthe affirme, quant à elle, porter le nom de Manrica (anagramme de Carmina) et se faire appeler Marie par les charbonniers (A, 95). Enfin, la lavandière mystérieuse que rencontre Corinthe à la sortie de la grotte se présente à lui de la façon suivante : « Bienvenue, beau capitaine [...] Tu me reconnais? On m'appelle Mina, ou encore Marine, et quelquefois aussi Mona la Seule ». (DJC, 215) Leurs noms multiples évoquent comment le désir se déploie dans la plasticité du signifiant.

2.4 Le fantasme de la séduction parentale

On peut voir se forger dans toutes ces scènes le fantasme de la séduction. Le sentiment de perte ressenti par les protagonistes fait étrangement penser à l'état psychique du petit d'homme en proie à la très grande excitation sexuelle que font

naître en lui les premiers soins maternels. Le petit d'homme éprouve une grande excitation sous les caresses maternelle qu'il se remémorera inconsciemment après coup comme un abandon passif au désir de l'Autre qui peut se reconstruire fantasmatiquement comme une tentative de séduction, voire un attentat (chez les hystériques par exemple). Si la mère est bien la cause du désir sexuel du petit d'homme, elle demeure, en tant que fruit défendu, mais surtout structurellement, inaccessible. Cette jouissance archaïque ne saurait être retrouvée puisque l'infans est devenu sujet. Il sera donc sujet au fantasme. Et c'est parce que les protagonistes cherchent à retourner à cet état de grâce (état de fusion avec la mère) inatteignable qu'ils sont condamnés à répéter leur quête : « Une fois de plus je m'avance et la neige qui tombe sur mon chemin, ou la mer qui monte et envahit à nouveau le sable blond, effacera au fur et à mesure la trace de mes pas. De cette conviction sourd une sorte d'angoisse diffuse... ». (DJC, 192-3) Fiévreux, obsédés, l'esprit embrouillé, l'état psychique des personnages masculins des *Romanesques* se désagrège, régresse au fur et à mesure qu'ils remontent au temps infantile de leur désir. Jean-Claude Vareille fait un parallèle entre la façon dont les personnages robbe-grilletiens investissent l'espace labyrinthique de leur univers et l'analyse freudienne :

Pour le héros robbe-grilletien, connaître c'est se souvenir, ou à tout le moins, reconnaître. Pour lui, rien jamais n'est totalement nouveau. Condamné à une démarche circulaire, il n'avance pas, il ne découvre pas, il ne pénètre pas; il revient sur ses pas; il tourne et contourne. Il n'achève rien, il reprend. Figure de l'échec existentiel? Peut-être. Sûrement aussi d'une régression d'ordre onirique [...] ⁶⁸

[...]

Le freudisme constitue la forme moderne de l'anamnèse; connaissance remontante, il nous invite à une quête des origines ⁶⁹.

⁶⁸ Jean-Claude Vareille, « Écriture et onirisme », *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, A.-G. Nizet, 1981, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

Notons que, bien avant Vareille, Freud avait déjà montré, dans *L'interprétation du rêve*, que l'inconscient pouvait être représenté dans les rêves par des images de lieux physiques :

Si l'« inconscient », pris comme élément des pensées vigiles, doit trouver sa présentation dans le rêve, il est remplacé de façon tout à fait appropriée par des lieux souterrains, eux qui, les autres fois, sans la moindre relation à la cure analytique, avaient signifié le ventre de la femme ou le ventre de la mère⁷⁰.

Selon Freud, les endroits clos et les passages étroits symboliseraient dans les rêves aussi bien l'inconscient que le vagin, et l'acte de pénétrer des endroits exigus l'acte sexuel. En établissant un lien symbolique entre l'inconscient et le ventre maternel, Freud insiste une fois de plus sur le caractère fondamentalement incestueux du désir infantile.

2.5 Le fantasme du commerce parental

Le désir de remonter aux sources de l'excitation sexuelle est très largement exprimé, présentifié dans les descriptions très sensuelles du paysage marin, de la plage, de l'agitation de la mer, de tout l'univers aquatique que l'on retrouve dans l'épisode du *Miroir qui revient*, décrit comme une scène de copulation :

[...] Henri de Corinthe, par une nuit calme de pleine lune, traverse la lande de bruyère rase qui borde une anse déserte, sur la côte très découpée du pays de Léon. Au moment où le sentier qu'il suit va rejoindre l'étroit chemin des douaniers, à proximité immédiate du rivage, son oreille habituée aux rumeurs marines distingue obscurément — venant du côté de l'eau et se mêlant au chuintement régulier produit par les petites vagues de la marée descendante — un bruit plus fort, cadencé lui aussi, qui claque de façon plus claire, plus ferme, plus détachée.

⁷⁰ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 459.

D'un très léger raidissement des rênes, il arrête son cheval, afin d'écouter avec plus d'attention. Cela ressemble au floc floc répété d'un battoir vigoureux sur du linge humide [...]

[...] D'ailleurs le bruit, bien qu'il soit de plus en plus net, semble venir de plus loin, comme si c'était de la mer elle-même. (M, 90-1)

On peut voir transposée dans la grande curiosité qu'éprouve Henri de Corinthe pour le bruit provenant de la mer (homophone de mère) l'angoisse (l'excitation) que produirait le commerce parental chez l'enfant. Freud explique le caractère traumatique de cette expérience infantile dans les termes suivants :

Que le commerce sexuel des adultes paraisse inquiétant aux enfants qui s'en rendent compte et éveille en eux de l'angoisse, c'est là, suis-je tenté de dire, une donnée de l'expérience quotidienne. L'explication que j'ai donné de cette angoisse, c'est qu'il s'agit d'une excitation sexuelle qui, n'étant pas comprise par eux, n'est pas maîtrisée, qui se heurte sans doute aussi à une récusation parce que les parents y sont impliqués, et qui, de ce fait, se transforme en angoisse. Dans une période de vie encore plus précoce, la motion sexuelle dirigée vers la partie du couple parentale qui est du sexe opposé ne se heurte pas encore au refoulement et se manifeste librement, comme nous l'avons vu⁷¹.

Dans *les Romanesques*, le narrateur exprime le caractère angoissant de ses désirs infantiles à travers le motif du bruit inquiétant. La récurrence de ce motif en fait un des opérateurs les plus importants de cette autobiographie :

Je voulais voir Monsieur de Corinthe par la porte mal fermée de la salle du bas [...] Et j'ai entendu des phrases lourdes et sonores, mesurées dans leur débit malgré ce qui me paraissait être la violence des propos, leur véhémence en tout cas qui résonnait par instant comme le tonnerre, grondements majestueux et privés de sens où je ne parvenais pas bien à distinguer la voix paternelle de celle du comte Henri, tant elles se ressemblaient dans ces moments-là [...]

⁷¹ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p.640.

J'entretenais la vague idée — me semble-t-il aujourd'hui — que le voyageur nocturne devait avoir exactement la même stature, la même moustache, le même visage que mon père. Malgré l'interdiction rigoureuse qu'on me répétait à chacune de ses visites — ou plutôt, peut-être, à cause d'elle — il me fallait absolument vérifier cette hypothèse fondamentale. (A, 31-32)

C'est du même générateur dont se sert Robbe-Grillet pour fictionnaliser, mettre en abyme le caractère inquiétant et angoissant de sa quête :

Mais voilà que des chocs sourds, puissants, répétés, ont repris dans les profondeurs du roc, sous l'ancienne batterie côtière, et Henri de Corinthe, troublé en outre par l'abus d'excitants psychiques censés combattre le sommeil qui de plus en plus le gagne, se persuade maintenant qu'il existe quelque chose d'autre au cœur de la falaise... (DJC, 158-159)

Les expériences infantiles du narrateur sont décrites comme un cauchemar récurrent dont il ne parvient pas à se défaire. Le caractère fantasmatique de cette autobiographie se reconnaît justement à l'aspect circulaire et atemporel de la narration de ces scènes. Freud, dans son article *Au-delà du principe de plaisir*, fait de l'atemporalité une des caractéristiques fondamentales du fonctionnement des processus psychiques inconscients :

L'expérience nous a appris que les processus psychiques inconscients sont en soi « intemporels ». Cela signifie d'abord qu'ils ne sont par ordonnés temporellement, que le temps ne les modifie en rien et que la représentation du temps ne peut leur être appliquée⁷².

Le régime de l'intemporalité se déploie, entre autres, dans le récit à travers le très grand usage que fait le narrateur de l'expression « une fois de plus » et dans l'espace

⁷² Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1981], p. 76

qu'il accorde aux descriptions⁷³; on peut également voir dans l'incapacité des protagonistes à mener à bien leur mission, l'incapacité du narrateur et du personnage du comte à ordonner leurs souvenirs, ainsi que le rôle que joue la répétition dans cette autobiographie la marque intemporelle du désir inconscient. Ces procédés ont pour effet de dilater le temps objectif, de le subvertir afin de laisser transparaître la fantasmagorie du narrateur. Déréalisés, les objets perdent « leur usage quotidien⁷⁴ » pour ainsi se transformer en support des obsessions du narrateur :

Parfois, [...] surgit de façon plus fugitive, dans le flou des feuillages et des corolles incertaines, le sourire troublant d'une jolie fille, mais fuyante, vaporeuse, prête à s'évanouir derrière les contours mouvant des bouquets et guirlandes, eux-mêmes effacés par le temps, pâlis, brouillés, interrompus, surtout dans ces régions du mur la lumière venue de l'extérieur frappe directement la tapisserie au motif immémorial, à gauche par exemple du bureau en noyer noueux où, accoudé de biais parmi les feuilles éparses de mes brouillons successifs, j'écris maintenant ton nom tremblant d'Angélica... Pourquoi me poursuit-il encore? Pourquoi m'as-tu quitté, petite flamme, me laissant ainsi, solitaire, au milieu de la pluie et du vent? (A, 8)

Le désir désespéré, voire coupable du narrateur de revoir sa bien-aimée disparue est si fort qu'il va jusqu'à déformer sa perception externe et lui imposer sa toute-puissance.

⁷³ Ricardou avance que la description a été employée par les nouveaux romanciers dans leur lutte contre l'esthétique réaliste de façon à mettre en échec le temps référentiel de la diégèse pour mettre en valeur le temps littéral de l'écriture. Ricardou explique l'effet anti-réaliste de la description en ces termes : « L'effet anti-réaliste de la description est double : d'une part, elle altère la disposition référentielle de l'objet (étalant une simultanéité en successivité), et, d'autre part, elle empêche, par ses interruptions intempestives, le déroulement référentiel du récit. » Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 131.

⁷⁴ Jean-Claude Vareille, « Écriture et onirisme », *op. cit.*, p. 22.

2.6 Le fantasme de la castration

En plus des fantasmes de séduction et du commerce parental, le narrateur fait du fantasme de la castration un des principes organisateurs de son autobiographie : « Là encore, ce sont les troubles d'enfance qui remontent à ma mémoire. Et ils le font au moment où viennent de reparaître dans ma vie, de manière cette fois impérative, les fantômes de ma différence sexuelle ». (M, 44) Freud, dans *L'Interprétation du rêve*, montre à ce sujet que le sexe féminin peut être perçu dans l'enfance comme une scène traumatisante :

[...] ce à quoi se rapporte ensuite l'horrible « spectacle [*Anblick*] », la chair rouge en saillie, ce qui ne peut avoir trait qu'aux organes génitaux béants dans la situation accroupie qui, vus dans l'âge enfantin, réapparaissent dans le souvenir ultérieur en tant que « chair bourgeonnante », en tant que « blessure »⁷⁵.

C'est dans la scène de l'aveu (A, 237-245) que l'expérience infantile cauchemardesque de la différence sexuelle est la plus explicitement rapportée :

Je l'avais blessé gravement et elle allait mourir faute de soins, sans que nous osions chercher du secours. Le sang qui avait surgi avait surgi au bas de la toison rousse, mieux fournie à présent qu'au début des vacances, apparaît dans mes souvenirs abondant et vermeil. Angélique contemplait ma panique sans rien dire, puis elle a laissé retomber son ample jupon plissée en étoffe d'hiver, qu'elle retenait d'une main, et elle a déclaré d'une voix dure, méchante : « Tu m'as déflorée. Je raconterai tout. Tu iras en prison, jusqu'à la fin de ta vie ». (A, 244)

La perception traumatisante de l'hymen défloré est transposée, exploitée et déplacée dans plusieurs scènes fictionnelles des *Romanesques*:

⁷⁵ Freud, *L'interprétation du rêve*, op cit., p. 239.

Immobile, à la fois brûlant et glacé, Cœur Simon la contemple, les paupières écarquillés, saisi de panique en même temps qu'aspiré par une incompréhensible fascination. Avant la guerre, il voulait devenir prêtre, malgré les railleries de Corinne; et c'était plus sans doute par une terreur religieuse, pétrifiante irraisonnée, devant la représentation qu'il se faisait — qu'il se fait toujours — du sexe féminin entrouvert, que par un attachement moral ou mystique au dieu des chrétiens. L'espoir d'un refuge sûr, inviolable, la douceur d'un terrier solidaire, l'attirent vers l'ordination. (A, 79)

Cette scène exprime métaphoriquement le désir du narrateur de maîtriser ses angoisses d'ordre sexuel. C'est par désir d'apaiser la terreur du sexe féminin que Simon aurait été attiré par l'ordination (paronomase de mettre en ordre).

Tout comme le fantasme de la séduction et du commerce sexuel des parents, le fantasme de la castration est souvent présentifié sous la forme d'un objet d'art, d'un horrible spectacle :

Une pointe aiguë, ai-je dit. Oui, le gluant et l'acéré semblent, maintenant, s'engendrer en cercle l'un l'autre, le fin couteau de l'exécuteur appartenir au même monstre de chair ignominieuse qui s'entaille (se débonde), les sexes s'invertir, insidieusement, et s'invaginer l'arme du crime. Parvenant non sans peine à vaincre mon horreur, ou bien au contraire enfin vaincu par elle, je me décide à toucher... J'approche une paume tendue, doigts écartés, vers cette substance innommable... Ma surprise est immense : tout cela est en métal poli, sec, luisant mais dur, et froid comme de la glace. Non je ne suis pas surpris : je le savais déjà, bien entendu. (A,230)

La mise en scène de ses traumatismes permet à l'instance narratrice de maîtriser symboliquement les puissances imaginaires en devenant le demiurge de son théâtre intérieur.

2.7 Le rôle de la censure dans les *Romanesques*

La démarche exploratoire du narrateur se caractérise par son ambivalence : s'il est en partie animé par le désir d'exprimer artistiquement sa fantasmagie, il conteste néanmoins la faisabilité de son projet. C'est que selon le narrateur, si les fantasmes peuvent s'imposer avec force à la conscience, leur signification serait « en général ambiguë et susceptible d'interprétations diverses, contradictoires ». (A, 8) S'attaquant aux prémisses de la psychanalyse freudienne, le narrateur croit devoir remettre en cause la supposée capacité du psychanalyste de restituer fidèlement les rêves de ses patients :

[...] le rêve initial, irracontable, raconté malgré tout par le rêveur, mais oralement, sous forme de bribes, hésitations, divergences, rajouts et reprises, récrit ensuite en bon ordre par notre précieux docteur... qui ne travaillera plus désormais que sur son propre texte, au risque de ne ramener au grand jour que ses propres troubles psychiques, dans une épuiette réglementaire où tous les fragiles, les impalpables éléments du vrai rêve de l'autre seront passés à travers les mailles. (DJC, 189)

À en croire les propos du narrateur, le psychanalyste ne ferait dans ses interprétations que transposer sa grille d'analyse et sa propre fantasmagie sur celle de son patient. Le caractère énigmatique et erratique du fantasme ferait en sorte qu'on ne puisse pas selon lui l'appréhender et le rapporter adéquatement. Mais pour Freud, le problème de la fidélité de la transcription du rêve n'en est pas vraiment un, car les déformations que nous faisons subir au rêve n'ont rien d'arbitraire, elles «reste[raient] en connexion associative avec le contenu dont elles prennent la place et servi[raient] à nous montrer la voie menant à ce contenu, qui lui-même p[ourrait] bien être à son tour le substitut d'un autre⁷⁶». Déterminées psychiquement, ces déformations constitueraient la voie d'accès privilégiée au contenu latent du rêve, c'est pourquoi il faudrait les « traiter comme un texte sacré ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 567.

Il impute au travail de la censure qu'exercerait le préconscient sur les pensées du rêve la cause de ce problème :

Il est exact que nous déformons le rêve en tentant de le reproduire; nous retrouvons là ce que nous avons désigné comme élaboration secondaire du rêve par l'instance du penser normal, élaboration prêtant souvent à contresens. Mais cette déformation n'est elle-même rien d'autre qu'une part de l'élaboration à laquelle sont systématiquement soumises les pensées de rêve par suite de la censure de rêve⁷⁷.

Si le rêve et le fantasme demandent à être déchiffrés, décryptés, c'est parce qu'ils seraient investis par le travail de la censure, qui déformerait les désirs inconscients de manière à les rendre présentables à la conscience. Et selon Freud, toute tentative de se détourner de l'analyse constituerait un acte de résistance⁷⁸, de censure envers l'interprétation. Le fait de rabaisser la significativité d'un rêve permettrait à la conscience de tolérer le contenu du rêve⁷⁹. Le narrateur pseudo-Robbe-Grillet admet qu'en raison du caractère intolérable des désirs inconscients, il peut être très difficile de les confronter :

Le fantasme sexuel est sans cesse répandu dans ma tête et à travers tout mon corps, depuis l'enfance, mais je peux très bien mourir sans l'avoir jamais regardé en face, par puritanisme, par peur, par paresse, par simple respect humain. Il se situe ainsi à l'exact opposé des réponses, orales et écrites, recueillies lors d'un sondage d'opinion : celui-ci par sa nature rationnelle et déclarative, ne peut que refléter des valeurs dont le fantasme non seulement se moque, mais qu'il vise même précisément à outrepasser. (A, 192)

Le fantasme sexuel serait par nature immoral, se réaliserait à travers la transgression de la loi, d'où son caractère intolérable. Mais, selon Freud, c'est

⁷⁷ *Ibid.* 566.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 569.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 539.

justement pour éviter à la conscience de ressentir du déplaisir que le psychisme chercherait à moduler, voire dissimuler l'expression de ses désirs.

2.7.1 La négation

Freud affirme dans son article *La négation*⁸⁰ qu'un des moyens qu'a trouvé le psychisme pour rendre conscient le désir, c'est de l'exprimer dans une formulation négative :

Un contenu de représentation ou de pensée refoulé peut donc se frayer à la conscience à condition de se faire nier. La négation est une manière de prendre connaissance du refoulé, de fait déjà une suppression du refoulement, mais certes pas une acceptation du refoulé⁸¹.

Dans cette autobiographie, la dénégation peut s'observer notamment dans la tendance du narrateur à remettre constamment en question l'exactitude (ou la véracité) de ses souvenirs, à accuser la nature fictive de son autobiographie et à attirer l'attention du lecteur sur l'aspect imaginaire du fantasme. Les mises en garde constantes du narrateur à propos de l'inauthenticité de ses aveux ou encore du caractère non-effectif, virtuel, des désirs permettent au narrateur de prendre ses distances par rapport à ce qu'il énonce, de se déresponsabiliser de sa parole, et partant, de n'assumer que partiellement l'obscénité de ses fantasmes. Dans le passage qui suit, le narrateur fait allusion à l'influence de ses désirs incestueux dans l'écriture de ses romans, mais seulement après avoir pris soin de noyer son propos dans une cascade de négations :

Mais je sais parfaitement que cette catégorie d'explications n'est jamais suffisante. D'un autre côté, je ne vois guère de rapport affectif entre les images sonores que j'ai pu produire avec un tel matériau, sans cesse réinvesti dans des combinaisons nouvelles, et cet épisode amer [...] de la

⁸⁰ Sigmund Freud, « La négation », *Résultats, idées, problèmes II [1921-1938]*, Paris, PUF, 1987 [1985], p. 136-139.

⁸¹ *Ibid.*, p. 136.

chronique familiale. Pourtant, il *doit* exister un lien. Et, du point de vue structurel, celui-ci se trouve en tout cas désormais établi : par l'effet du rapprochement qui vient de s'opérer sous ma propre plume.

Quant aux sentiments d'amour paternel éperdu – incestueux, cela va sans dire – que m'inspirait Catherine depuis notre première rencontre, ma mère s'étonnait (s'alarmait sans doute) qu'ils puissent être contemporains de l'écriture du *Voyeur*, où une petite fille précoce jouait un tout autre rôle. Mais dans ce cas-ci, au contraire, il me semble à moi que le lien est évident. (M, 190)

Dans la première négation, le narrateur met en question l'influence de son expérience dans son travail de création. Ensuite, dans la seconde négation, il affecte de revenir sur sa position, ou en tout cas, il rétablit de manière quelque peu artificielle ce lien entre le vécu et la création (en marquant en italiques, le mot *doit*, comme si ce lien allait de soi); puis, dans une troisième négation, il nous parle de la perplexité ressentie par sa mère quant au lien qui pourrait exister entre ses tendances perverses et l'écriture du *Voyeur*; enfin, dans un dernier renversement, le narrateur confirme avec force ce lien apparemment anodin. Insérés dans autant d'énoncés contradictoires, les fantasmes du narrateur perdent leur crédibilité auprès du lecteur, pouvant ainsi être révélés sans subir la réprobation des lecteurs.

Le narrateur se sert de la négation pour carrément détourner l'attention du lecteur :

Sans le savoir de façon consciente, j'aurais donc forgé des récits pour dominer mes fantasmes criminels devenus trop arrogants [...], mais en même temps, tout au contraire, afin de vaincre cette sensibilité excessive d'un tendre pleurnicheur attardé, capable de se désoler pendant des jours pour d'infimes crève-cœur sans actualité, ni souvent réelle existence, mais ressassés jusqu'à nouer la gorge et piquer les paupières, surtout s'ils mettent en scène de très jeunes femmes ou de petits enfants. Un exemple remonte soudain à la surface, mal enfoui depuis un demi-siècle au moins....

Notre père n'a guère plus de cinq ou six ans. C'est dans le haut Jura. La bande des camarades, garçons et filles, a projeté de confectionner un gâteau et chacun doit apporter quelque ustensile ou ingrédient. Mon gentil papa en sarrau d'écolier part, tout content, rejoindre les autres, tenant avec précaution le précieux morceau de beurre que lui a donné sa mère pour cette grande occasion. Mais, une fois réunis, les pâtisseries novices se disputent. En fin de compte, on ne fera rien du tout. Et le bambin revient tout seul en trotinant [...] le cœur grossi soudain de toute la misère du monde et les yeux perdus pour toujours dans une déception sans borne, avec le morceau de beurre inutile, mal enveloppé, qui fond peu à peu entre ses mains. Pourquoi nous as-t-il raconté cette menue mésaventure? (M,185)

Dans ce passage encore, le narrateur cherche à affaiblir, à discréditer le rôle du fantasme dans son autobiographie. L'emploi du conditionnel passé a pour effet de rendre hypothétique l'énoncé de son objectif premier — dominer ses fantasmes par l'écriture. Ne se contentant pas de rendre suspect cet objectif, le narrateur rectifie sa position en apportant des éclaircissements qui nuisent à la compréhension de son projet : introduite par les expressions « mais en même temps » et « tout au contraire », l'explication établit un rapport contradictoire entre le supposé besoin du narrateur de dominer ses fantasmes et celui de vaincre sa grande sensibilité. Or, non seulement la rectification esquissée est-elle très difficile à comprendre, mais elle ne rectifie rien du tout. Car au lieu de nous décrire le genre d'enfant qu'il était, le narrateur nous rapporte, au paragraphe suivant, le récit d'un souvenir d'enfance de son père mettant en scène la sensibilité de son père, pas la sienne.

2.7.2 L'ironie

L'ironie est un autre procédé très prisé par Robbe-Grillet pour atténuer la portée de ses fantasmes. L'ironie, « figure de rhétorique qui consiste conjointement à affirmer et à nier, à nier ce qu'elle affirme, à affirmer ce qu'elle nie⁸² », est une figure qui, à l'instar de la dénégation, permet au narrateur de contrôler (et donc de censurer)

⁸² Jean-Claude Vareille, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, op. cit., p. 32.

le sens de ses révélations. Le narrateur des *Romanesques* utilise surtout cette figure lors des passages où il refuse de poursuivre son introspection :

Malgré l'interdiction rigoureuse qu'on me répétait à chacune de ses visites — ou plutôt, peut-être, à cause d'elle — il me fallait absolument vérifier cette hypothèse fondamentale. J'ai donc essayé de me glisser sans bruit derrière le lourd battant à peine entrebâillé. Mais je n'ai pas réussi à franchir la passe, en dépit de ma minceur, ou bien je n'ai pas osé. Ou bien encore le bras paternel était-il intervenu pour m'interdire l'accès du sanctuaire? Je ne me rappelle plus. N'insistons pas sur la chausse-trappe freudienne que dissimule cet oubli. (A, 32)

Le narrateur parvient à désamorcer son angoisse en ridiculisant tout en reconnaissant le discours de la psychanalyse et en cherchant à confondre le lecteur à travers ses énoncés contradictoires. Par ce procédé, le narrateur parvient à parler de ses angoisses infantiles, mais sans les éprouver comme telles.

Un autre exemple patent de ce procédé se trouve à la fin d'*Angélique* :

Je tiens d'autant plus à en retracer les détails [de la vie sexuelle d'Henri de Corinthe et de son esclave sexuelle] avec précision qu'il s'agit d'une des très rares circonstances où je me suis trouvé personnellement mêlé (témoin modeste et anonyme, évidemment) aux aventures intimes de mon héros. J'espère ne pas le trahir, ne pas altérer la pureté des gestes et des bruits qui, j'imagine, sont depuis lors « gravés dans ma mémoire ». (A, 218)

Ici, le narrateur emploie l'ironie pour affirmer à la fois le lien qui l'unit à la vie sexuelle de « son » héros (car c'est à travers les aventures de Corinthe qu'il met en scène son Eros) et pour le tourner en dérision : tout en affirmant ce lien intime, il feint son incapacité à rendre compte de la nature des rapports érotiques qu'entretenaient Corinthe et Angelica, sa jeune maîtresse.

Pour conclure, disons que l'instance-narratrice cherche à surpasser l'angoisse que suscite l'exploration de ses fantasmes (obsessions) infantiles par le jeu de l'écriture

littéraire. La transformation des angoisses et désirs réels de l'instance narrative en matériau de création lui permet le temps d'une autobiographie romancée de les maîtriser et d'en jouir. Fort de son statut, le narrateur se sert de son pouvoir pour manipuler le lecteur :

[...] par les formes mêmes du récit, va conduire aussitôt à frustrer le lecteur, à l'appâter puis à le décevoir, à lui montrer sa place dans le texte à même temps qu'à l'en exclure, à le tromper au moyens de leurre dont la machinerie sera d'autant plus complexe qu'elle aura pour mission de ne rien produire : ni objet du monde, ni sentiment; elle devra seulement « fonctionner », dans la transparente étrangeté d'un piège à multiple détente, piège pour lecture humaniste, pour lecture politico-marxiste ou freudienne, etc., et, pour finir, piège pour amateur de structures dépourvue de sens. (M, 41)

Toutes les stratégies textuelles employées par l'instance énonciatrice pour piéger le lecteur témoignent de son effort pour écarter autrui et affirmer sa toute-puissance :

Contrairement à l'homme désirant le désir de l'autre, le romancier a en effet le droit de tuer son lecteur [...] (A, 84)

Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux [...] (A, 84-85)

La tentative du narrateur-auteur de rendre le texte illisible, de replier l'écriture sur elle-même ouvre un espace « autarcique⁸³ » où seul son narcissisme a droit de citer. Nous verrons dans notre dernier chapitre que derrière les stratégies mises en place par Robbe-Grillet pour ruiner la lisibilité de son autobiographie s'expriment les pulsions sadiques de l'auteur.

⁸³ Véronique Simon, *Alain Robbe-Grillet. Les sables mouvants du texte*, Uppsala, Université d'Uppsala, 1998, p. 124.

CHAPITRE III

CRÉATION ET PERVERSION SEXUELLE

Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. Je le répète: de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes. Mais dans l'érotisme [...] la vie discontinu n'est pas condamnée, en dépit de Sade, à disparaître: elle est seulement mise en question. Elle doit être troublée, dérangée au maximum⁸⁴.

Georges Bataille

3.1 Le pervers: figure du dernier écrivain

Robbe-Grillet fait de la découverte de la nature « perverse » de sa fantasmagorie la genèse de sa carrière d'écrivain :

Je crois que j'ai commencé à écrire, comme tout le monde sans doute, pour des raisons à la fois politiques et sexuelles. On sait depuis Freud que tout est sexuel, et depuis Marx que tout est politique. Il est probable que cela m'a amusé de retrouver le déclenchement de l'acte d'écrire dans une espèce de double révélation que j'ai eue, sur moi et sur le monde, à peu près vers la fin de la guerre.

⁸⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011 [1957], p. 20.

[...] Je me doutais bien, depuis longtemps, que je n'étais pas tout à fait « normal », mais je découvre alors que les imageries sado-masochistes sont indispensables à mon fonctionnement génital. De cette découverte, je vais faire des livres⁸⁵.

Dans une autre entrevue, Robbe-Grillet réitère ses propos : « L'autre mobile a été les fantômes sexuels : j'ai découvert que j'étais un "pervers", c'est-à-dire que mon fonctionnement sexuel est lié à des imageries qui ne sont pas considérées comme normales⁸⁶ ».

Nous verrons dans ce chapitre que non seulement Robbe-Grillet utilise la perversion sexuelle comme matériau de création, mais qu'il élève la posture du pervers au statut d'idéal artistique. Cet idéal se manifeste surtout dans le portrait que l'instance narratrice dresse du dernier écrivain et de son œuvre : « Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux, tel est le signalement déplorable du dernier écrivain ». (A, 84-5)

3.2 Étiologie de la perversion: la négation de la différence sexuelle

Dans la première partie du précédent chapitre, nous avons étudié la structure fantasmatique des *Romanesques*; nous nous sommes efforcés alors, souvenons-nous, de rendre explicite la façon dont l'instance narrative avait mis en scène ses fantasmes (originaires) dans le but de les maîtriser. Mais, bien que les trois grands fantasmes originaires (la scène originale, les fantasmes de séduction et de castration) aient été

⁸⁵ Entretien avec Josyane Savigneau, publié dans *Le Monde*, 22-23 janvier 1984, sous le titre « Robbe-Grillet, l'intellectuel heureux », dans Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert (dir. publ.), *Le voyageur, textes, causeries, entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 445-446.

⁸⁶ Entretien avec Jean Montalbetti, publié dans le *Magazine littéraire*, no 214, janvier 1985, sous le titre « Alain Robbe-Grillet autobiographe », dans Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, *Le voyageur, textes, causeries, entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 457.

tous explorés dans cette autobiographie, nous croyons que le fantasme de la castration (qui a trait à la différence sexuelle) joue un rôle plus important que les deux autres dans l'économie de cette œuvre. En effet, ce n'est pas simplement le souvenir infantile traumatisant du sexe féminin que le narrateur a voulu exploiter artistiquement, mais l'énigme angoissante qu'elle constitue pour sa fantasmagorie. L'exploration du sexe ensanglanté d'Angélique, très explicitement décrit dans la scène de l'aveu (A, 237-245⁸⁷), a si fortement marqué l'imaginaire du narrateur qu'il en a fait le générateur le plus important de son autobiographie. Et même si Robbe-Grillet récuse dans un entretien la vraisemblance de cet épisode⁸⁸, nous adopterons le point de vue de Véronique Simon qui considère que « si les scènes en questions sont fictives, les fantasmes qui y sont rattachés, eux, ne le sont pas⁸⁹ », de sorte que, fictive ou pas, ce qui nous intéresse dans cette partie de l'analyse, c'est de mettre en évidence le rôle structurant de la découverte de la différence sexuelle dans les *Romanesques*. Le caractère énigmatique et angoissant de la différence sexuelle est notamment exploré dans les *Romanesques* à travers l'obsession avec laquelle le narrateur (qu'il s'agisse du personnage Henry de Corinthe ou du narrateur-auteur) se questionne sur la provenance du sang maculant le lambeau de soie blanche que brandit le chevalier noir du tableau symboliste se trouvant dans son bureau :

Plus inexplicable encore est le lambeau de toile fine que retient un gant de fer crispé sur le manche d'ébène, à la main droite du soldat : cela fait penser à quelque pièce de lingerie (féminine?) arrachée à une plaie; des taches du même rouge, vif et luisant, onctueux, encore humide, maculant en larges plaques sa blancheur de satin. S'il s'agissait là des cruels

⁸⁷ Voir chapitre 2 p. 60-61.

⁸⁸ Alain Robbe-Grillet, « La Nouvelle Autobiographie », dans Christian Milat et Roger-Michel Allemand (dir. publ.), *Le « Nouveau roman en question »*; vol. 5, « Une "nouvelle autobiographie" ? », Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes »/« L'icosathèque 22 », 2004, p. 218.

⁸⁹ Véronique Simon, *Alain Robbe-Grillet. Les sables mouvants du texte*, Uppsala, Université d'Uppsala, 1998, p. 100.

témoignages d'une blessure toute récente, on ne comprend pas qui serait la victime, car tous les personnages présents, y compris le cheval, paraissent intacts; du moins ni leur corps ni leurs costumes ne laissent-ils deviner la moindre trace d'hémorragie. Sur le flanc gauche de la magnifique monture [...] une très jeune femme marche pieds nus sur le sentier [...]

Elle est tenue enchaînée au troussequin de la selle par son cou élané à l'arrondi délicat, qu'enserme un rude collier de cuir noir, comme on en utilise pour attacher les chiens. Ses mains ne sont pas visibles, liées ensemble derrière le dos par d'autres chaînes, selon toute vraisemblance. [...] Roses également sont les pointes des seins et leurs aréoles, que l'on distingue avec précision sous la trame de gaze, rehaussant l'éclat des deux globes nacrés qui les portent; et d'un blond rose aussi est le triangle duveteux en haut des cuisses, où le tissu immatériel se plaque un instant sous l'effet d'un souffle d'air indiscret. Avec un peu d'imagination, il est même facile de deviner sa fente secrète entaillant l'angle inférieur, à peine en biais par rapport à l'axe du ventre. (A, 107-108)

Se trouve transposée dans ce tableau symbolique la fascination du narrateur pour le sexe ensanglanté d'Angélique. Le tableau et la scène de l'aveu sont composés à peu de choses près des mêmes éléments anxiogènes : le triangle duveteux roux/rose, une pièce de lingerie souillée, ainsi que le statut des protagonistes féminins, prisonnières enchaînées. L'une et l'autre sont décrites comme des martyres. Notons que, dans la scène de l'aveu, c'est sous la forme de jeu sexuel que s'opère l'exhibition du sexe d'Angélique : « On devrait jouer au soldat romain et à l'esclave chrétienne ». (A, 241) C'est lors d'une de leurs mises en scène qu'Angélique demande au narrateur d'introduire son doigt dans son vagin obstrué par ses règles. (A, 243) La vue de ce sang plonge aussitôt le narrateur dans la stupeur la plus complète : « le vide avait envahi d'un coup ma tête et tout mon corps ». (A, 244) Mais, malgré leurs similitudes, une différence fondamentale sépare ces deux passages : dans le cas du souvenir, le narrateur témoigne de l'expérience traumatisante de la différence sexuelle; tandis que, dans le cas du tableau, le narrateur ne reconnaît pas la provenance de la trace de sang qui scintille sur l'étoffe que tient le soldat à bout de bras. C'est comme si la représentation du sexe féminin que nous propose le tableau venait rétrospectivement

corriger, voire oblitérer l'expérience traumatisante du narrateur. Et chaque fois que le narrateur rive ses yeux sur ce tableau, c'est pour reconsidérer, remettre en question l'origine de l'énigmatique souillure :

Où en étais-je? Ah! oui : au-dessus donc de mon bureau Second Empire et de mes écrits en cours, se dresse à nouveau le chevalier noir qui emmène derrière soi une jeune captive, enchaînée au riche harnachement de son destrier. Par le sang de quelle victime (innocente, ou bien traîtresse, ou coupable de quelle plus obscure faute) se trouverait imprégné le menu lambeau de soie blanche qu'il tient comme un trophée dans sa main droite, dont le gantelet d'argent enserre en même temps le bois noir de sa lance au fer encore dégoulinant du même liquide vermeil, encore frais qui déjà se fige? (A, 127)

L'univers fantasmagorique dans lequel gravite le personnage d'Henri de Corinthe est presque entièrement voué à l'expression de sa fascination pour le sexe féminin. Son périple dans la forêt des Pertes l'amène à faire l'étrange découverte d'une jeune fille (Manrica), qui, prise au fond d'un bassin, s'astreint en apparence à faire disparaître de sa robe les traces du viol qu'elle viendrait prétendument tout juste de subir (A, 96). Cette scène onirique — « l'ensemble du paysage et de son harmonieux accompagnement paraît d'autant plus irréel... » (A, 90); « la perplexité du capitaine de Corinthe, qui paraît tout à coup se réveiller d'un rêve » (A, 98), « surpris par sa légèreté de rêve qui ne semble pas correspondre au modelé de son corps » (A, 103) — constitue une variation-répétition du fantasme du déni de la castration. À l'instar du tableau symbolique, l'épisode concernant la découverte de Manrica et de sa délivrance semble répondre à l'angoisse qu'a suscitée chez le narrateur l'exploration du sexe ensanglanté d'Angélique. Notons que, tout comme le tableau symbolique, cet épisode contient un certain nombre d'éléments qui font échos à la scène de l'aveu. Premièrement, la description physique des protagonistes féminins correspond parfaitement : Angélique, Manrica et le personnage féminin de la toile symbolique sont très jeunes, ont le teint très pâle, les cheveux roux/blonds, la toison pubienne rousse et sont captifs. On peut donc sur la base de leur très grande ressemblance

physique et de leur situation affirmer qu'il s'agit dans les trois cas de la même personne. De plus, on retrouve transposées dans le tableau et l'épisode les circonstances troublantes dans lesquelles l'exploration du sexe ensanglanté d'Angélique s'est déroulée. Rappelons-nous que, dans la scène de l'aveu, Angélique fait croire au jeune Robbe-Grillet qu'il est responsable, coupable de ses saignements et qu'elle va dénoncer son geste qu'elle s'amuse à faire passer pour un viol. (A, 244) Manrica, quant à elle, attribue sa captivité à une sordide histoire de viol, mais le récit qu'elle en dresse est tellement invraisemblable que Corinthe n'y adhère pas, d'autant plus qu'il ne détecte chez elle aucune marque du soi-disant viol :

En fait, aucun élément de son récit ne tient debout. On ne récolte pas le bois tombé dans la rosée du matin. On ne revêt pas pour ce genre de corvée une fragile robe en lin blanc, demeurée d'ailleurs impeccable après tant d'assauts et de chutes. Ce uhlan aux exploits de centaure devait plutôt être un voltigeur cosaque, pour réussir un tel enlèvement sans descendre de la monture. Il aurait aussi bien pu demeurer en selle et précéder au petit trot à ses hypothétiques pénétrations! Comment, du reste, un cavalier allemand pouvait-il se trouver à une telle distance derrière notre actuelle ligne de front et y butiner à son aise? (A, 101)

Cherchant à percer le mystère, Corinthe se lance dans un interrogatoire qui ne fera que l'embrouiller davantage :

— Ta robe blanche ne conserve guère l'empreinte de tes brutales mésaventures.

— Bien sûr, puisque je viens de laver les taches, comme je vous ai déjà dit. Elle était toute souillée de sang. »

Corinthe réfléchit quelques instants, ne sachant pas quelle décision prendre. Ce blanchissage partiel n'est guère plus crédible, vu la netteté parfaite de la toile et son visible glaçage au fer chaud. (A, 102)

L'enquête de Corinthe ne lui permet pas de résoudre le mystère de la pureté de la robe. On pourrait même avancer qu'elle traduit davantage le désir de Corinthe de ne pas voir les souillures de la robe.

Même les paysages et les différentes missions de Corinthe portent la trace de cet aveuglement. Le périple d'Henri de Corinthe à travers la forêt des Pertes (figure analogique des menstruations) est décrit métaphoriquement comme l'exploration inquiétante du sexe féminin :

Le sol est assez commode, quoique plutôt mou, et même un peu spongieux par endroit; il s'élève en pente douce. Les vieux hêtres ont l'avantage d'interdire à leur pied toute végétation, hormis les mousses, comme aussi de n'avoir presque plus de branches basses. Le cheval blanc, sur l'épais tapis de feuilles rousses qui s'enfoncent sous les sabots, gravit la faible déclivité sans grand mal. (A, 89)

La description du sol n'est pas sans évoquer le pubis féminin. Non seulement la forme de la surface du sol, son relief, correspond à celui du pénis, mais même la couleur des feuilles recouvrant l'ensemble du territoire investi par Henri de Corinthe correspond à la couleur des poils pubiens roux d'Angélique. La personnification des objets est un processus très courant dans les rêves selon Freud : « les lieux sont souvent traités comme des personnes⁹⁰ ». C'est un peu le même travail associatif que nous propose ici le texte. Henri de Corinthe s'enfonce dans la forêt des Pertes tout comme le jeune Robbe-Grillet a enfoncé un de ses doigts dans la vulve d'Angélique. L'analogie ne s'arrête pas là. Juste avant de tomber sur Manrica, Henri de Corinthe fait une découverte stupéfiante :

Corinthe s'approche aussi près du bord que l'autorise la sécurité de son cheval (et la sienne propre). Penché de biais sur sa selle, il ouvre grand les yeux vers le spectacle qui s'offre à ses pieds.

Une source jaillissante sort de la paroi concave, à mi-hauteur, et rebondit entre les roches jusqu'à un bassin de forme ovale, dont les dimensions sont celles d'une grande baignoire, qui occupe le fond du trou. L'eau en est claire, légèrement bleue et, dirait-on, lumineuse. Elle s'écoule ensuite parmi les pierres arrondies, plates, polies par l'usure comme des

⁹⁰ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p.364

galets géants, pour bientôt s'engouffrer dans une faille, et reparaître sans doute un peu plus loin sur l'autre versant du monticule, dont l'aspect général fait penser à un petit volcan, avec des blocs de lave couronnant ça et là l'ordre circulaire du sommet et un lac en miniature au fond du cratère. (A, 92)

C'est, une fois de plus, la fascination du narrateur pour l'écoulement menstruel d'Angélique « une source jaillissante » sortant « de la paroi concave » d'un bassin, présentant un « monticule », faisant penser à un petit volcan « poils pubiens roux » qui est ici allégoriquement mise en scène dans cette description.

Tombé sous le charme de Manrica, Henri de Corinthe décide finalement de la secourir. Ils chevauchent alors à toute allure, à travers la forêt, en direction du hameau des Hurles, « un village perdu tout au bout d'une étroite vallée marécageuse » (A, 110) un raccourci censé permettre à Corinthe d'atteindre Suippes très rapidement. La chevauchée est décrite à la manière d'un acte sexuel :

Ayant enfourché son cheval blanc sans s'attarder davantage, Corinthe a fait monter l'adolescente devant lui. Aidée par la main qu'il lui a tendue et posant à peine son petit pied nu sur la botte engagée dans l'étrier, elle a sauté en place d'un seul bond avec une agilité d'écuyère, se retrouvant assise en amazone sur la partie avant la selle, entre les sacoches de pommeau et les cuisses du cavalier. Par moment, elle appuie à peine sa paume droite contre l'encolure de la bête, un peu au-dessus du garrot, refermant ses doigts menus sur le bourrelet de chair qui porte les crins. Mais, dès que la pente s'accentue, ou bien quand le layon qu'ils empruntent permet un temps de galop, la petite se retourne vers la poitrine protectrice de l'officier et s'y cramponne alors les deux mains, peut-être sans absolue nécessité, bien qu'avec une satisfaction évidente. Dans le mouvement rythmé qui les emporte, ainsi collés l'un à l'autre, elle frotte ses seins contre la rude vareuse et rapproche sa hanche dodue de la culotte rouge ajustée. (A, 110)

Or, cette course sensuelle va se métamorphoser en poursuite très angoissante :

[...] car, aux hurlements d'abord lointains, puis de plus en plus proches, des grands loups gris de Lorraine [...] vont bientôt succéder les bêtes elles-mêmes, en chair et en os, et en canines acérées.

Au nombre de huit ou neuf, silencieuses désormais [...] elles sont lancées en meute triangulaire dans une course rapide et souple, parfaitement synchrone, qui tient du cauchemar tant les longues foulées sont régulières et inexorablement périodiques, à la poursuite du cheval blanc, affolé. (A, 119)

[...]

La pointe de leur long triangle féroce, c'est-à-dire la gueule entrouverte du vieux mâle de tête, est maintenant à deux mètres à peine des sabots du cheval frappé d'épouvante [...] (A, 121)

Comme dans la scène de l'aveu, la fascination (excitation) du narrateur pour l'orifice vaginal va se transformer en cauchemar. L'image de la toison duveteuse triangulaire se transfigure dans cette scène en gueule de loup, orifice denté dont la forme triangulaire rappelle derechef le vagin (le vagin est presque toujours représenté dans les romans de Robbe-Grillet par un triangle duveteux), mais un vagin denté, menaçant et terrifiant comme le vagin d'Angélique.

L'obsession du narrateur pour cette partie de l'anatomie féminine ne cesse de se reformer, de se métamorphoser, aussitôt sa mise en scène terminée. Vers la fin de son périple, Henri de Corinthe finit par trouver les cadavres de Simon et de Carmina. Et, encore une fois, le point culminant de la scène coïncide avec la découverte du triangle anatomique d'un personnage féminin et de la remise en question de son inquiétant aspect :

Cependant, une blessure toute fraîche elle aussi, transperce la chair (et la chemise) à peine au-dessus de l'aine gauche, près de l'étroite et sombre toison triangulaire [...] La plaie doit être profonde et avoir sectionné une artère assez grosse pour provoquer une hémorragie si vive [...] dont je me demande à la réflexion si elle est bien vraisemblable. (A, 140)

On peut clore notre analyse de l'épisode de la forêt des Pertes en affirmant qu'elle figure analogiquement la tentative jamais aboutie du narrateur de se débarrasser de

l'image troublante du vagin ensanglantée d'Angélique. Et jusqu'à la toute fin, le narrateur s'efforcera de lutter contre son imaginaire obsédant. Ayant finalement rejoint son ordonnance à la toute fin de son périple, Henri de Corinthe déclare en guise de rapport qu'il n'a rien vu : « — Non, je n'ai rien trouvé, murmure alors l'officier d'une façon à peine audible. Il n'y avait là, en fin de compte, ni bûcheron ni lavandière ». (A, 147)

3.3 Conception freudienne du fétichisme

Nous avons vu dans le dernier chapitre que le sexe féminin pouvait, selon Freud, être perçu par l'enfant comme une horrible blessure. Or, les représentations et métaphores du sexe féminin que nous venons de relever ne se contentent pas de figurer le vagin comme un pénis castré, un manque, un trou inquiétant; elles semblent à la fois affirmer et nier la différence sexuelle. Si dans chacun de ces exemples, le vagin est d'abord reconnu comme une plaie, une blessure, le fruit de la castration, c'est pour être aussitôt frappé d'in vraisemblance. Cette façon très ambivalente de concevoir le sexe féminin correspond à celle du pervers fétichiste, que Freud a défini essentiellement comme un sujet qui dénie la différence sexuelle. Dans son article sur *le fétichisme*⁹¹, publié en 1927, Freud explique que le fétichisme trouve son origine dans l'angoisse, la terreur infantile de la castration :

Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant [garçon] et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer.

Le processus était donc celui-ci : l'enfant s'était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception : la femme ne possède pas de pénis. Non, ce ne peut être vrai car si la femme est châtrée, une menace pèse sur la possession de son propre pénis à lui, ce contre quoi se hérise

⁹¹ Sigmund Freud, « Le fétichisme », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 2002 [1969], p. 134-138.

ce morceau de narcissisme dont la Nature prévoyante a justement doté cet organe⁹².

Freud montre par ailleurs que le déni de la castration n'entraîne pas le déni de la perception réelle de la différence sexuelle; le fétichiste reconnaît cette différence, mais désirerait simultanément conserver sa croyance au phallus maternel :

Au contraire, la situation que nous décrivons montre que la perception demeure et qu'on a entrepris une action très énergique pour maintenir son déni. Il n'est pas juste de dire que l'enfant ayant observé une femme a sauvé, sans la modifier, sa croyance que la femme a un phallus. Il a conservé cette croyance mais il l'a aussi abandonnée; dans le conflit entre le poids de la perception non souhaitée et la force du contre-désir, il en est arrivé à un compromis comme il n'en est de possible que sous la domination des lois de la pensée inconsciente — les processus primaires. Dans le psychisme de ce sujet, la femme possède certes bien un pénis, mais ce pénis n'est plus celui qu'il était avant. Quelque chose d'autre a pris sa place, a été désigné, pour ainsi dire, comme substitut et est devenu l'héritier de l'intérêt qui lui avait porté auparavant⁹³.

Parce que le désir du fétichiste ne saurait résister à l'épreuve de la réalité, celui-ci se déplacerait métonymiquement sur un objet capable d'assumer le rôle du phallus. Et, selon Freud, l'instauration du fétiche serait étroitement reliée au moment traumatique de la découverte du vagin; le fétiche constituant la plupart du temps la pièce de vêtement sous laquelle l'enfant s'attendrait à voir le phallus, mais à la place duquel il aurait perçu une effroyable fente :

Dans l'instauration d'un fétiche, il semble bien plus que l'on a affaire à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l'amnésie traumatique. Ici aussi l'intérêt demeure comme laissé en chemin; la dernière impression de l'inquiétant, du traumatisant en quelque sorte sera retenue comme fétiche. Ainsi, si le pied ou la chaussure ou une partie de ceux-ci sont les fétiches

⁹² *Ibid.*, p. 134.

⁹³ *Ibid.*, p. 134-135.

préférés, ils le doivent au fait que dans sa curiosité le garçon a épié l'organe génital de la femme d'en bas, à partir des jambes; la fourrure et le satin fixent [...] le spectacle des poils génitaux qui auraient dû être suivis du membre féminin ardemment désiré; l'élection si fréquente des pièces de lingerie comme fétiche est due à ce qu'est retenu ce dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique⁹⁴.

Or, si le fétiche a pour fonction de voiler l'absence de pénis de la femme, Freud montre également dans son article que ce voile peut paradoxalement servir à mettre en scène la castration : « Dans des cas très subtils, c'est dans la construction même du fétiche qu'aussi bien le déni que l'affirmation de la castration ont trouvé accès⁹⁵ ». Freud donne l'exemple d'un homme qui avait adopté une gaine pubienne pour fétiche. Cette gaine, lorsqu'il l'enfilait, camouflait totalement son sexe. Freud analyse cette façon de cacher le sexe à la fois comme l'affirmation fantasmatique de la castration, mais aussi comme le déni de celle-ci, puisque la gaine en camouflait les marques. Afin d'explicitier la posture clivée du fétichiste, Freud présente deux autres exemples : le cas du « coupeur de nattes », qui dans son geste exprimait « le besoin d'exécuter la castration déniée. Son acte concilie deux affirmations incompatibles : la femme a conservé son pénis et le père a châtré la femme⁹⁶ » et la coutume chinoise qui consiste à amputer le pied de la femme pour le vénérer⁹⁷.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 135-6

⁹⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 137-8.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 138.

3.3.1 Le questionnement fétichiste dans les *Romanesques*

On pourrait affirmer que l'écriture des *Romanesques* est presque entièrement animée par cette angoisse de la castration et par le fantasme « d'exécuter la castration déniée » dont parlait Freud. Toutes les scènes dans les *Romanesques* où il est question de près ou de loin du sexe féminin semblent constituer une réponse à la question « comment un trou parviendrait-il à être pointu? ». (A, 231) Cette question perverse ne cesse de s'imposer à l'esprit du narrateur et de solliciter son imaginaire; en ce sens, il est important de prendre conscience de la nature tout aussi fantasmatique de ce questionnement. Le déni de la castration relève du désir, du fantasme, du rêve, et non du constat. Pour s'en convaincre, il suffit de porter notre attention sur l'état d'esprit (rêveur, somnambulesque) dans lequel se trouve Corinthe au moment où surgissent toutes ses questions. À titre d'exemple, rapportons-nous à un des nombreux fragments des *derniers jours de Corinthe* décrivant sa tentative de retrouver ses esprits dans sa chambre d'hôtel après s'être assoupi un peu trop longuement :

Enfin sorti du cauchemar récurrent qui le poursuit d'heure en heure, le comte Henri, dans un douloureux sursaut de sa volonté, domine cet inexplicable épuisement qui accable son esprit comme ses membres et se dirige [...] vers la majestueuse fenêtre [...] (DJC, 165)

À première vue, il semble y être parvenu, mais au moment de retourner à son lit, il fait une découverte qui a l'aspect d'une hallucination ou d'une rêverie :

Revenant vers sa couche en désordre, quoique demeurant dans sa confusion [...] Corinthe, qui ressent à nouveau les longs éclairs lancinants de l'ancienne blessure, se mêlant ici à une raideur nouvelle de tout le corps, constate avec un étonnement brumeux et une vive contrariété que de larges taches rouge vif, entourées de maculations satellites, souillent toute la partie centrale du drap ainsi que la base de l'oreiller. Mais il n'a guère le temps de s'appesantir sur ces traces (de sang? le sang de quelle déchirure?) qu'il devrait sans doute (pourquoi?) faire disparaître (comment?) avant que les jeunes femmes de chambre au babil gracieux n'envahissent ses appartements personnels. (DJC, 165)

Totalement désorienté, Henri de Corinthe se questionne sur le sens de la scène onirique (traces de sang sur la partie centrale du drap) qui est en train de défiler sous ses yeux. La rêverie devient de plus en plus angoissante :

Et voilà que, juste à ce moment (c'est-à-dire tandis qu'Henri de Corinthe a encore son regard rêveur dirigé vers la toile blanche et vermeille), des coups violents sont frappés contre la porte du couloir [...] Et trois messieurs tout de noir vêtus, en longs pardessus cérémonieux, cravates, gants de soirée, chapeaux melons vissés sur le crâne, font irruption au milieu du vestibule. (DJC, 166)

Puis la tournure du rêve se transforme :

Le comte Henri a jeté un coup d'œil sur son costume blanc, lequel ne présente ni tissus fripés ni la moindre trace brunâtre, ce qui le surprend un peu. Mais il ne répond rien, par prudence. N'accordant plus aucune attention à l'occupant des lieux, les deux policiers entreprennent aussitôt, sous le regard vigilant de leur chef, un travail rapide et rigoureux, visiblement déterminé à l'avance. Ils conservent néanmoins tous les trois, dans leurs gestes et attitudes, un mélange de componction et de sévérité triste qui leur donne moins l'air d'enquêteurs que d'employés des pompes funèbres. (DJC, 167)

Le comte Henri détourne son attention du drap pour se concentrer sur son costume immaculé et les policiers cessent soudainement de s'intéresser à lui pour se tourner vers le drap. Ce changement brusque de focalisation n'est pas sans faire penser au travail de déplacement du rêve décrit par Freud dans son *Interprétation du rêve* comme la faculté qu'a le rêve de déplacer les aspects les plus importants des pensées du rêve dans les représentations manifestes les plus insignifiantes afin de permettre à ces dites pensées de s'exprimer sans perturber le sommeil du rêveur. Conformément au processus de déplacement, le changement de focalisation permet au narrateur de continuer à rêvasser aux draps ensanglantés sans ressentir de malaise. En fait, on devrait plutôt dire qu'un double déplacement marque cette scène : tout d'abord, il y a, comme nous venons de le souligner, le détournement de l'attention

d'Henri de Corinthe, mais il ne faudrait pas oublier le transfert de perspective qui survient tout de suite après, faisant en sorte que l'enquête angoissante cesse d'être assurée par Corinthe pour être prise en main par les policiers. Dissocié de la trace de sang, le narrateur peut continuer à rêvasser en toute sérénité. Et c'est justement à ce moment-là que la rêverie nous révèle d'autres indices. Le texte nous apprend que les policiers se comportent comme des employés de pompes funèbres, établissant ainsi un lien entre les traces de sang et d'énigmatiques funérailles. En langage psychanalytique, on pourrait dire que le texte associe par condensation le contexte de l'investigation policière et celui des funérailles. Selon Freud, la condensation se caractérise par la faculté du rêve à, non seulement agglutiner, télescoper plusieurs pensées du rêve en une signification manifeste, mais à disperser une seule de ses pensées du rêve en plusieurs significations manifestes. Le sens du réseau d'associations — draps souillés — enquête policière — funérailles — établi par le texte s'éclaircit lorsque nous le confrontons à l'épisode de l'aveu. En effet, cet épisode nous informe qu'Angélique a été retrouvée morte au pied d'une falaise peu de temps après la scène de l'exhibition des menstrues, l'épisode se terminant par les funérailles de la trop jeune victime. Suivant cet épisode, on pourrait associer les traces de sang au centre du drap blanc du lit aux menstruations d'Angélique. La fin de la rêverie confirme notre interprétation. La rêverie se déroule à travers une autre série de métamorphoses : les policiers qui ressemblent à des employés de pompes funèbres vont finalement se transformer en photographes :

En fait, ce sont des photographes [...] ils déploient près du lit un vaste trépied à long bras latéral, muni à son extrémité d'un gros appareil à foyer variable qui leur permet ainsi de prendre des images à la verticale, de haut en bas, des draps ensanglantés dont ils se gardent bien de déranger le moindre pli. (DJC, 167)

Et le drap ensanglanté se transfigure en tableau :

Le tableau — un mètre sur deux environ — figure aujourd'hui dans une des nombreuses galeries [...] de West Broadway. [...] Une plaque plus discrète donne le nom de l'artiste, sa date de naissance et celle de la toile, ainsi que son titre : *Défloration*. (DJC, 168)

Ce passage représente une excellente mise en scène de l'étiologie du pervers et de l'instauration du fétiche. D'abord, étonnement ou choc du sujet provoqué par la découverte de la castration (ou de l'objet qui la symbolise); puis, en même temps, s'opère, par le biais des processus primaires, comme une sorte de refoulement (dénégation) fantasmatique de cette découverte. Comme nous venons de le dire, c'est du désir conflictuel de voir le phallus maternel et de celui de reconnaître la castration que procède la fétichisation de l'objet. Dans le cas qui nous occupe, c'est le drap du lit, transfiguré en tableau, qui a été investi par deux désirs (motions) opposés.

Les fétiches dans les *Romanesques* ne manquent pas, le plus important étant sans contredit l'énigmatique chaussure féminine à talon haut qui obsède le personnage de Corinthe. Afin d'élucider la fonction que joue cette mystérieuse chaussure dans l'économie du texte, nous allons tenter de cerner le contexte de ses occurrences. Tous les fragments où il est question de cette chaussure rattachent son énigmatique présence aux circonstances nébuleuses de la disparition d'une jeune femme. Qu'il s'agisse d'Angélique, d'Angélica, de Marie-Ange ou encore de Carmina, tous les personnages féminins dans les *Romanesques* partagent non seulement les mêmes attributs physiques, mais également le même destin. On peut, tout comme nous l'avons fait plus haut, affirmer en nous basant sur ces correspondances, considérer les personnages féminins comme les doubles l'un de l'autre :

Tout au fond, bien visible sur les galets arrondis aux couleurs pâles, il y a une chaussure de femme à haut talon en aiguille, une pointure très petite, rendue même incroyablement menue par un effet de réfraction. Avec son empeigne triangulaire recouverte de fines paillettes métallisées, bleu de nuit, qui brillent comme des écailles dans la pénombre abyssale, elle ressemble à quelque soulier de bal perdu par une danseuse lasse, qui

aurait voulu (dans son rêve?) reposer ses pieds endoloris à la fraîcheur du torrent. (A, 145 -146)

Et c'est encore maintenant sur une côte atlantique, au nord de Montevideo, les longues plages désertes, soudain peuplées de chatoyantes baigneuses d'or [...], puis à nouveau délaissées, étendues blondes et vierges de sable fin où gît seulement çà et là un profond coquillage à la vulve incarnat, dont les bords fragiles sont ourlés de nacre, ou bien la longue chevelure défaite d'une algue rousse échouée, un étroit soulier de bal à talon très aigu, l'empaigne recouverte par des paillettes bleu métallique où s'accroche du fin corail, peut-être témoin de quelque récent naufrage. (DJC, 8)

Parmi les résidus de la civilisation industrielle qui s'échouent ainsi sur tous nos rivages, je remarque aussitôt une autrefois luxueuse chaussure féminine à talon aiguille que l'océan a ravie, violentée, tordue, embrochée pour finir entre les crocs de la herse végétale, où elle sera peu à peu dévorée par les crabes.

[...] Non, ça n'était guère un soulier de plage, un équipement pour le bain, la pêche aux clams ou la chasse sous-marine. On dirait plutôt le témoin abandonné d'une fête, de quelque bal élégant qui aurait tournée au drame, au bord d'un grand yacht ou d'un long paquebot nocturne dont les lumières défilaient sur la mer chaude, phosphorescente, dans de nostalgiques bouffées d'orchestre au gré des tangos et des valse. (DJC, 121)

Selon ces fragments, le soulier de bal à talon haut aurait appartenu à une jeune femme dont on se serait débarrassée en pleine mer. D'autres fragments, offrant une version plus glauque du crime, laissent entendre que la victime aurait été violentée :

Regardant par-dessus la tête d'un gamin à oreilles de vieillard, je vois que la circonférence parfaite qu'ils dessinent, comme arrêtés par un invisible fil, se situe à distance respectueuse — une dizaine de pieds — du spectacle qui les retient avec tant de force : une fille couchée à terre, sans doute morte, baignant dans son sang vermeil. Elle est éblouissante, pâle et blonde, comme un ange tombé du ciel. On ne lui donne pas vingt ans. [...] Aucune blessure n'est visible. [...] Les deux pieds sont nus aussi, petits et fragiles, mais une seule chaussure à talon aiguille gît à proximité. L'autre a disparu.

N'était la flaque rouge aux contours sinueux et nets qui recouvre l'asphalte depuis la hanche gauche, sous la cuisse offerte et dans le triangle élargi qu'elle forme avec l'autre jambe, étendue et moins généreusement dévoilée, n'était peut-être encore la pâleur excessive du visage, on la croirait simplement perdue dans un songe enfantin. A-t-elle été culbutée par un chauffard, qui aurait évidemment pris la suite? S'est-elle volontairement jetée sous une voiture? Ou bien vient-elle d'être assassinée? (DJC, 128-129)

Ce fragment diffus évoque métaphoriquement les circonstances entourant le décès d'Angélique (« un ange tombé du ciel »). De façon très ambiguë, le texte avance que le cadavre a été découvert baignant dans son sang tout en ne portant aucune trace de violence. La présence du sang est d'autant plus énigmatique lorsque nous considérons la provenance du saignement, le bassin. Par cette allusion au vagin, le texte fait miroiter le caractère sexuel du crime, sans jamais en certifier la véracité. Bien au contraire, le texte n'a de cesse de remettre en question cette possibilité. Et c'est dans ce contexte que le soulier à talon haut prend tout son sens :

Il a cependant eu le temps d'entrevoir, sur une étagère intérieure à hauteur d'œil, la chaussure féminine à haut talon dont l'empeigne est entièrement garnie de paillettes métallisées, qui brillent dans la pénombre d'un éclat improbable, bleu irisé, bleu de nuit, bleu des mers du Sud... Des souliers de bal. Henri de Corinthe ne sait plus pourquoi il a conservé ce souvenir. Ce souvenir de quoi? Il se rassoit devant son bureau et se remet à écrire [...] (A, 35)

Dans un éclair de mémoire, insaisissable et peut-être imaginaire, Corinthe ressent l'impression très vive d'avoir déjà vu ailleurs ces élégantes chaussures de bal, dont l'empeigne est recouverte [...] Sur le chevreau blanc qui garnit l'intérieur de la semelle et du contrefort, il y a une tache de sang frais, rouge vif. Corinthe calcule en toute hâte qu'il s'agit du soulier gauche, et cela lui paraît très important, mais il ne sait pas pourquoi. Et voilà que l'image ancienne, à peine entrevue, en dix secondes s'évapore, avant qu'il ait pu la fixer ni comprendre à quel temps, à quel lieu, à quelle danseuse lasse ou à quel oiseau blessé se rapporterait un tel souvenir. (DJC, 34)

Au beau milieu de la feuille gauche, une photographie grandeur nature et d'excellente qualité montre une fine chaussure féminine abandonnée sur le sable, élégante, certes plus convenable pour le bal que pour la plage, dont l'empaigne triangulaire est recouverte par des paillettes métalliques scintillant sous le soleil. La douce peau claire qui en garnit l'intérieur se trouve maculée, vers le talon et sur toute la cambrure du pied, par des taches sombres mais luisantes qui pourraient être du sang fraîchement répandu [...] Je comprends mal pourquoi cette image, si peu remarquable en soi, m'a causé une telle surprise, un tel choc... (DJC, 78)

Plus qu'un simple accessoire, le soulier joue le rôle de représentant symbolique (de substitut symbolique) du corps meurtri d'Angélique. Tout en portant les marques de la violence du corps d'Angélique (et des autres personnages féminins) le soulier, perdu, se caractérisant par son anonymat, permet au narrateur de remettre en question l'identité de la victime. Ce double processus explique pourquoi les photos, les tableaux représentant des souliers à talon haut provoquent chez Corinthe un mélange de stupeur et d'incompréhension.

Le fantasme fétichiste qui préside au déni de la différence sexuelle s'exprime également dans les *Romanesques* par l'incapacité du narrateur à définir correctement le genre des protagonistes :

Mais voilà que le cavalier solitaire, ayant franchi une brèche plus étroite qui lui masquait en partie la vue, aperçoit maintenant un magnifique cheval gris, penché sur ce qui semble une dépouille humaine couchée dans la neige. Il s'approche et reconnaît bientôt, sur ce jeune lieutenant sans blessure apparente, l'uniforme noir des divisions blindées allemandes [...] fort comparable en bien des points à celui que Corinthe vient de revêtir aujourd'hui, exceptionnellement. (DJC, 148-9)

[...]

Voici donc Henri de Corinthe qui reprend plus tôt que prévu, las et déhanché sur son cheval (suivi par un double négatif du plus beau noir), sa marche incertaine à travers le désastreux cimetière des identités et des uniformes. Il se demande à présent si le jeune lieutenant mort n'était pas Marie-Ange elle-même, dont il n'aurait pas reconnu sur le moment les traits devenus rigides, qui l'ont pourtant frappé par leur séduisante perfection ainsi que par un air familier de déjà-vu. (DJC, 153-4)

À première vue, le cadavre découvert par Corinthe semble être celui d'un cavalier, « sans blessure apparente », un homme en tout point semblable à lui. Pourtant, après mûre réflexion, Corinthe finit par douter de l'exactitude de ses suppositions. Notons que c'est à travers le doute (sur le sexe) que Corinthe envisage la possibilité de l'identité féminine de la dépouille. Marie-Ange est décrite et reconnue, non pas en tant que femme, mais en tant qu'homme.

3.4 Conceptions perverses (sadiques) de la nouvelle-autobiographie et de l'art

Dans bon nombre de passages réflexifs ou fictifs, Robbe-Grillet compare l'esthétique artistique du dernier écrivain — conçue comme déstructuration de l'esthétique réaliste, comme déchirement de « la continuité chronologique et causale » du récit classique (A, 180) — à un meurtre, un viol, une agression sexuelle, bref à un acte sadique. Le dernier écrivain se reconnaît à son désir de « devenir l'unique créateur de toute loi écrite [...] pour mieux la violer ensuite, dans le rire, dans la douleur... ». (A, 37) Le dernier écrivain serait pour ainsi dire un pervers masochiste, un criminel (A, 155) qui s'ingénierait à transgresser les lois, les règles qui régissent son art (A, 37) pour son seul plaisir. Robbe-Grillet entretient un rapport érotique précis et violent avec l'écriture dès lors que le texte est pour lui un corps à profaner : « Il y a dans tous mes romans un attentat contre le corps, à la fois le corps social, le corps du texte et le corps de la femme, tous trois imbriqués⁹⁸ ». L'incipit des *Derniers jours de Corinthe* définit en termes concrets la dimension érotique que l'auteur attribue à l'écriture :

⁹⁸ Entretien avec Michel Rybalka, publié dans *Le Monde*, 22 septembre 1978, sous le titre : « Robbe-Grillet commenté par lui-même », dans Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert, *Le voyageur, textes, causeries, entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 405.

La chair des phrases a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mon travail. Même si je ne suis pas à ma table, leurs figures mouvantes ne cessent de me hanter. Je répète des mots, des rythmes, j'essaye des sonorités, j'organise des échos et des ruptures. C'est en moi comme les mouvements ressassés, prévisibles, sans cesse imprévus, de l'eau profonde qui enlace, gifle, submerge, met à nu d'un seul coup jusqu'aux pieds, puis caresse doucement les roches de granit rose, ruisselantes, polies par les remous frangés d'écume.

Cette inlassable activité dont les mains patientes épousent avec lenteur la matière même du langage, ferme et fluide à la fois, sa texture, présente à l'évidence un caractère avant tout sensuel. (DJC, 7)

Cette métaphore de la création littéraire compare les opérations d'écriture préconisées par Robbe-Grillet (organiser des échos et des ruptures) aux déferlements d'une mer déchaînée sur la grève, que l'auteur décrit métaphoriquement comme une agression sexuelle. À la manière du sadique, l'auteur des *Romanesques* tire sa jouissance de l'acte de ruiner le corps, la texture de la langue. Plus précisément encore, il fait de la destruction, de la subversion de l'esthétique réaliste, le principe même de son esthétique :

Ainsi en irait-il du roman moderne — le dernier roman — qui édifie ses structures mouvantes avec le matériau ruiné de l'ancien, celui du réalisme, c'est-à-dire de la certitude. (DJC, 144)

[...] Construire sur des ruines, en effet, ne signifie pas remettre debout quelque nouveau système de cohérence, de vérité, de verrouillage, comme si de rien n'était. C'est au contraire prendre l'état des notions ruinées et la notion même de ruine comme ferment d'une existence à inventer, légère et vacante. (DJC, 145)

Ainsi le nouveau roman n'est plus celui de la durée, mais au contraire de l'instant, fragile et sans ancrage. Son espace en ruine devient le lieu textuel des échanges, des transits paradoxaux, des combats douteux et défaits imaginaires, que viennent par opposition mettre en évidence la solidité des constats et l'insistante précision des détails matériels, dont le rôle devient problématique. (DJC, 146)

Le caractère « sadique » de l'écriture robbe-grilletienne se manifeste principalement à travers le travail de morcellement, de fragmentation qu'elle fait subir au corps du texte. Les *Romanesques* se présentent sous la forme d'un enchevêtrement de segments autobiographiques, fictionnels et théoriques, agencés selon un mode de classification qui ne doit rien à la continuité logique et causale du récit classique :

Le procédé constant de passage entre séquences biographiques, théoriques, fictionnelles, est le coq-à-l'âne : au lieu d'une concaténation logique ou chronologique ferme sur le fond des idées, on a affaire à des glissements analogiques sur des détails de surface⁹⁹.

Mais avant de démontrer comment s'articule cette écriture analogique, soulignons qu'elle n'est pas nouvelle chez Robbe-Grillet; elle constitue, depuis le tout début de sa carrière, un des principaux traits de son esthétique romanesque. Dans son fameux article *Vertige Fixé*¹⁰⁰, Gérard Genette en a mieux que quiconque décrit les rouages :

Chaque roman de Robbe-Grillet possède donc une structure thématique, c'est-à-dire qu'il s'organise comme une suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental¹⁰¹[...]

[...] on observe que l'art de Robbe-Grillet consiste à disposer dans l'ordre métonymique de la narration et de la description romanesques un matériel de nature métaphorique, puisque résultant d'analogies entre éléments différents ou de transformations d'éléments identiques. Après une scène d'un roman de Robbe-Grillet, le lecteur attend légitimement, selon l'ordre classique du récit, une autre scène contiguë dans le temps ou l'espace; ce que lui offre Robbe-Grillet, c'est la même scène légèrement modifiée, ou une autre scène analogue¹⁰².

⁹⁹ Jacqueline Bernard, « Sérieux et fictionnalité du discours argumentatif dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *Recherches et travaux*, n°57, « De l'argumentation à la fiction. Passages », 2000, p. 86.

¹⁰⁰ Gérard Genette, « Vertige Fixé », dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1976 [1966], p. 70-90.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰² *Ibid.*, p. 85.

Comme le souligne Gérard Genette, les romans de Robbe-Grillet sont structurés comme des poèmes. L'histoire qu'ils mettent en scène est dictée d'abord et avant tout par l'exploitation métaphorique d'un certain nombre de thèmes chers à l'auteur (le plus important d'entre eux étant bien entendu l'écriture). Et, suivant les réflexions de Jacqueline Bernard et de Gérard Genette, on pourrait avancer que cette exploration métaphorique de l'écriture domine tant la structuration de l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet que celle de sa présente autobiographie, reléguant ainsi les scènes ou les aveux au titre d'illustration poétique de l'écriture.

Les premières pages des *Derniers jours de Corinthe* offrent un excellent exemple de la façon dont la conception robbe-grilletienne de l'écriture s'impose comme générateur analogique de séquences biographiques et fictionnelles. Le segment intitulé « Une autobiographie transpercée, entre vigilance et noyade¹⁰³ » reprend une fois de plus les grandes lignes de l'esthétique robbe-grilletienne, que l'on pourrait, pour résumer, qualifier d'esthétique de la ruine :

Nous écrivons désormais, joyeux, sur des ruines. Car il ne pourra plus jamais s'agir d'accepter le sommeil du Grand Architecte vaincu, qui se résigne à ne rien offrir au-delà des fragments épars, colonnes rompues, systèmes écroulés, bribes de langage, non plus que de revenir repentants à quelque ensemble rationnel et stable, encore moins de geindre sur ses faillites, mais bien de tisser dorénavant sans relâche, dans la gaieté, dans l'éveil, des structures foisonnantes qui à mesure se dérobent [...] (DJC, 17)

Le texte enchaîne ensuite sans transition avec des fragments autobiographiques « Cactées à Saint Louis », « Vent d'automne », « Un ouragan ravage le Mesnil », « Ma petite fille au milieu du désastre », « Angélique épargnée », « Travaux de déblaiement au Mesnil », « La palmeraie de Bassora¹⁰⁴ », qui constituent autant de

¹⁰³ Le titre du fragment se trouve à la page 231 de la table des matières des *Derniers jours de Corinthe*.

variations métaphoriques « météorologiques » et « botaniques » de l'esthétique de la ruine. Le fragment « Travaux de déblaiement au Mesnil » est de toute cette série de fragments celui qui en offre l'image la plus explicite :

J'ai passé dix mois de lutttes et d'inquiétudes, à peine coupés par quelques brefs séjours en Hollande, Armor ou Espagne, pour tenter de remettre un début d'ordre dans mon pauvre parc méconnaissable, entretenu avec tant d'amour par Guy, notre jardinier modèle, désolé lui aussi mais toujours plein d'ardeur face à la catastrophe. (DJC, 21)

La thématique de la ruine (« nous écrivons désormais sur des ruines ») s'est dans ce passage déclinée métaphoriquement en la tentative du narrateur de restaurer son jardin complètement ravagé par un ouragan. Cette métaphore « botanique » de la ruine génère à son tour une métaphore « guerrière » de l'écriture :

C'était, disions-nous, comme si la guerre et les bombardements venaient de faire un incompréhensible retour, et je revoyais moi-même la forêt des Pertes après quinze jours de combats, au début de la première guerre mondiale, lorsque Henri de Corinthe la traversait sur son cheval blanc aux sabots silencieux. (DJC, 21-22)

De l'image de la destruction (de la ruine) du parc du Mesnil, le texte passe, par le biais de la technique de l'association, à l'image de la forêt des Pertes rasée (ruinée) par les bombardements de la Première Guerre mondiale. Notons que cette dernière analogie a entraîné la transition d'un segment autobiographique à un segment fictionnel (le périple de Henri de Corinthe dans la forêt des Pertes).

¹⁰⁴ La liste des titres de ces fragments se trouve à la page 231 de la table des matières des *Derniers jours de Corinthe*.

Le fragment, comme le souligne Ginette Michaud dans la présentation de *Lire le fragment*¹⁰⁵, représente la « forme de la rupture par excellence¹⁰⁶ », forme qu'elle décrit comme une force disruptive :

Si le fragment ne constitue pas une « forme », s'il n'est pas un objet textuel défini, bien cadré, achevé, c'est qu'il est avant tout un objet problématique, à peine figurable, indéfini, inachevé. Fragmentable plutôt que fragmenté, voilà, pour nous, le fragment. Gardant la trace d'une fragmentation qui a déjà eu lieu, il est surtout susceptible d'être le lieu de fractionnements ultérieurs, imprévisibles¹⁰⁷.

Ce qui caractérise fondamentalement le texte fragmentaire, c'est, selon Ginette Michaud, sa capacité de se fragmenter, de se déconstruire au cours de sa production. Et pour tenir compte du travail de fragmentation à l'œuvre dans un texte fragmentaire, il faut, soutient-elle, pratiquer un mode de lecture tout aussi fragmentaire :

La lecture des fragments est une lecture de transition, d'abord et avant tout parce qu'elle est une lecture des transitions : interruptions, arrêts, reprises, incessants et mobiles déplacements du centre de gravité à l'intérieur des fragments mêmes¹⁰⁸.

La segmentation de la lecture permettrait de mieux suivre à la trace les modes de ruptures pratiquées dans un fragment.

Retenons de cette analyse l'idée que l'opération de fragmentation ne s'effectue pas seulement entre les fragments d'un texte, il peut tout aussi bien se produire à l'intérieur d'un même fragment. Les fragments des *Romanesques* ne font pas

¹⁰⁵ Ginette Michaud, « Le fragment : trois paradoxes en guise d'ouverture », *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p.7-89.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

exception. En effet, les segments que nous avons identifiés plus haut ne sont pas tous séparés par des blancs, certains d'entre eux se succèdent brusquement : les fragments « Travaux de déblaiement au Mesnil », « La palmeraie de Bassora » et « Corinthe rôde aux alentours » bien que séparés par des paragraphes distincts, font partie du même fragment. Plus important encore, ces fragments ne cessent de s'entrecouper. Le texte s'ouvre avec le fragment « Travaux... », enchaîne avec « Corinthe... », puis « La palmeraie... », pour revenir aux événements entourant les « Travaux », se terminant par une adresse sarcastique au lecteur concernant le retour inopiné de l'épisode du périple de Corinthe dans la forêt des Pertes. L'analyse de la transition du fragment « La palmeraie » à celui des « Travaux » devrait nous éclairer sur la façon dont l'opération de fragmentation fonctionne au sein du fragment :

Aujourd'hui, c'est à la triste palmeraie de Bassora que je pense, en écrivant ces lignes à New York après un séjour sur le Tigre et aux abords du golfe Persique, où, dans des autocars poussiéreux et cahotants remplis de poètes arabes venus de partout, depuis le Yémen jusqu'à la Mauritanie, nous avons traversé pendant des heures les dattiers en ruine, broyés, incendiés, dessouchés, ou mourant peu à peu de sécheresse après la mise hors d'usage des canaux d'irrigation millénaires, au cours de huit années d'un conflit absurde et sanglant.

À mon échelle plus modeste, il m'a donc fallu courir après des entrepreneurs débordés de travail, possédant des machines assez puissantes pour déplacer des tonnes de bois, de terre et de pierraille, ainsi que des ouvriers suffisamment habiles et attentifs pour ne pas causer de nouveaux dégâts irréparables, dans un sol détrempé par les pluies [...] (DJC, 22)

Ces fragments se succèdent sans être reliés par des connecteurs, ils sont pour ainsi dire juxtaposés selon le procédé textuel de la parataxe.

Notons que l'opération de fragmentation peut être observée au niveau de la phrase :

Quant aux sentiments d'amour paternel éperdu — incestueux, cela va sans dire — que m'inspirait Catherine depuis notre première rencontre, ma mère s'étonnait (s'alarmait sans aucun doute) qu'ils puissent être contemporains de l'écriture du *Voyeur*, où une petite fille précoce jouait un tout autre rôle. Mais dans ce cas-ci, au contraire, il me semble à moi que le lien est évident. Car le roman qu'elle trouvait horrible reste malgré tout. amoureuse, sans limite, exorbitante. (M, 190)

La dernière phrase de ce passage est trouée, défigurée par une rupture asyndétique. Ernstpeter Ruhe offre une analyse très éclairante de ce paragraphe. Selon Ruhe, cette rupture serait annoncée dans la première phrase, elle constituerait l'application pragmatique de celle-ci :

« cela va sans dire » — cette incise provoque quelques lignes plus loin une fin de paragraphe tout à fait étonnante, puisque la séquence se termine « sans dire », par une phrase incomplète [...] Une ligne ou plusieurs ont été sautées, en laissant un autre centre vide¹⁰⁹.

3.4.1 Définition ruinée de la nouvelle autobiographie

L'agression du corps textuel se manifeste également à travers la façon très éclatée et disparate dont l'auteur définit son entreprise autobiographique : « les pseudo-recherches autobiographiques » (A, 69), « le présent mémoire sans fond ni origine » (DJC, 17), « subversion autobiographique » (DJC, 86), « mon rapport » (DJC, 110), « un roman » (DJC, 110), « ma chancelante autobiographie » (DJC, 110), « cette chronique à l'impossible chronologie » (DJC, 142), « mon errante autobiographie » (DJC, 153), « errements autofictionnels » (DJC, 177), « vacillante aventure polymorphe » (DJC, 187), « mon entreprise auto-hétérobiographique ». (DJC, 190) Élaborées à partir de termes contradictoires, ces définitions de la nouvelle

¹⁰⁹ Ernstpeter Ruhe, « Centre vide, cadre plein: Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir. publ.) , *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen: Gunter. Narr Verlag, 1992, p. 37.

autobiographie ne cessent pas de ne pas se constituer, ne dépassant jamais pour ainsi dire le stade embryonnaire du projet.

Cette analyse nous montre bien comment Robbe-Grillet réussit à mettre en scène la trace du désir sadique à même la texture de la phrase. Véronique Simon, à l'instar de Barthes, voit dans cet effort de l'auteur pour démanteler la langue maternelle, une façon d'entrer en symbiose avec elle, de « s'immiscer dans le mot¹¹⁰ ».

3.4.2 La fragmentation à l'œuvre dans l'argumentation

Si, comme nous le savons depuis le premier chapitre, le narrateur-auteur parvient par ses commentaires loufoques, contradictoires et paradoxaux, à ruiner le fil conducteur de son récit autobiographique, nous verrons maintenant qu'il réussit ce tour de force même dans ses interventions dites « sérieuses » où il expose ses vues sur quantité de sujets importants pour lui. Les réflexions de l'instance narrative sur l'œuvre de Barthes, de Sartre et de Camus, sur l'évolution du genre romanesque que l'on retrouve dans le *Miroir*; les passages dans *Angélique* consacrés à la critique de la conception jeunienne de l'autobiographie, les fragments où l'instance narrative expose sa conception de l'art et l'esthétique du dernier écrivain, les réflexions sur la conscience, l'imagination, le fantasme, le féminisme, la liberté d'expression, la théorie cinématographique; ou encore les segments dans *Les derniers jours de Corinthe* portant sur l'évolution du Nouveau roman, constituent des digressions qui ont pour effet d'interrompre les passages biographiques. Jacqueline Bernard résume très bien la fonction narrative que joue l'argumentation dans les *Romanesques* :

¹¹⁰ Véronique Simon, *Alain Robbe-Grillet. Les sables mouvants du texte*, Uppsala, Université d'Uppsala, 1998, p. 109.

L'argumentation, elle, a dans cette œuvre une fonction « mécanique » à l'intérieur même du texte : empêcher le récit d'aller à sa guise, lui faire barrage, le dériver, le détourner, l'étirer, le ramasser, le sectionner, bref, perturber le récit et son lecteur [...]¹¹¹

Dans *Les derniers jours de Corinthe*, Robbe-Grillet pousse le procédé à son paroxysme en formulant une réflexion sur l'effet négatif qu'aurait produit sur la cohérence de son autobiographie la retranscription intégrale de ses réflexions sur des ouvrages jugés majeurs par lui :

Pour des raisons internes (assez obscures) d'architecture narrative, je devais développer ici, dans la continuité des réflexions hâtives de mon héros sur « le roman en ruines », l'analyse détaillée de quelques œuvres plus ou moins récentes[...] que je considère comme de très grands livres [...]

Mais, après avoir rédigé un premier brouillon concernant Duras, où, empruntant à *Logique du sens* de Gilles Deleuze sa représentation d'un fonctionnement structurel, je déployais une théorie de débris mobiles [...], je m'aperçois que ces études beaucoup trop longues formeraient, dans la continuité discontinue de mon errante autobiographie, une excroissance monstrueuse. (DJC, 152-3)

Le fil de la lecture est ainsi interrompu par une réflexion sur une réflexion qui ne sera pas menée à termes. Ce qui constitue une façon de narguer le lecteur.

3.4.3 La fragmentation à l'œuvre dans la narration

Par ailleurs, Bernard démontre dans son analyse que si l'argumentation dans les *Romanesques* tend parfois à s'assujettir le contrôle de la narration, la narration ne reste pas longtemps en plan; luttant elle aussi pour le contrôle du récit, elle travaille à faire dériver le discours argumentatif :

¹¹¹ Jacqueline Bernard, « Sérieux et fictionnalité du discours argumentatif dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 74-5.

On trouve dans *Angélique* un discours autojustificateur particulièrement développé et argumenté, destiné à répondre à l'accusation de pédophilie aggravée de sadisme. [...] Mais ce vertueux discours est coupé avec une brutalité désinvolte par un « Tout cela, évidemment, pour essayer de mieux comprendre les étranges relations érotiques » de Corinthe et Angélica, « remarquable exemplaire de jolie fille ». Suit un raz-de-marée de sexe et de violence, fantasmes intégrés au récit fictionnel de Corinthe (p. 220-223), ou livrés comme tels (le spectre de la Grande Catherine, p. 225-229), mais aussi présentés en forme d'aveu autobiographique (les ébats avec Angélique, p. 237-245)¹¹².

En gommant le discours autojustificateur, la narration non seulement tourne en dérision la réelle intention de l'auteur de se défendre contre les attaques féministes, mais, dans un geste de provocation, met en valeur ses fantasmes sadomasochistes.

3.4.4 La fragmentation à l'œuvre dans les entrevues

Même dans ses entrevues Robbe-Grillet s'amuse à semer de fausses pistes pour le lecteur. Dans l'une d'elles, l'auteur, expliquant la part de fiction dans son autobiographie, affirme que la scène finale qui clôt le deuxième tome est, malgré sa vraisemblance, totalement inventée :

Ainsi, la scène finale (*je vais vous raconter l'histoire de la « vraie » Angélique*) est une histoire totalement invraisemblable, mais vachement bien faite, qui est prise au premier degré par tout le monde. Alors, quand certains critiques m'entendent m'en moquer un peu, ils s'écrient ingénument : « Ah, évidemment, la dénégation! », comme si c'était une preuve de la véracité de l'épisode. Or, cette histoire est totalement inventée¹¹³

¹¹² *Ibid.*, p.74.

¹¹³ Alain Robbe-Grillet, « La "Nouvelle Autobiographie" », dans Christian Milat et Roger-Michel Allemand (dir. publ.), *Le « Nouveau roman en question »*, vol. 5, « Une "nouvelle autobiographie" ? », Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes », 2004, p. 218.

Or, dans une autre entrevue, Robbe-Grillet fournit de la même scène une tout autre explication :

Je suis très content quand un référent authentique est pris par le lecteur comme un effet d'écriture, c'est une aventure qui me plaît beaucoup. On peut aussi raconter une histoire qu'on sait vraie où l'on rajoute un détail pour le rendre invraisemblable. Prenez par exemple le fameux aveu qui termine Angélique, c'est-à-dire l'histoire originelle de la première Angélique. Peu de gens ont remarqué qu'elle s'appelle Angélique Arnaud (Arno dans le texte du livre, mais la prononciation ne fait aucune différence), comme celle qui, à treize ans, a pris les fonctions de Mère supérieure à Port-Royal. C'est quand même bizarre. La jeune Angélique de l'aveu ne s'appelait pas Arnaud du tout. Je l'ai fait pour introduire l'incroyable¹¹⁴.

Alors que dans la première entrevue Robbe-Grillet témoigne du caractère fictif de son personnage d'Angélique, il nous raconte, dans la deuxième entrevue, une version totalement différente : le personnage aurait existé, mais il serait présenté par jeu sous un nom « incroyable » dans l'autobiographie.

3.4.5 Effets de la fragmentation sur la lecture

En développant une esthétique capable de briser l'enchantement de l'esthétique naturaliste, Robbe-Grillet espère rendre les lecteurs conscients du pouvoir pernicieux des images sexuelles qu'ils consomment : « Nommées, encadrées, mises en scène sous la clarté des projecteurs, il va bien falloir que les intéressés en prennent conscience ». (A, 191)

Robbe-Grillet exhibe la fabrication stéréotypée des fantasmes au lecteur qu'il traite comme un voyeur :

¹¹⁴ Alain Robbe-Grillet « Discussions après les communications », dans Alfred Hornung et Ernster Ruhe (dir. publ.), *Autobiographie et avant-garde*, op. cit., p. 126-127.

Vous en savez autant que moi sur ces secrets de Polichinelle. Ne faites pas l'innocent. Votre profession de journaliste-voyeur est encombrée d'une même façon par les auxiliaires des services spéciaux. (DJC, 111)

[...]

[...] vous avez remarqué, bien entendu, que personne d'autre qu'elle ne figure sur les clichés. La direction de ses regards abandonnés, vers l'objectif, comme l'orientation des accessoires — le harpon par exemple — manœuvrés hors champ par la main d'un supposé bourreau, laissent croire que celui-ci est l'opérateur lui-même (faisant corps avec son appareil), c'est-à-dire désormais celui qui regarde la photographie. Quant à l'identité du mort, elle reste pour moi d'autant plus indubitable que ce faux comte de Corinthe [...] avait dès sa jeunesse, pendant la Grande Guerre, été le seul témoin de l'exécution cruelle d'une trop jolie bohémienne accusée d'espionnage, dans une mise en scène tout à fait identique. « Témoin » ou autre chose, vous me comprenez... Fantasma criminel récurrent diraient les psychiatres. (DJC, 112-3)

L'adresse au lecteur a pour effet de briser le réalisme de la description des photos sados érotiques de Marie-Angelica qu'est en train d'inspecter Henri de Corinthe. En mettant l'accent sur la composition des clichés et sur les événements hypothétiques entourant la prise de ces photos, le narrateur force le lecteur à reconnaître le mode de fabrication des photos érotiques. Aussi, la dérision avec laquelle le narrateur traite le contenu érotique des images qu'il décrit finit par le rendre totalement inopérant.

Cette stratégie n'est pas sans trahir le goût prononcé de l'auteur pour la provocation. Dans un des passages d'*Angélique*, Robbe-Grillet raconte avec délectation la façon dont il a réussi à frustrer les attentes des spectateurs venus voir son film très érotique *Glissements progressifs du plaisir* :

Il y avait en permanence, devant la grande porte vitrée, une queue importante de clients qui attendaient leur tour... et une file qui ressortait la tête basse par une autre porte, plus discrète, et en ordre dispersé : c'étaient les victimes de l'affiche réaliste affriolante, dont l'appétit charnel n'avait même pas pu tenir jusqu'à la fin du film, tant sa structure narrative leur paraissait insupportable. (A, 205)

La structure narrative du film aurait même provoqué l'ire de la cour italienne : « Ainsi le tribunal sicilien qui me condamnait quelques mois plus tard pour cause de non-narrativité (manque de justifications causales dans la suite des scènes, manque de continuité dans la succession des plans) [...] ». (A, 206) Parce que son film ne respectait pas les canons de l'esthétique réaliste, les scènes érotiques ont été jugées gratuites et dégradantes.

Les Romanesques sont fortement imprégnées et structurées par la fantasmatique perverse de Robbe-Grillet. Nous avons vu dans ce chapitre que cette fantasmatique se manifestait notamment à travers son obsession pour l'orifice vaginal et sa conception sadique de l'art.

Qu'elle soit présentée comme fictive ou véridique, la fascination perverse de l'auteur des *Romanesques* pour le sexe féminin est bien réelle et joue un rôle primordial dans l'économie de cette œuvre. Les photos, tableaux, journaux que consulte obsessionnellement Henri de Corinthe ne cesse de refléter les angoisses perverses de Robbe-Grillet envers le sexe féminin. Nous avons vu que cette angoisse se manifestait notamment à travers sa lecture très ambivalente des images à caractère sexuel et à travers la nature fétichiste de celles-ci.

Robbe-Grillet conçoit l'art, la création artistique comme une agression contre le corps (la texture) de la langue, comme un attentat contre le régime de la représentation réaliste sur lequel repose le genre de l'autobiographie classique. Il importait donc de dégager les différentes formes que peuvent prendre ces attentats textuels. La pratique du fragment, l'agencement analogique et parataxique de ceux-ci, la structure asyndétique des phrases, les définitions contradictoires de la nouvelle autobiographie, la dialectique destructrice de la narration et du métadiscours, apparaissent comme les principales processus de l'écriture de Robbe-Grillet pour ruiner le corps du texte.

CONCLUSION

Au terme de cette étude sur l'esthétique de l'autobiographie robbe-grilletienne, nous ne prétendons pas avoir épuisé le sujet, loin de là, mais nous croyons avoir explicité ses traits fondamentaux. La synthèse de notre parcours nous permettra de prendre la mesure de son incroyable complexité.

Afin de comprendre les principaux enjeux de la nouvelle autobiographie, nous nous sommes efforcés, dans le premier chapitre, de mettre en évidence ses fondements théoriques. Nous avons démontré que la nouvelle autobiographie s'appuyait sur une conception du sujet et du réel qui avait pour effet de rendre inopérantes les notions de vérité, d'objectivité et d'authenticité sur lesquelles reposait l'autobiographie traditionnelle. Fortement inspiré par les théories de Freud, de Benveniste, de Lacan et de Barthes, Robbe-Grillet conçoit le sujet comme « un effet de langage », un manque dans la chaîne signifiante, une instance lestée d'un inconscient quasi inaccessible, et le réel comme production fantasmatique de l'inconscient. Or, selon l'auteur des *Romanesques*, l'opacité de l'inconscient, la trop grande volatilité des souvenirs et la part d'invention que comprend nécessairement toute écriture personnelle anéantissent à toute fin pratique la possibilité de l'autobiographe de restituer fidèlement (c'est-à-dire objectivement) son vécu. Rejetant violemment le « pacte autobiographique », Robbe-Grillet se lance dans une entreprise qu'il qualifie de romanesque. Marie Darrieussecq résume admirablement bien la différence qu'il y a entre ces deux types d'entreprises :

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : « objective » ; l'autofiction va volontairement— partant, structurellement — assumer cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient. L'autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne [...]¹¹⁵

C'est justement le caractère énigmatique, déroutant et insaisissable de sa subjectivité et non pas la cohésion, le sens de son existence que Robbe-Grillet a voulu mettre en scène dans les *Romanesques*. S'il est théoriquement définissable, ce projet renferme néanmoins une aporie que l'auteur n'hésite pas à exhiber au lecteur : comment transposer le caractère erratique de l'expérience vécue dans une œuvre littéraire sans le figer dans une forme, lui donner une fausse cohérence ? C'est dans l'œuvre de Barthes qu'il trouve la solution : développer une écriture qui se détruit au fur et à mesure de son érection, une écriture qui empêche le sens de se cristalliser, à un portrait cohérent de soi de s'instaurer. Sur la base de ce principe, Robbe-Grillet met en branle tout un arsenal de techniques narratives et discursives visant à subvertir les canons de l'autobiographie classique¹¹⁶. De toutes ces techniques, c'est l'intrusion du fictionnel et du fantastique dans l'autobiographique la plus importante. Au lieu de s'en tenir aux faits, d'expliquer les événements les plus marquants de sa vie, le pseudoautobiographe nous raconte de façon contradictoire l'histoire d'Henri de Corinthe, personnage au passé trouble, à travers laquelle il mêle ses fantasmes pervers. Par ce mélange des genres, Robbe-Grillet démontre que l'imaginaire et l'univers fantasmatique d'un individu sont plus révélateurs que les faits soi-disant objectifs. Plus encore, il montre comment les faits objectifs sont autant de

¹¹⁵ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », dans *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 377.

¹¹⁶ Pour un aperçu rapide de ces techniques voir la conclusion du premier chapitre.

constructions de l'esprit que les fantasmes eux-mêmes. C'est pour éviter la naïveté de l'autobiographe et pour contrer l'esthétique réaliste sur laquelle elle repose que Robbe-Grillet n'a de cesse de rabattre les oreilles du lecteur avec le caractère artificiel et mensonger de son entreprise. Toutes les techniques d'écriture déployées dans les *Romanesques* ont pour mandat de faire dérailler le fil du récit afin que le lecteur ne tombe pas dans le piège de l'illusion référentielle. Par ces divers procédés, l'auteur oblige le lecteur à porter son attention sur le fonctionnement du texte, car c'est dans les innovations formelles que réside, selon lui, la valeur d'une œuvre littéraire, fictive ou autobiographique. Sur ce point, la conception robbe-grilletienne de la nouvelle autobiographie trouve des similitudes avec le projet autofictionnel de Doubrovsky, qui, dans la quatrième de couverture de *Fils*, explique son entreprise de la façon suivante : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage [...] ». On pourrait dire en ce sens que c'est sa fantasmagorie que Robbe-Grillet a confié à l'aventure du langage.

Dans le deuxième chapitre de notre étude, nous avons tenté de mettre en évidence l'aspect fantasmagorie de l'écriture robbe-grilletienne. Les textes de Freud sur le rêve et le fantasme nous ont aidés à comprendre la nature et le fonctionnement du désir, et partant, d'en repérer les caractéristiques dans le triptyque de Robbe-Grillet. Ainsi, nous avons établi un rapprochement entre le mode de satisfaction hallucinatoire du désir et la dimension spéculaire de l'écriture robbe-grilletienne. Nous avons vu que les fantasmes sadiques de l'auteur étaient mis en scène dans les représentations artistiques de personnages féminins réduits à l'esclavage et torturés. Qu'il s'agisse de sculptures, de tableaux ou de clichés, toutes les représentations du corps féminin portent la trace des désirs sadiques du narrateur-auteur.

Outre le caractère fantasmagorie des représentations du corps féminin, l'intemporalité constitue un autre trait fondamental de l'écriture onirique robbe-

grilletienne. L'aspect circulaire et atemporel de la narration n'est pas sans faire penser au fonctionnement des processus primaires inconscients. Dominé par ses obsessions (désirs), le héros robbe-grilletien cherche désespérément à maîtriser ses fantasmes sexuels sans jamais y parvenir. Le désir est représenté dans les *Romanesques* comme une force incontrôlable et inassouissable. Impuissants à maîtriser la source de leur excitation, les protagonistes masculins sont condamnés à reprendre désespérément leur quête.

Par ailleurs, si le but avoué de l'instance narrative est de maîtriser ses fantasmes sadiques, cette maîtrise trouve son expression dans une écriture piégée, difficile à déchiffrer, qui fonctionne un peu comme le travail de censure du rêve. Mis en scène à travers une énonciation morcelée et une focalisation instable, les fantasmes de l'instance narrative sont encore déformés par les procédés de la répétition, de la contradiction, de la négation, de l'ironie et de la dérision, forçant ainsi le lecteur à les décrypter à la manière d'un rêve. Ces techniques, qui sont autant de façons détournées d'exprimer le désir, permettent à l'écrivain-fantasque de désamorcer le caractère angoissant de ses fantasmes.

Poussant plus loin notre analyse de l'imaginaire pervers robbe-grilletien, nous avons, au cours du troisième chapitre, découvert que l'écriture des *Romanesques* était presque entièrement animée par le fantasme du déni de la différence sexuelle. Si la fameuse scène de l'aveu met en perspective le caractère traumatisant de la découverte de la différence sexuelle, toutes les scènes, les tableaux, les photos, les statuettes, mettant en valeur le sexe féminin, constituent autant de tentatives fantasmatiques pour corriger ou oblitérer cette découverte fondamentale qui reste pourtant gravée dans le souvenir du narrateur-auteur. Le désir ambivalent de reconnaître la différence sexuelle va s'exprimer notamment à travers l'incapacité de l'instance narrative d'identifier, sur les différentes œuvres d'art, les traces de sang provenant d'étoffes

blanches, son incapacité à définir correctement le genre des protagonistes féminins et dans les représentations fétichiques du corps de la femme.

Si l'imaginaire pervers de Robbe-Grillet se manifeste notamment à travers sa conception fétichique du corps de la femme, il se manifeste également à travers sa conception sadique de l'écriture. L'auteur des *Romanesques* compare l'écriture à une agression contre le corps de la langue, à un attentat contre le régime de la représentation réaliste sur lequel repose le genre de l'autobiographie classique. Ainsi pendant près de sept cents pages, Robbe-Grillet s'amuse à ruiner sadiquement les principes de continuité logique et causale du récit classique. Employant son crayon tel un scalpel, il pratique des incisions sur la peau rigide du réalisme, dépèce, jusqu'à la démembrer totalement, la linéarité du récit. Et si aventure il y a, c'est certes celle des opérations de démantèlement, de fragmentations que l'auteur sadique fait subir au corps du texte.

En terminant, disons que l'intérêt des *Romanesques* réside selon nous beaucoup plus dans la façon créative et formelle qu'a Robbe-Grillet de mettre en scène ses obsessions et fantasmes que dans l'aveu à proprement dit de ceux-ci. La question se pose : aurait-on scruté avec autant de plaisir l'univers fantasmatique de l'auteur si ce dernier s'était contenté de nous livrer de façon transparente, authentique, les obscénités qui lui passent par la tête? J'inviterais ceux qui en doutent à lire *Un roman sentimental*¹¹⁷, dernier roman de l'auteur, dans lequel il expose toujours et encore les mêmes obsessions et les mêmes fantasmes sadiques, mais dans une écriture beaucoup plus dépouillée, dépourvue de virtuosités formelles, pour voir à quel point la simple transcription des fantasmes d'un auteur, aussi scandaleux soit-ils, peut s'avérer être plus qu'ennuyeuse et artistiquement vaine.

¹¹⁷ Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007, 252 p.

Grosso modo *Un roman sentimental* relate l'histoire d'un homme mûr qui entretient une relation incestueuse avec sa fille, Gigi, et qui possède un harem. Les deux cent cinquante-deux pages du livre sont presque entièrement consacrées à la description du dressage sexuel, autrement dit des supplices atroces que cet homme fait subir à de très jeunes filles d'âge prépubère. Chaque fragment du livre, il y en a deux cent trente-neuf en tout, constitue autant de scènes de tortures dégoûtantes et horribles qui n'ont d'autre qualité que celui de générer la nausée. Prenons à titre d'exemple cette scène où l'homme (il n'a pas de nom), se rendant à un vieux château pour acheter des esclaves sexuelles, est invité par un influent personnage, l'Anglais, à assister à un spectacle, hautement clandestin, pour initié :

On ouvre ses jambes démesurément, vers le grand écart, au moyen de deux treuils qui tirent les pieds en sens contraire. Sans avoir besoin d'une machine pour lui infliger le même supplice, trois hommes se sont emparés de l'enfant; deux d'entre eux la soulèvent, chacun par un pied, pour tendre ses cuisses à l'horizontale dans le prolongement l'une de l'autre. Afin d'étouffer ses cris, on lui fourre une poire d'angoisse dans la bouche. Maroussia, folle à la fois de douleur et de désespoir, veut avouer son crime. Pour l'obliger à se taire, on la bâillonne à son tour avec un énorme tampon imbibé du sang de sa fille, que le troisième policier vient de déflorer avec un couteau, tandis que les deux premiers continuent à lui désarticuler les jambes¹¹⁸.

Notons que les deux suppliciées sont respectivement âgées de dix-huit ans et de treize mois. Le récit se poursuit ainsi dans une escalade de spectacles sexuels de plus en plus scandaleux et tout à fait gratuits. Quant à l'appréciation de la valeur artistique de cet ouvrage, nous partageons l'opinion de François Harvey :

La thématique pornographique qui traverse l'œuvre du néo-romancier prend dans *Un roman sentimental* les allures d'un concentré de scènes pédo-érotiques arbitrairement ficelées qui, en raison de la répétitivité de leur contenu, deviennent rapidement monotones. Paradoxalement,

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

l'exacerbation progressive des pratiques sexuelles qui ponctuent le récit ne vient en rien réanimer la curiosité de la lecture. Au contraire, chaque innovation vénérienne apparaît plus stéréotypée ou grossière que la précédente, nourrissant ainsi le désintérêt¹¹⁹.

Dans le deuxième chapitre du présent mémoire, nous avons démontré que l'expression artistique de la fantasmagorie robbe-grilletienne impliquait une forme d'autocensure, contrairement au dernier ouvrage qui lui, en semble totalement dépourvu, les fantasmes étant exprimés pour eux-mêmes et non en tant que métaphores de l'écriture. Est-ce dire que la valeur d'une création artistique repose en partie sur l'autocensure? Nous croyons que oui!

¹¹⁹ François Harvey, « Alain Robbe-Grillet et les jeunes filles », dans *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 223, novembre-décembre 2008, p. 54.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 231 p.

———, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 253 p.

———, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, 237 p.

CORPUS SECONDAIRE

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 144 p.

———, *Un roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007, 252 p.

ENTRETIENS, ARTICLES ET CONFÉRENCES

———, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », dans Michel Contat (dir. publ.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, P.U.F., 1991, p. 37-50.

———, « Discussions après les communications », dans Alfred Hornung et Ernspteter Ruhe (dir. publ.), *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p.119-129.

———, « La "Nouvelle Autobiographie" », dans Christian Milat et Roger-Michel Allemand, *Le « Nouveau roman en question »*, vol. 5, « Une "nouvelle autobiographie" ? », Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes », 2004, p.213-230.

———, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 2005, 226 p.

Corpet, Olivier et Emmanuelle Lambert, *Alain Robbe-Grillet. Le voyageur : textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, 550 p.

ÉTUDES SUR LES ROMANESQUES

- Allemand, Roger-Michel, « Représentation de l'espace dans les Romanesques : vers un déplacement de l'autobiographie », dans Roger-Michel Allemand et Alain Goulet, *Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet : d'un Régicide aux Romanesques*, Lion sur Mer, Arcane-Beaunieux, 1991, p. 85-115
- , *Duplication et duplicité dans les « Romanesques » d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des Lettres modernes », n° 250, 1991, 103 p.
- , *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997, 251 p.
- , « Renouveau et renaissance dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 3, n°2, printemps-été 2008, p. 26-50.
- Bernard, Jacqueline, « De l'autocommentaire à la métafiction: les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », *Recherches et travaux*, n° 53, « Le texte et son commentaire », 1997, p. 181-214.
- , « Sérieux et fictionnalité du discours argumentatif dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », *Recherches et travaux*, n° 57, « De l'argumentation à la fiction. Passages », 2000, p. 73-92.
- Calle-Gruber, Mireille, « Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur biographe », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 27-36.
- Choe, Ae-Young, « Le Miroir-fantôme, ou l'enchantement », *Revue des sciences humaines*, vol. 240, octobre-décembre 1995, p. 116-127.
- Contat, Michel, « Portrait de Robbe-Grillet en châtelain » [sur *Angélique ou l'enchantement*], *Le Monde des livres*, 12 février 1988, p. 15.
- Darrieussecq, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre 1996, p. 369-379.
- Dugast-Portes, Francine, « Le sujet : retour ou permanence? », *Le nouveau roman une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 125-149.
- Frelick, Nancy, « Hydre-miroir : les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique », *The French Review*, vol. 70, n°1, octobre 1996, p. 44-45.
- Gasparini, Philippe, « Robbe-Grillet, Federman », *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 131-152.

- Glaudes, Pierre, « Après coup... Remarques sur trois interprétations en quête de conflit », *Revue des sciences humaines*, vol. 240, octobre-décembre 1995, p.143-157..
- Goulet, Pierre, « Introduction aux *Romanesques* », dans Roger-Michel Allemand et Alain Goulet, *Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet : d'un Régicide aux Romanesques*, Lion sur Mer, Éditions Arcane-Beaunieux, 1991, p. 47-83.
- , « L'autre de l'écriture du moi : Henri de Corinthe, le vampire », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir. publ.), *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, Gunter. Narr Verlag, 1992, p. 53-68.
- Houppermans, Sjef, *Alain Robbe-Grillet : autobiographe*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, 153 p.
- Laouyen, Mounir, « Alain Robbe-Grillet. Réticences et métamorphoses du moi dans *Romanesques* », dans Bertrand Degott et Marie Miguët-Ollagnier (dir. publ.), *Écritures de soi : secrets et réticences. Actes du Colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 340-350
- Lejeune, Philippe, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », dans Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 51-70.
- Magdalena, Silvia Mancas, *Pour une esthétique du mensonge : nouvelle autobiographie et postmodernisme*, Francfort, Peter Lang, 2010, 352 p.
- Migeot, François, « Miroir aux revenants, revenants au miroir », *Revue des sciences humaines*, vol. 240, octobre-décembre 1995, p. 129-149.
- , *Entre les lames : lectures de Robbe-Grillet*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises Besançon, 1999, 141 p.
- Milat, Christian, « Robbe-Grillet : autobiographie ou anthropographie ? », dans Christian Milat et Roger-Michel Allemand, *Le « Nouveau roman en question »*, vol. 5, « Une "nouvelle autobiographie" ? », Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes »/ « L'icosathèque 22 », 2004, p. 91-109.
- Raillard, Georges, « Le grand verre de Robbe-Grillet » [sur *Le Miroir qui revient*], *La quinzaine littéraire*, n° 432, 16-31 janvier 1985, p. 5-6.
- Ruhe, Ernstpeter, « Centre vide, cadre plein : Les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir. publ.),

Autobiographie et avant-garde, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 29-51.

Scarpetta, Guy, « Représentation de la perversion et perversion de la représentation », », *Critique*, n°651-652, «Alain Robbe-Grillet », août-septembre 2001, p.630-639.

Simon, Véronique, *Alain Robbe-Grillet les sables mouvants du texte*, Uppsala, Université d'Uppsala, 1998, 189 p.

Van Den Heuvel, Pierre, « L'espace du sujet : la "Nouvelle Autobiographie", dans *Espace et frontières*. Actes du XIIe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée (Munich, 1988), Iudicium, 1990, p. 85-90.

———, « L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Walter De Mulder, Liliane Tasmowski et Franc Schverewegen (dir. publ.), *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5,6,7 février 1990)*, n°61, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992, p. 203-213.

———, « Dysnarration et cohérence », *Critique*, n°651-652, « Alain Robbe-Grillet », août-septembre 2001, p. 673-682.

Vareille, Jean-Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, José Corti, 1989, 142 p.

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES DE ROBBE-GRILLET

Allemand, Roger-Michel et Christian Milat (dir. publ.), *Robbe-Grillet : Balises pour le XXIe siècle*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa; Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 572 p.

Barthes, Roland, « Littérature objective », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1964], p. 33-43.

———, « Littérature littérale », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, [1964], p. 67-73.

———, « Le point sur Robbe-Grillet? », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, [1964], p 206-213.

Genette, Gérard, « Vertige Fixé », *Figures I*, Paris, Seuil, 1976 [1971], p. 70-90.

Harvey, François, « Alain Robbe-Grillet et les jeunes filles », *Spirale: arts, lettres, sciences humaines*, n°223, novembre-décembre 2008, p. 53-54.

Leenhardt, « Pages d'écriture sur fond de ruines », dans *Obliques*, n°16-17, « Robbe-Grillet », 1978, 133-139.

Migeot François, *Entre les lames. Lectures de Robbe-Grillet*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises Besancon, 1999, 141 p.

Ricardou, Jean (dir. publ.), *Robbe-Grillet: analyse, théorie: Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, vol. 1, « Roman/Cinéma », Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1976, 446p.

———, *Robbe-Grillet: analyse, théorie: Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, vol. 2, « Cinéma/Roman », Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1976, 432p.

———, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1978, 189 p.

Vareille, Jean-Claude, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, A.-G. Nizet, 1981, 186 p.

OUVRAGES DE ROLAND BARTHES

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980 [1971], 243 p.

———, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 [1973], 243 p.

———, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010 [1975], 243 p.

———, *Leçons*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1989 [1978], 45 p.

———, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [1981], 394 p.

———, *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], 282 p.

———, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993 [1984], 439 p.

———, « La chambre claire : Note sur la photographie », dans Éric Marty, *Roland Barthes. Œuvres complètes, Tome V: livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 791-890

PSYCHANALYSE

Assoun, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le fantasmes*, Paris, Anthropos, 2010, 112 p.

Chemama, Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, 356 p.

Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1968], 185 p.

———, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 2002 [1969], 159 p.

———, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1981], 307 p.

———, *Résultats, idées, problèmes I [1890-1920]*, Paris, PUF, 1991 [1984], 263 p.

———, *Résultats, idées, problèmes II [1921-1938]*, Paris, PUF, 1987 [1985], 298 p.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1985], 211 p.

———, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1988], 342 p.

———, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, PUF, 2010, 518 p.

———, *L'interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2010, 756 p.

Lacan, Jacques, *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 [1964], 255p.

———, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 923 p.

———, *Le séminaire livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Seuil, 1978, 374p.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1967], 523 p.

OUVRAGES CRITIQUES ET TEXTES DE RÉFÉRENCE

- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011 [1957], 284 p.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1976 [1966], 356 p.
- , *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, 2008 [1974], 286 p.
- Brulotte, Gaëtan, « Alain Robbe-Grillet, autobiographe », *Liberté*, vol. 30, n°6, 1988, p. 106-111.
- , *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris/Québec, L'Harmattan/PUL, 1998, 509 p.
- Costa, Vanina, « Le fragment en détail », *Beaux-arts magazine*, n°77, février 1990, p.70-74.
- Doubrovsky, Serge, *Fils: roman*, Paris, Éditions Galilée, 1977, 469 p.
- , *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll.« Perspectives critiques », 1988, 167 p.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 393 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.
- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990, 504 p.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe et Jean-Luc Nancy, « Le fragment », *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 57-177.
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, « Autofictions », *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004 [1997], p.267-282.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, 381 p.
- , *Le pacte autobiographique 2. Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, 273 p.

Michaud, Ginette, « Le fragment : trois paradoxes en guise d'ouverture », *Lire le fragment: transfert et théorie de la littérature chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1989, p. 7-89.

Viart, Dominique, « Une nouvelle ère littéraire? », dans Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.publ.), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008 [2005], 7-14.

———, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, 221 p.