

Centre vide, cadre plein: *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet

ERNSTPETER RUHE

Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält, oder eine ganze Reihe von Geschichten.
(Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*)¹

Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie: De même que pour l'analyse des textes de Robbe-Grillet il fut de peu de secours de lire les textes irritants dans le contexte du genre et de sa longue préhistoire, il est aujourd'hui de peu de secours de le faire dans le cas des deux plus récentes oeuvres qui, de la même manière explicite, se placent dans le contexte d'un autre genre très ancien lui aussi, celui de l'autobiographie. La comparaison des nouveaux textes avec les normes génériques, que la recherche a fait dériver de la tradition du genre, conduit seulement au "nininisme": ni ceci, ni cela, na! Ni pacte autobiographique ni sincérité ni vie individuelle: rien que des différences et des cases vides.

L'approche générique, transhistorique, l'établissement d'un système de règles et d'attentes venant de l'extérieur reste extérieur au nouveau texte qu'on veut comprendre. Il se refuse et répond "non" à toutes les normes proposées. Pour qu'il réponde "présent", nous devons venir de l'intérieur. Et pour savoir par où commencer, quelle voie emprunter pour arriver au centre, nous n'avons qu'à accepter l'aide précieuse d'un ami que le lecteur des *Romanesques* retrouve à plusieurs reprises sur son chemin.

Alain Robbe-Grillet aime Roland Barthes, Roland Barthes aime Alain Robbe-Grillet; tous les deux aiment Michelet.² A lire le *Michelet par lui-même* de Roland Barthes,³ on a l'impression de lire un *Robbe-Grillet par lui-même*, tant sont frappantes les convergences entre l'historien du XIXe et le romancier du XXe siècle. Quoi d'étonnant donc à ce que l'on trouve à la fin du petit volume la clef, l'indication du "comment procéder pour venir de l'intérieur":

¹ Frankfurt, Suhrkamp, 1964, p. 74.

² C'est dans *Angélique*, pp. 206-208 que Robbe-Grillet se réfère à *La sorcière* de Jules Michelet, cf. aussi p. 193.

³ Paris, Editions du Seuil, 1965 (Ecrivains de toujours).

le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'oeuvre. Il s'ensuit qu'aucune lecture de Michelet n'est possible, si elle n'est totale: il faut se placer résolument à l'intérieur de la clôture. (180)

Allons travailler dans le locus conclusus des *Romanesques* pour en trouver la grille.

Porte d'entrée et structure d'ensemble s'avèreront identiques: les titres des textes mènent directement à la structure de l'ensemble.

* * *

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe...
(Mallarmé, *Sonnet en x*)⁴

Le miroir qui revient: La scène qui correspond à ce titre se trouve exactement au milieu du texte (89-103). *Angélique ou l'enchantement*: le nom d'Angélique est inscrit au début;⁵ l'enchantement a lieu à la fin, lorsqu'Angélique jette un sort à celui qui a dû toucher son sang.

Centre et cadre - d'un volume à l'autre, la structure change totalement, s'inverse. Simple jeu de variations par opposition? Grille qui s'ouvre sur une impasse?

Le titre d'*Angélique ou l'enchantement* laisse en son milieu, entre les deux bords du cadre, le trou d'un "ou" et désigne ainsi lui-même son état lacunaire. Le centre est vide.

Ce qui apparaît ici au niveau structurel, reflète la problématique philosophique du "vide central", sur laquelle revient le texte à trois reprises, deux fois dans le contexte de l'interprétation "peu orthodoxe" qu'Henri de Corinthe, élève de Hegel ("le manque fondamental qui troue le centre de

⁴ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 69. La première version de ce poème avait pour titre: *Sonnet allégorique de lui-même* (cf. la note p. 1488).

⁵ Il ne revient que deux fois dans le reste du texte, pp. 61, 69. Dans la longue scène pp. 215-223, c'est une 'soeur germaine' du nom d'Angélica von Salomon qui tiendra le rôle féminin.

l'homme", 22) , de Nietzsche (19-21: allusions à *Der Fall Wagner*)⁶ et de Sartre (*L'être et le néant*),⁷ donne de la *Tétralogie* de Wagner, relecture centrée sur les notions d'ordre et de désordre, sur Wotan et la race des héros, dont Hagen, le fils d'Alberich qui fabriqua l'anneau, symbole du manque, porterait en lui la négativité active qui lui fait dire "non" à l'ordre des choses (19-23). - Cette interprétation mène Henri de Corinthe une soixantaine de pages plus loin à imaginer la scène centrale qui manquerait à la *Tétralogie*, la scène dite du retournement, dans laquelle la défaite de Siegfried laisse le champ libre à Hagen, "l'homme libre futur qui se dresse à l'horizon comme un vide géant" (82), préfiguration du dernier écrivain qui se veut "comme une faille dans l'ordre des choses". - Finalement, quand les éléments du cauchemar central se défont sous la lumière crue de la réflexion logique, le "Je" sort de l'ombre d'Henri de Corinthe et de son analyse wagnérienne pour prendre à son compte le problème "du néant dans ma conscience (ce centre vide au coeur de l'anneau d'or forgé par Alberich)" (125), le problème de l'angoisse sans objet, du rien, qui, suivant Heidegger, anéantit le monde dit réel. Seule échappe au vide de l'univers quotidien l'oeuvre d'art, l'écriture; car le texte, directement produit par l'angoisse, est "construit à partir du néant lui-même (pris comme structure)" (126).

La discussion sur le centre vide aboutit au néant comme structure et ce ne serait que logique qu'elle nous menât, au bout du compte, après la philosophie, à l'esthétique, au problème du cadre comme structure, qui permet au néant de prendre corps.

C'est exactement ce qui se passera dans la deuxième partie d'*Angélique*, où une longue discussion sur les films de Robbe-Grillet (173-209), s'ajoutant à celles non moins longues sur le sadisme et le féminisme, semble d'abord quelque peu déranger et ralentir le rythme du livre. Mais à y regarder de plus près, on constate que c'est la réflexion esthétique qui amène le chapitre sur le cinéma et qui sera importante également pour l'ensemble des *Romanesques*. Robbe-Grillet y renverse l'esthétique réaliste escamotrice en vigueur du cinéma-tranche-de-vie et lui oppose la nécessité d'un travail sur les aspects matériels, jusqu'alors occultés, c.-à-d. l'organisation des plans et le montage; au lieu de "faire oublier les bords du cadre

⁶ F. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem.* in id., *Werke in drei Bänden*, München, Hanser, 2ème éd. 1960, t. II, pp. 901-938, en particulier pp. 910-911 ("Ich erzähle noch die Geschichte des "Rings"...").

⁷ A la page 105, dans la description du parc du Mesnil, Robbe-Grillet se permet une allusion humoristique à ce texte de Sartre: "... deux ou trois hérons cendrés qui viennent par périodes, avec leurs élégance nonchalante et des immobilités pensives de vieux philosophe méditant sur la différence qu'il y a de l'étang à l'aitre..."

au spectateur" (175), il s'agirait plutôt de désigner sans honte le travail du cadreur.

C'est cette théorie que nous trouvons mise en oeuvre dans les *Romanesques*. Le cadre y est fortement mis en relief dans la structure d'ensemble du deuxième volume, et si, dans le premier volume, c'est le centre qui lui est préféré (la scène du miroir), c'est paradoxalement encore un problème de cadrage et même le plus aigu d'entre tous qui est mis en avant dans cette scène centrale. "Les miroirs sont la hantise des cadreurs" (A 181), nous dit Robbe-Grillet dans son chapitre esthétique. C'est exactement cet objet qu'on voit flotter au milieu du texte qui a donné son nom pour titre. Et si la description revient avec insistance sur un détail, ce sera toujours le cadre du miroir, énorme, lourd qui retiendra l'attention. Ce miroir qui, contre toute logique, "surnage grâce à son cadre en bois épais" (91) et dont "le bâti est monté avec un grand soin" (106), comme dit astucieusement le texte, fait surface grâce à la nouvelle vague cinématographique et "revient" occuper enfin dans le récit la place centrale qui lui est due.

Centre vide, cadre plein: nous voilà en possession de la structure du cryptogramme, ou n'en est-ce qu'un modèle réduit et réducteur? Nous ne savons que trop bien combien Robbe-Grillet aime les grilles compliquées, à surprises, défiant même "les lois élémentaires de la pesanteur" (*Topologie* 28), depuis les barres de la cellule génératrice de *Topologie* et leur reflet dans la colonnade du temple de Vanadé: "le second fût... se trouvant mutilé de telle façon que seuls demeurent en place sa base cubique et son chapiteau curieusement resté suspendu en l'air" (27-8). La grille des *Romanesques* restera fidèle à cette tradition.

Pour qu'une telle improbable architecture tienne debout, il faut une charpente implicite qui garantisse la connexion d'un ensemble si gravement endommagé. C'est la tension dialectique entre bord et milieu, l'implication de l'un dans l'autre qui tient la structure lacunaire en suspens. Le cadre déborde sur le centre - la scène du miroir dans l'eau étant en ceci assez explicite -, le centre déborde sur le cadre. Le néant qui troue, qui abîme le milieu finit par envahir et anéantir les bords. C'est dans *Angélique* qu'est opéré ce retournement.

Enlever à une barre de fer ou à une colonne brisée la partie centrale est chose facile en littérature. Et l'on peut même concrètement reproduire cette structure sur le papier, en laissant une page blanche au milieu du volume: 88 - le *Voyeur* nous en a fait la démonstration.

URWALD ET URSZENE. - Rien d'un semblable mimétisme dans *Angélique ou l'enchantement*. Le centre, tu si soigneusement dans le titre et déclaré vide dans les réflexions philosophiques d'Henri de Corinthe, est

pourtant fortement marqué dans le corps du texte. Il est composé d'une scène de cauchemar qui se transforme, dans un glissement, en une autre scène terrifiante (119-122).

Les rêves d'une même nuit - Freud nous l'a fait comprendre⁸ - forment souvent un ensemble, leur succession a une structure qui va d'une mise en scène plus latente vers des reprises qui rendent le contenu de plus en plus manifeste. Le centre d'*Angélique* sera encore plus freudien que cela.

Les cauchemars sont des citations, formant comme la clef de voûte dans les multiples jeux d'intertextualité des *Romanesques*. Henri de Corinthe ayant fait monter devant lui Manrica, la séduisante adolescente, galope à travers la forêt des Pertes, poursuivi par des loups. La fillette, "glacée de peur" et "comme sous l'effet subit d'une forte fièvre", murmure des mots où apparaissent des questions angoissées telles que "N'entends-tu pas leur murmure méchant?... Ne reconnais-tu pas la morsure...? ... Et ne vois-tu pas comme je brûle?" (120). Lorsqu'on isole de leur contexte les éléments cités ici, il devient évident que Corinthe se 'balade' dans un paysage goethéen, dans les terres balladesques du *Roi des Aulnes*: "Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht...? Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht...? Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort...?"⁹

Changement de lumière, de saison et de climat: Manrica, avec un nouveau "Ne vois-tu pas...?" glisse vers la description d'une autre vision cauchemardesque: "les ramures des grands hêtres... s'inclinent... sous le poids des loups qui sont assis sur les branches basses, bêtes à taille démesurée," avec des "queues en panache, énormes,... assis comme des chiens, ... ils nous contemplent de là-haut".

Ce petit récit reprend tous les éléments importants de l'*Homme aux Loups*,¹⁰ l'analyse freudienne d'une névrose d'enfant et pour laquelle le premier cauchemar de l'enfant, la vision des loups dans l'arbre, eut un rôle

⁸ S. Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt/Hamburg, Fischer, 1961 (Fischer-Bücherei 428), en particulier p. 278.

⁹ Le vers "Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht..." est cité dans le *Miroir*, p. 83 où il se rapporte au père qui, tout comme son fils, fait souvent des cauchemars et que sa femme essaie de calmer: "Maman...ramenait papa vers son lit et bientôt jusqu'à son sommeil en lui parlant avec douceur, comme à un enfant qui a la fièvre et qui délire ("Siehst du, Vater, den Erbkönig nicht?")..." Fidèle à ses jeux de transformations, Robbe-Grillet se permet un léger changement du texte original au début du vers.

¹⁰ S. Freud, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose ("Der Wolfsmann")*, in id., Studienausgabe, Frankfurt, S. Fischer, 1969, t. VIII, pp. 125-321, en particulier p. 149. Le nombre des loups cité chez Freud ("Es waren sechs oder sieben Stück") est légèrement varié chez Robbe-Grillet au début de la scène, p. 119: "Au nombre de huit ou neuf..."

capital.¹¹ Il permet à Freud de "construire" - c'est le terme qu'il emploie¹² - la Urszene.

Robbe-Grillet procède autrement. Il sait que le lecteur d'un récit à caractère autobiographique, qui est de surcroît quelque peu connaisseur des lois génériques, s'attend à ce que l'auteur lui livre le sens de sa vie, lui expose ce qui, pour lui-même, constitue le centre de son existence. Et il va tout faire pour décevoir cette attente tout en faisant semblant de la satisfaire. Le centre est bien fortement accentué dans son texte (comme c'est déjà le cas dans le premier volume) par une scène lourde de sens, mais d'un sens qui sera la négation de la signification autobiographique traditionnelle, la négation de tout sens.

Dans le premier volume, lorsqu'Henri de Corinthe veut s'approcher du miroir ballotté par les flots, sa belle monture blanche s'y refuse, se cabre et "réussit à désarçonner le comte Henri" (M 92).

C'est de cette façon que dans l'Antiquité Pégase, la monture des poètes, mit à bas Bellerophon qui, devenu quelque peu téméraire (et ceci d'ailleurs dans un lieu à forte adjectivité robbe-grilletienne: dans la ville haute de Corinthe), voulut le forcer à s'envoler avec lui vers le ciel. Le Pégase d'Henri de Corinthe, alias Robbe-Grillet, se cabre au moment où l'histoire du miroir commence à prendre consistance et où Henri tente de s'approprier le mythe de Narcisse en essayant de saisir "le miroir dans l'eau", tout comme l'auteur refuse de donner au *Miroir* la consistance d'une autobiographie traditionnelle, un des genres préférés des disciples de Narcisse.

Au milieu du second volume, c.-à-d. au centre de l'ensemble des *Romanesques*, Robbe-Grillet refuse de livrer ce qui, aux yeux du public, fait l'intérêt des autobiographies, la clef, la vérité, la Urszene. Nous savons dès le début du *Miroir* que notre auteur écrit pour détruire "des monstres nocturnes" (17). Revenir au thème du cauchemar au centre des *Romanesques* fait croire au lecteur qu'on y est enfin, que Robbe-Grillet, l'homme "au sommeil agité" dès l'enfance, va enfin se confesser. Et puis, avec un clin d'oeil complice, cet infidèle autobiographe non seulement recommence à ne pas dire correctement "je", mais en plus nous laisse galoper avec le comte Henri en pleine littérature, et il nous sert, comme sortant d'une anthologie, les plus fameuses descriptions de cauchemars.¹³ Et comme pour ironiser davantage, Robbe-Grillet reprend même la suite immédiate du récit chez Freud (l'évocation du dessin que livre le malade à son analyste et

¹¹ Ibid., p. 149.

¹² Ibid., p. 158.

¹³ Ibid., p. 150.

l'illustration du Chaperon Rouge qu'avait marqué le jeune homme dans son enfance¹⁴) pour la retourner, la vider de toute profondeur en la réduisant à ce qu'elle est: une composition faite de caractères noirs apparaissant sur la surface blanche du papier:

Manrica veut crier, mais aucun son ne sort plus de sa gorge.
[encore un retournement de Freud: Le jeune malade crie et se réveille] Alors, brusquement, tout s'arrête: le mouvement fou s'est figé, d'un seul coup, dans l'éternité d'une gravure en noir et blanc de l'*Illustration* (A 121-122).

La vision a disparu, et la réflexion sur les multiples invraisemblances du récit achève de la discréditer (A 122-24). Là où Freud, grâce au retournement du rêve - "Verkehrung oder Umkehrung", dit-il¹⁵ - arrive à construire la Urszene, Robbe-Grillet retourne, dans le sens le plus littéral et littéraire du terme, à la 'Urszene' de cette Urszene: au texte de Freud qui obtient dans le réseau des intertextualités que tisse Robbe-Grillet la place centrale qui revient à l'inventeur de la notion. Sans plus.

JE N'AI JAMAIS PARLE D'AUTRE CHOSE QUE D'EMOIS. - Mais Robbe-Grillet ne serait pas cet auteur retors que l'on connaît si son jeu s'arrêtait là. Après nous avoir fait attendre longtemps, il nous livre finalement, tout à la fin du volume, "sa vraie histoire", celle de "la fillette du *Voyeur*", Violette, qui en vérité n'était autre qu'Angélique. Et comme l'analyse de Freud aboutissait avec la Urszene à une scène sexuelle à laquelle avait assisté le tout petit enfant, la Urszene de Robbe-Grillet sera également une scène de jeux sexuels qu'Angélique, après avoir forcé le jeune garçon à se transformer en *Fiancé de Corinthe* ("Il lèche de sa lèvre pâle...": il doit toucher et lécher le sang de ses règles), achève en véritable petite sorcière par la malédiction de son compagnon qu'elle condamne à l'impuissance.

La vérité vraie enfin, non pas au centre du volume, mais dans le cadre, qu'importe. Mais le lecteur qui voudrait, satisfait, fermer le livre, sera trop fin connaisseur de Beckett pour ne pas tiquer à la toute dernière phrase: "Dehors, il ne neige pas."

¹⁴ C'est d'ailleurs également au centre d'un autre roman contemporain français, *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier (Paris, Gallimard, 1970), qu'intervenait déjà la ballade de Goethe, poème qui est, aux yeux du protagoniste, "la quintessence de l'âme allemande" (p. 201) et, pour l'auteur, le symbole de la séduction exercée par le nazisme (cf. F. J. Radatz, *Der Politiker will Ordnung, der Künstler Ordnung sprengen. Ein ZEIT-Gespräch mit Michel Tournier*, in *Die Zeit* 19, 6 mai 1968, pp. 57-58). Serge Doubrovsky cite le même texte à la fin du *Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 399.

¹⁵ Ibid. (titre cf. note 10), p. 155.

Tout comme le récit de *Molloy* qui s'ouvre dans sa deuxième partie sur une pluie dont on nous dira à la fin qu'elle tombe et qu'elle ne tombe pas¹⁶, la dernière phrase de Robbe-Grillet renvoie le lecteur au début du texte où l'auteur fait tomber toutes sortes de neiges métaphoriques: "neiges d'enfance et de terreur, neige des rêves, neiges séculaires, neiges du souvenir." (A 9) et à la page 28 où nous était dit expressément: "Dehors, il neige." Et il neigera beaucoup dans la suite du livre comme il neigera aussi dans le contexte immédiat de notre scène finale (A 235).

La citation de Beckett, devenue classique, a pour fonction de désigner la fictivité du récit de *Molloy*, de discréditer tout récit. La Urszene de Robbe-Grillet subit, à la suite des mêmes illogismes climatiques ("Dehors, il neige." - "Dehors, il ne neige pas.")¹⁷ le même sort. La phrase de Beckett ouvre une faille dans la "vraie histoire" qui va lui faire perdre toute crédibilité. Et si le lecteur devenu méfiant relit les dernières pages, il remarquera que d'autres détails auraient pu, dès le début de la scène finale, le mettre en garde: le couple des Robbe-Grillet rentre sur Paris, en compagnie de Jérôme Lindon, après avoir visité pour la première fois le Mesnil; ils roulent à travers un paysage enneigé, "les yeux pleins de rêves"; et "ces neiges des rêves" vont rejoindre "les neiges d'enfance et de terreur", quand Robbe-Grillet annonce à son ami éditeur qu'il dira "peut-être un jour" la vraie histoire d'Angélique, du *Voyeur*. Et tout de suite après, 'les neiges du souvenir' tombent, la vraie histoire nous est contée: Angélique vient passer les vacances d'été "dans une belle construction" (comme le sera la vraie histoire qui suit?), construction entourée "d'un grand parc sauvage propice aux imaginations enfantines" (comme le sera la vraie histoire qui suit?), etc.

AUX JEUX CORINTHIENS. - Nous voilà face à un des multiples jeux de construction réalisés dans le *Miroir* et dans *Angélique* et dont le plus riche en pièces détachées, intégrées ludiquement, sera concentré sur Corinthe. Centre vide parmi tant d'autres: "non licet omnibus adire Corinthum" (Horace). Robbe-Grillet ne verra jamais Henri de Corinthe ("Je n'ai pas connu, personnellement, Henri de Corinthe..." M 22), mais en jouant avec son nom, il nous en fera voir de très belles (Goethe, *La fiancée de Corin-*

¹⁶ Paris, Editions de Minuit, 1951: "Il est minuit. La pluie fouette les vitres." (p. 142) - "Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas." (p. 272).

¹⁷ Cf. le même procédé au début de *Dans le labyrinthe*, p. 9: "Dehors il pleut... dehors il fait froid... Dehors il y a du soleil."

the: "Elle boit de sa lèvre pâle le sombre vin couleur de sang"¹⁸. - Louis Corinth, Autoportraits¹⁹, etc. etc.). Corinthe amènera finalement aussi Oedipe, qui sera double dans *Les Romanesques*. A la fin d'*Angélique*, nous rencontrons Henri de Corinthe en la compagnie d'Angélica von Salomon, il a 52 ans, elle en a 15. Tout comme Wallas (dans *Les Gommés*) dont les pieds avaient gonflé, Henri de Corinthe marche avec difficulté; "une jambe est raidie", ce qui provoque - comme dit le texte - "une élégante claudication" (A 216). Entre l'homme mûr et la toute jeune fille, il y a une relation amoureuse quasiment incestueuse: le père de la jeune fille ayant été assassiné peu avant sa naissance, "l'adolescente regrettait inconsciemment l'absence d'une autorité paternelle plus ferme. En la personne de Corinthe, elle trouvait un substitut idéal..." (A 216-7). Formule à double sens, car "la personne de Corinthe" qui revient d'habitude dans les textes à vocabulaire psychanalytique ("inconsciemment", "substitut") est Oedipe: Angélique aime son père en la personne d'Henri de Corinthe. C'est exactement ce que Robbe-Grillet avait dit - et ce sera le second Oedipe des *Romanesques* - dans le *Miroir qui revient*, en parlant de sa relation avec Catherine: "Quant aux sentiments d'amour paternel éperdu - incestueux, cela va sans dire - que m'inspirait Catherine depuis notre première rencontre..." (M 190); "cela va sans dire" - cette incise provoque quelques lignes plus loin une fin de paragraphe tout à fait étonnante, puisque la séquence se termine dans le "sans dire", par une phrase incomplète: "Car ce roman [*Le Voyeur*] qu'elle trouvait horrible reste malgré tout, amoureuse, sans limite, exorbitante." Une ligne ou plusieurs ont été sautées, en laissant un autre centre vide. Accident tout à fait freudien.²⁰

La grille des *Romanesques* est une "architecture de vide et de mots", comme aurait dit Genêt,²¹ une construction précaire, instable dans laquelle

¹⁸ Cf. A 131: "Henri de Corinthe... Marie-Ange, sa prétendue fiancée aux lèvres pâles." Le vers de la ballade de Goethe auquel se rapporte cette allusion ("Gierig schlürfte sie mit blassem Munde/ Nun den dunkel blutgefärbten Wein;/...", strophe 14) a été utilisée par Robbe-Grillet dans *Topologie d'une cité fantôme*, p. 158: "Elle boit de sa lèvre pâle le sombre vin couleur de sang. Puis elle écarte de son visage le verre où demeure encore un fond du liquide lumineux..."

¹⁹ Cf. A 155-157.

²⁰ Après la lecture de cette communication, Robbe-Grillet est immédiatement intervenu pour dire qu'il ne pouvait pas croire à l'accident du "sans dire": "Vous ajoutez des blancs à mon livre!" En contrôlant lui-même la 'version trouée' qu'il trouvait "très drôle" et en la comparant à un exemplaire dans lequel le texte avait été corrigé, il a pu rétablir la version originale: "car ce roman qu'elle trouvait horrible, reste, malgré tout, [de mon point de vue, éclairé par une brûlante passion] amoureuse, sans limites, exorbitante."

²¹ *Les Nègres*, Paris, L'Arbalète, 1958, p. 179 (dans une des dernières répliques de la pièce).

le centre se vide dans le cadre, qui, lui, vient occuper la place vacante et stabilise un ensemble qui ne tient debout que par la négation: centre vide, cadre vide. Ce rien sur lequel donnent les deux éléments structurels est artificiellement transformé en quelque chose par le renversement des fonctions, le centre exposant le cadre vide et vice-versa. Ou, pour parler avec une phrase de Robbe-Grillet modifiée pour la circonstance: "Toute la structure ne progresse ainsi que par annulation de chaque chose en son contraire".²² Au-delà des problèmes de la nouvelle esthétique cinématographique qui est ainsi mise en écriture, cette grille nous ramène au problème générique évoqué au début: la vérité autobiographique qui garantissait jusqu'à maintenant l'impact du genre, marginalisée déjà par son déplacement dans le cadre (à la fin d'*Angélique*), s'y dissout dans la fiction.

"Je reprends ici telles scènes autrefois transformées en fiction", nous apprenait Malraux au début de ses *Antimémoires*.²³ Le récit de Robbe-Grillet, avec ses multiples renvois de sa vraie vie aux éléments de ses fictions, semble procéder de la même manière et décrypter ce qui dans les romans tient de la réalité vécue. Mais l'anéantissement de la Urszene dans le cadre d'*Angélique* montre que s'il tire un trait d'union entre fiction et autobiographie, c'est que les deux ne sont, par rapport à la vérité, qu'une même chose: la vérité de l'autobiographie est de la fiction, la vérité de la fiction est autobiographique.

"Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben", écrit Freud, peu avant sa mort, à Fließ (1936),²⁴ et il construit la Urszene de *L'homme aux loups*. Robbe-Grillet procède de la même façon: face à la contingence de la vie, sans cesse "minée par le néant" (A 125), le travail créateur tourne le dos à cette chose prétendue dure, concrète et hors de question que serait la réalité pour se concentrer sur le réel dans le sens lacanien du terme ("le réel contre quoi je bute", A 179, cité sans indication de source),²⁵ "cet univers qu'affronte et secrète tout à la fois notre inconscient (déplacements de sens,

²² La phrase originale de Robbe-Grillet (*M* 77) commence par: "Toute l'histoire ne progresse..."

²³ A. Malraux, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967, p. 18.

²⁴ "Wer Biograph wird, verpflichtet sich zur Lüge, zur Verheimlichung, Heuchelei, Schönfärberei und selbst zur Verhehlung seines Unverständnisses, denn die biographische Wahrheit ist nicht zu haben, und wenn man sie hätte, wäre sie nicht zu brauchen." Lettre à W. Fließ du 18 mai 1936, citée d'après O. Mannoni, *Sigmund Freud in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1971, p. 9.

²⁵ Cette citation se trouve déjà à la fin de la conférence donnée à Constance en 1986: "Als Definition des Wirklichen führe ich die an, die Jacques Lacan gegeben hat: Das Wirkliche ist das, gegen das ich stoße." (A. Robbe-Grillet, *Neuer Roman und Autobiographie*. Übersetzt von H. R. Picard, Konstanz 1987, p. 26).

confusions, imaginaire paradoxal, rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes ou éveillées...)" (A 182).

Face à une réalité qui ne tient pas debout et fuit de toutes parts, "l'écriture de l'imaginaire construit à partir du néant lui-même (pris comme structure)..." (A 126). Voilà énoncée, en termes on ne peut plus clairs et placée en plus au centre géométrique des *Romanesques*, dans les réflexions sur les cauchemars, la règle de construction suivant laquelle fonctionnent nos textes. Et puisque fiction et autobiographie, dans leur travail commun sur le réel d'un Moi, sont la recherche non pas d'une signification unificatrice impossible à obtenir ("car... le réel commence juste au moment où le sens vacille." M 212), mais la recherche d'une structure, il n'est que logique que nous trouvions cette même construction autour du vide à la fois dans les romans de notre auteur, depuis les *Gommes*, en passant par la cellule génératrice blanche de *Topologie* jusqu'aux "pavés disjoints" de *Djinn*, et dans les nouveaux textes 'autobiographiques'.

Au moment où Freud commence à construire, il est conscient du risque que le lecteur ne le suivra peut-être pas: "Je crains qu'à partir de maintenant le lecteur ne me croie plus."²⁶ La distanciation du lecteur que Freud aimerait bien éviter est ce que, au contraire, Robbe-Grillet recherche. Il harcèle le lecteur, le leurre et le piège sans cesse pour qu'il ne fasse surtout plus une chose: croire. Croire à une quelconque valeur établie, croire à la "Vérité" (M 11) ou à un des nombreux petits qu'a fait ce monstre, y compris et avant tout toutes les vérités sur lesquelles repose l'autobiographie. Pour que le lecteur ne se fasse plus attraper, l'auteur truffe le texte de trappes qui sont autant de cases et d'étapes dans un grand jeu intertextuel.

LE MOI QUI REVIENT. - "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi." (M 10). Le Nouveau Roman, parti jadis en guerre contre l'écriture réaliste à laquelle il opposait son théorème de la subjectivité absolue de toute perception, replace avec le *Miroir* "les pions à leur point de départ" (M 12), et, en augmentant de beaucoup la difficulté, reprend la même lutte sur un terrain bien plus dangereux: celui de l'auto-analyse du Moi, de l'autobiographie. La Nouvelle Ecriture Autobiographique doit alors faire revenir le Moi de la façon la plus immédiate et la plus directe et mettre le nom de l'auteur là où les romans parlaient par Matthias, Wallas ou M. Johnson interposés.

Deux sources auxquelles se nourrit toute attente d'un lecteur d'autobiographie aujourd'hui: l'histoire séculaire du genre littéraire et la

²⁶ "Ich fürchte, es wird auch die Stelle sein, an der der Glaube der Leser mich verlassen wird." *Aus der Geschichte...*(titre complet cf. note 10), p. 158.

psychanalyse, qui depuis un siècle a enrichi le domaine d'un instrumentarium de prospection des plus raffinés.

PSYCHE A LA DERIVE. - Il n'est donc pas étonnant de constater que le travail de sàpe que mène Robbe-Grillet contre l'auto-analyse vise avant tout le centre, Freud, et mette cet aspect au centre structurel de l'oeuvre. A la reprise du rève de *L'homme aux loups* et à la construction de la Urszene (du *Voyeur*), il faut ajouter la scène du miroir qui flotte sur l'eau au milieu du premier volume. Cette évocation du miroir dans le *Miroir*, "se réfléchissant de toutes les façons", comme l'avait déjà exigé Mallarmé pour son "sonnet nu" en x,²⁷ ne permet-elle pas une autre lecture, après celle, mythique, du chevalier de Pégase et celle de Narcisse s'approchant de sa source?

Michel Foucault, dans son analyse des *Mille et une Nuits* arrive à cette conclusion: "au centre d'elle-même l'oeuvre tend une psyché... où elle apparaît comme en miniature."²⁸ Au-delà de la mise-en-abîme discutée plus haut (le problème du cadre et du centre vide), cette phrase peut aussi s'appliquer dans un autre sens à nos textes: dans le sens étymologique du terme *psyché*. Cette chose lourde, qui, par miracle, en défiant les lois élémentaires, demeure à la surface et produit un "*floc foc* moqueur" sur les vagues (*M* 92) renvoie "les rayons de la lune en direction du cavalier" (*M* 92); à la fin de la scène, cet objet "trop pesant" est abandonné là, sur la plage (*M* 96).

Clins d'oeil ironiques en direction de la psychanalyse et de sa "phase du miroir"?

A cette critique implicite s'ajoutent des remarques explicites avec lesquelles Robbe-Grillet lance des petites flèches bien acérées en direction du "bon docteur Freud" (*M* 181). Le reproche qu'il lui fait, à lui et à ses disciples, est qu'ils ont érigé leur méthode en système clos et qu'ils veillent jalousement désormais en "gardiens de l'ordre psychanalytique" (*M* 78) au respect de l'orthodoxie, de leur Vérité.²⁹

Cette Vérité permet au "docte maître" qui accompagne le Moi lors d'une promenade à travers un "souterrain très encombré" (*A* 229), véritable

²⁷ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 1490.

²⁸ M. Foucault, *Le langage à l'infini*, in *Tel Quel* 15, 1963, p. 47.

²⁹ Cf. dans le *Miroir* p. 68 le passage concernant Barthes qui se moque "dans son célèbre apologue de la bassine à friture" de "l'insupportable impérialisme" de "nos trois gendarmes: Marx, Freud et Saussure."

musée imaginaire de "moi, Jean Robin" (A 69),³⁰ de voir clair tout de suite là où le promeneur ne voit que choses troubles et d'avancer comme résultat de son analyse-minute une névrose "à forte tension sadique-anale" (A 232).

GRADIVA ALIAS ZOE BERTGANG ALIAS SAINTE MERE.³¹ - Robbe-Grillet avait commencé sa mise en question de la psychanalyse dans *Topologie*, en reprenant à sa façon le travail de Freud sur *Gradiva*:³² des éléments centraux de la nouvelle de Jensen sont introduits dans les matériaux anecdotiques avec lesquels il joue dans son roman, et il fera d'ailleurs encore une fois allusion à la scène centrale (le pied "ne reposant dans l'herbe que par l'extrême pointe du pied", A 116) dans *Angélique*, de façon humoristique, en la multipliant par vingt et en prétextant qu'elle est le fruit de fouilles dans les vieux clichés photographiques familiaux (A 116).

La structure de l'action allant dans *Gradiva* de la folie à la guérison, telle que Freud en avait dévoilé l'existence dans le texte de Jensen et qui donne du même coup sa signification profonde à l'action de *Gradiva*, n'est cependant pas reprise par Robbe-Grillet dans *Topologie*. Elle y est remplacée par la structure insignifiante du jeu, par l'organisation des éléments suivant des règles déterminées dont l'épuisement à force de variations et de combinaisons toujours nouvelles amène la fin naturelle du texte.

Avec *Topologie*, l'auteur voulait démontrer que "ce qui est nouveau, c'est que de tels fantômes, surgis jadis mystérieusement des profondeurs abyssales, sont aujourd'hui renvoyés au grand jour à leur superficialité d'images d'Epinal. Il n'y a plus là pour nous que les figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur..."³³ Mais les abîmes risquent toujours de se rouvrir, les fantômes doivent de nouveau en être sortis pour se vider, exposés sur la blancheur d'une page. La confrontation avec le pouvoir exercé par les images obsessionnelles à travers le jeu en tant qu'acte de liberté et de libération découle de la conviction qu'il n'y a pas de guérison, mais uniquement une catharsis ou amélioration momentanée grâce à des "représentations effectuées au grand jour" (A 198) dans l'activité ludique de l'écriture.

³⁰ Le lecteur habitué aux textes de notre auteur connaît bien ces musées imaginaires avec leur collection d'objets robbe-grillettiens, depuis *La Maison de rendez-vous*, p. 193 et *Projet pour une révolution à New York*, pp. 177-178 jusqu'à *Topologie d'une cité fantôme*, pp. 72-73, 137-138.

³¹ Cf. M 195: "Notre sainte mère..."; également M 196: "notre mère mythologique".

³² Cf. mon analyse détaillée *Der Roman als totales Spiel. Alain Robbe-Grillet, Topologie d'une cité fantôme*, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4, 1984, pp. 485-514, en particulier pp. 511-513.

³³ *Le Nouvel Observateur*, 26 juin 1970.

ALLONS, NARCISSE, REVENONS A NOTRE PUZZLE (A. Memmi).³⁴ - Sans arrêt, le jeu est à recommencer. L'auteur-chevalier désarçonné de Pégase prend modèle, dans un monde qui n'a pas de sens, sur un autre héros mythique: "à nouveau... Et de nouveau... à nouveau... une fois de plus."³⁵ Nouveau Sisyphe, il retrouve toujours son rocher "au bas de la montagne" et doit recommencer sa "lutte vers les sommets".³⁶ La courbe ascendante et descendante de cette activité inlassable revient avec une insistante répétitivité à travers tous les textes de Robbe-Grillet, reflet et retournement en même temps de la structure camusienne: les visions et les cauchemars font de plus en plus monter la tension jusqu'au point culminant pour se défaire et disparaître ensuite. Pour se représenter sous une autre forme dans le prochain texte. "Le rocher roule encore"³⁷ dans *Angélique*.

Tout ceci nous ramène d'ailleurs encore une fois à Corinthe: Sisyphe était le roi de cette ville.

LE MIROIR AUX ALOUETTES. - Le mythe du Moi dans l'autobiographie classique est moins compliqué et moins ambitieux que celui des psychothérapeutes, mais d'autant plus coriace qu'il est clair et simple: c'est le mythe de la consistance du Moi, de la cohérence de la personnalité, qui se base sur certaines constantes de comportement et de conceptions et qui donnent au Moi des contours nets.

Si ce Moi se présente avec cette assurance, c'est qu'il croit en l'infailibilité de la mémoire qui lui garantit la présence du passé. Robbe-Grillet ne connaît qu'une mémoire au conditionnel: "Si j'ai bonne mémoire..." - ce début dubitatif du *Miroir* est repris plusieurs fois à travers le texte,³⁸ et dans *Angélique* une série d'adjectifs tels qu'"incertaine", "en ruine" et "perdue" achève de discréditer la mémoire. L'infidèle ne sait pas discerner: "Les scènes qui demeurent avec le plus de précision dans notre mémoire sont aussi bien les plus insignifiantes, les plus inutiles: on garde ça en tête, définitivement, mais on ne sait pas quoi en faire." (*M* 106).

³⁴ A. Memmi, *Le scorpion*. Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

³⁵ Cf. *A* 11, 33, 67, 81. - A ce jeu de doubles et de superpositions, il faut ajouter encore une troisième figure mythologique: Atlas. Dans la scène du miroir, Henri de Corinthe, "exténué craint de ne pouvoir jamais le (= le miroir) ramener jusqu'au rivage, il a l'impression d'avoir tout le poids du monde à porter." (*M* 93) Tout comme Sisyphe, Atlas s'était rebellé contre les dieux, qui, pour le punir, le condamnèrent à porter la voûte du ciel.

³⁶ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942, p. 168.

³⁷ *Ibid.*, p. 168.

³⁸ Cf. aux pages 34 ("Si mes souvenirs sont bons...") et 172 ("...si du moins ma mémoire est bonne").

Puisque la mémoire ne livre que des fragments sans "la moindre signification unificatrice" (M 208), tout récit rétrospectif unificateur est impensable. A une vie en fragments - une autobiographie en fragments. Et c'est de cette façon que sont organisés les textes de Robbe-Grillet: allant et venant entre tant de sujets divers, se déplaçant, apparemment sans plan, entre les différents niveaux structurels. Le travail de l'écriture mime celui de la mémoire, "du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile,..." (M 208).

Le miroir de Narcisse, que la mémoire présente à Robbe-Grillet et qu'il nous représente avec tant de fidélité dans son texte, est un miroir aux alouettes: des débris de glace montés sur un appareil mobile et dont les reflets de lumière piègent les oiseaux trop curieux. Nous, lecteurs trop crédules, nous risquons tous de nous laisser fasciner par cette petite machine à produire des apparences trompeuses que Robbe-Grillet fait tourner dans ses pages.

LE MIROIR ATTRAPE-(M)ALAIN. - Car bien qu'il dise bien haut ce qu'il pense de mal de l'autobiographie classique, il fera tout pour nous attirer sur la fausse piste de ses chemins à travers bois (ou forêts à vierges), ces "Holzwege" (en allemand dans le texte, A 136) sur lesquels il se sent lui-même constamment attiré:

j'affirme récuser l'entreprise autobiographique... Or je me sens, à tout moment, menacé par cette pente, par ce précipice que je côtoie. Il ne suffit pas d'en percevoir les dangers pour échapper à sa fascination. (M 58)

Une lecture superficielle du *Miroir* ne fait que confirmer le mythe de l'autobiographie traditionnelle. Tout ce que Robbe-Grillet racontera sur lui et sa famille est particulièrement clair, et pièce par pièce constitue un tableau équilibré et parfaitement cohérent. Le grand-père et le père apparaissent pour qu'on apprenne sur eux, entre autre, qu'ils entretenaient tous deux déjà une certaine relation à l'écriture. Le premier a passé sa vie sur des voiliers à parcourir le monde entier et a été ainsi un exemple concret d'"explorateur" pour son écrivain de petit-fils qui dira de lui-même: "Je suis une sorte d'explorateur" (M 13);³⁹ et, si son grand-père ne passe le plus clair de son temps qu'à faire des mots-croisés (M 30), cette activité cruciverbiste ne manque pas de ressemblance avec le Nouveau Roman dont sont évoqués un peu plus haut sur la même page les "systèmes compliqués

³⁹ Nous retrouverons cette relation, inversée cette fois, entre le grand-père explorateur et le petit fils auteur-explorateur à la fin d'*Angélique* lorsque Robbe-Grillet fait surgir un autre double d'Henri de Corinthe: "Frédéric de Boncourt, arrière-fils du poète allemand Chamisso" (p. 135), qui n'était non seulement poète comme l'indique le texte, mais également un grand explorateur, cf. son voyage autour du monde, entrepris de 1815 à 1818.

de séries, de bifurcations..., de combinatoires diverses, de déboîtements ou d'invaginations...".

Le père, quant à lui, travaille tous les soirs, pour se détendre, à une traduction des drames de Schiller, dans laquelle il prend beaucoup de libertés par rapport à l'original. Cette façon très libre de procéder dénote non seulement de l'irrespect face à un grand de la littérature - irrespect que Robbe-Grillet cultivera, p. ex., avec Balzac - mais aussi un style qui est si typique pour son fils: "Devinant, croyant deviner, improvisant, ne s'embarrassant ni des non-sens ni des étrangetés de son texte..." (M 50). Le rapport du père à la réalité du texte original allemand ressemble beaucoup à celui que son fils entretient avec la réalité en général, ce qui devient évident au moment où les enfants découvrent que leur père "ne savait pas du tout l'allemand, qu'il n'avait appris ni en classe ni ailleurs." (M 50).

Le père, pendant la guerre, était "sapeur du génie": sa tâche était de "poser des mines sous les tranchées adverses" (M 82). Les blessures à la tête qu'il avait reçues étaient pour lui une raison d'affirmer "qu'il n'était pas vraiment normal" (M 83). Cependant, les tentatives qu'il entreprit "de se faire reconnaître 'fou' officiellement" (M 83) échouèrent.

Une lecture métatextuelle de ce passage s'impose: comme son père pendant la guerre, le fils va partir en campagne contre les formes traditionnelles de la narration et, "sapeur du génie" (romanesque traditionnel) il va miner les lignes adverses (de l'écriture). Comme son père il se fera une gloire de ne pas être normal, c'est-à-dire d'être différent de tous les autres auteurs romanesques ancrés dans la tradition réaliste d'un Balzac.⁴⁰

HAGIOGRAPHIE ET OPERATION DE GRACE. - Tout comme l'écriture particulière du fils a ses racines dans la famille, conformément à ce que Freud appelle "zurückphantasieren",⁴¹ se déploie devant nous dans le reste du livre un "roman familial" tout aussi parfait, une "hagiographie du clan" (M 57) où tout n'est qu'harmonie. La famille est soudée par le sen-

⁴⁰ Les jeux de reflets multiples entre fils et parents peuvent être bien plus compliqués encore que ceux qui viennent d'être cités: "... le dimanche matin il (= le père) ressemblait, en chantant des airs d'opérettes dont il déformait sans retenue paroles et musique, les chaussures usées de la famille." (M 52) Une centaine de pages plus loin, Robbe-Grillet revient sur ses années passées à Nuremberg: "... je me suis retrouvé à Nuremberg, la ville de Hans Sachs et des Maîtres chanteurs,..." (M 144) Le père qui ressemble les chaussures de la famille préfigure le fils venant travailler dans la ville de Hans Sachs, cordonnier-poète. Si le père chante des airs d'opérettes pendant son travail dominical, c'est que Richard Wagner a composé son opéra des *Maîtres chanteurs* en l'honneur de Hans Sachs.

⁴¹ Lettre à W. Fließ de 1898, citée d'après S. Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887 bis 1902*, Frankfurt, S. Fischer, 1962, p. 222.

timent de sa différence: "cette famille qui n'aimait rien tant que se sentir à part" (*M* 54), comme le fils-romancier le fera plus tard dans son métier d'écrivain. Tous refusent également sur le plan politique le chemin de la masse et lui opposent une "haine affichée de la démocratie" (*M* 54).

L'expérience de la Libération nationale rompt cette entente symbiotique et se double d'une libération personnelle. Les révélations sur l'holocauste ouvrent des abîmes insoupçonnés chez les voisins d'outre-Rhin jusque-là tant admirés. Robbe-Grillet vit avec cette "véritable coupure" (*M* 122) dans son existence ce qui, selon Starobinski,⁴² est la condition quasiment sine qua non de toute autobiographie: pour ressentir le besoin de raconter sa vie, l'auteur doit avoir vécu un changement radical, une conversion ou - comme il dit - une "opération de grâce" qui lui fait franchir, après cette transformation, le seuil d'une nouvelle vie.

En faisant l'expérience que tout ce qui représente ce monde auquel il croyait est tombé en ruines (que ce soit la maison parentale à Brest, *M* 36, ou l'idéologie: "une pensée en ruines", *M* 68) et que l'ordre est devenu plus que suspect, Robbe-Grillet arrive à la conclusion que les deux forces antagonistes de l'ordre et du désordre s'affrontent dans un conflit permanent. L'auteur, dans sa décision à embrasser le métier d'écrivain, se situera désormais face à ce conflit, "pour 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).

Si Robbe-Grillet reconnaît que "c'est aujourd'hui - je le précise encore une fois - que je perçois ainsi ma propre aventure" (*M* 133), il veut faire oublier au lecteur que, au début du récit, il avait déjà attribué à l'enfant Alain Robbe-Grillet l'unité précaire de l'antagonisme: "Hallucinations, délire nocturne, somnambulisme intermittent, j'étais un enfant calme au sommeil agité" (*M* 14). Cet enfant, calme le jour et anxieux la nuit, annonce l'image que l'adulte donnera de lui-même conformément à la phrase fameuse de Valéry: "L'ordre et le désordre sont les deux dangers qui menacent le monde."

ROBBE SANS REPOS SE DEROBE.⁴³ - Un récit qui, implicitement, insiste tant sur la cohérence et la clarté, ne peut être que suspect; il faut certainement y voir une allusion ironique à ce que le lecteur attend d'une autobiographie, c'est-à-dire que tout ce qui est dit sur le Moi est chargé de

⁴² J. Starobinski, *The Style of Autobiography*, in S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*. Oxford 1971, pp. 285-294.

⁴³ La formule "sans repos se dérobe" se trouve dans le *Miroir*, p. 77: "Il s'agit donc ici d'une histoire qui sans repos se dérobe."

significations. Pourtant, cette surface plane est fissurée, ce qui devient évident lorsque l'on regarde certains des éléments du contenu de plus près: le père qui traite un auteur classique allemand avec tant d'aplomb, la forte présence de ce père dans la vie de l'enfant, la louange de sa paternité ("c'était un *bon père*", *M* 80) - tous ces éléments sont très exactement en opposition avec l'autobiographie de Sartre; dans *Les Mots*,⁴⁴ le grand-père considère la langue allemande avec beaucoup de sérieux, il l'enseigne et rédige des manuels de langue (*Mots* 12). Ce même grand-père "m'adorait, c'était manifeste", racontait Sartre (*Mots* 22) tandis que Robbe-Grillet nous dira que son grand-père "ne s'est guère intéressé à moi, m'a t-on dit" (*M* 31). Le père est mort très tôt ("Il n'y a pas de bon père, c'est la règle", *Mots* 19) et il a laissé à son fils un "'Oedipe' fort incomplet" (*Mots* 25), alors que Robbe-Grillet se loue justement d'avoir un Oedipe bien complet. Là où Sartre confesse ne pas croire aux rêves (il parle de "l'inanité de mes songes", *Mots* 120), Robbe-Grillet souligne ceci: "j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes..." (*M* 17) Enfin, là où Sartre souligne l'aversion qu'il cultive envers une conscience élitiste ("...contre les séductions de l'élite'...", *Mots* 213), Robbe-Grillet prônera "la jouissance intellectuelle, la primauté de l'esprit et même, pourquoi pas, l'orgueil élitiste" (*M* 203).

Il est tout à fait évident que Robbe-Grillet construit des parties de son autobiographie comme une inversion ironique d'un modèle générique connu. Il veut montrer par là combien il est facile, pour un autobiographe, de donner une image positive de soi et de sa famille; il convainc son grand prédécesseur de manipulation. Un bilan implicite de l'autobiographie de Sartre qui correspond à la prise de position de Robbe-Grillet sur l'ensemble de l'oeuvre de ce même auteur:

Du point de vue de son projet, l'oeuvre de Sartre est un échec. Cependant c'est cet échec qui, aujourd'hui, nous intéresse et nous émeut. Voulant être le dernier philosophe, le dernier penseur de la totalité, il aura été en fin de compte l'avant-garde des nouvelles structures de pensée: l'incertitude, la mouvance, le dérapage. (*M* 67)

Sartre relu et entièrement corrigé par un retournement ironique - il y aurait dans *Le miroir qui revient* bien d'autres éléments pour étayer cette interprétation. Par exemple, le personnage d'Henri de Corinthe, qui fait la jonction entre les allusions à *La nausée* de Sartre⁴⁵ et à la *Recherche du*

⁴⁴ Cité d'après l'édition Paris, Gallimard, 1964. (Ensuite: *Mots*).

⁴⁵ Cité d'après l'édition Paris, Gallimard, 1938. (Ensuite: *Nausée*).

temps perdu de Proust.⁴⁶ De la même manière que le marquis de Rollebon devient pour Antoine Roquentin prétexte à une oeuvre littéraire ("A cette époque, Antoine Roquentin... s'était fixé... à Bouville, pour y achever ses recherches historiques sur le marquis de Rollebon", *Nausée* 9), Robbe-Grillet reconnaît à propos d'Henri de Corinthe: "Qui était Henri de Corinthe?... Ce n'est probablement que dans le but - incertain - de donner à de telles questions ne serait-ce qu'un semblant de réponse, que j'ai entrepris, il y a quelque temps déjà, de rédiger cette autobiographie." (*M* 7, 9). Les signes d'incertitude ("probablement", "incertain", "un semblant de...") sont également à l'opposé de la façon de s'exprimer de Sartre chez qui ne perce nul doute sur la possibilité de reconstitution du passé.

ENCORE UN THE. - Sous le personnage d'Henri de Corinthe, on trouve des traits de Proust lui-même⁴⁷ et, à deux endroits-clés du *Miroir*, au début et à la fin, Robbe-Grillet imagine des scènes qui renvoient à l'oeuvre de Proust.

Comme dans la *Recherche*, l'enfant, avant de s'endormir, transforme les images de l'abat-jour illuminé en une vision effrayante de Golo qui, sur son cheval, se dirige vers le château de Geneviève de Brabant, l'enfant Robbe-Grillet imagine l'arrivée d'Henri de Corinthe sur son cheval blanc.⁴⁸

Dans la dernière scène du texte, on voit la famille Robbe-Grillet réunie autour d'une tasse de thé. La grand-mère qui n'a plus toute sa tête, n'a pas remarqué qu'ils viennent de prendre le thé, et, au reproche justifié de sa fille ("Il est fini, le thé!"), elle donne cette réponse bizarre: "Imbécile, va! Le thé, ça n'est jamais fini!" (*M* 227).

L'allusion à la scène proustienne par excellence est évidente. C'est aussi dans la relation avec cet antécédent célèbre que l'on va pouvoir éclair-

⁴⁶ Cité d'après l'édition Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. I.

⁴⁷ Cf. la description dans le *Miroir*, p. 218, reprise en partie textuellement au début d'*Angélique*, p. 12.

⁴⁸ *M* 22-23: "Corinthe arrivait par la grande allée rectiligne, entre les deux doubles rangées de fûts verticaux, réguliers comme les colonnes des citernes souterraines de Constantinople, dont une vue gravée ornait ma chambre, à la tête du lit. Les pas de son cheval ne faisaient aucun bruit sur le sol détrempe, où il s'avavançait dans une sorte de danse silencieuse, comme si l'espace gorgé d'eau l'eût dessaisi de son propre poids... on eût dit ses lourdes bottes, et les sabots de sa bête, semblablement garnis d'une épaisse couche de feutre; à moins qu'ils ne fussent l'un et l'autre doués du pouvoir de se déplacer sans toucher terre, à quelques millimètres au-dessus de la route..." - Cf. le passage de la *Recherche*: "Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avavançait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant... Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel..." (*Du côté de chez Swann*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, pp. 9-10).

cir le sens de la fin du texte. Chez Proust la cérémonie du thé avait déclenché le processus de réminiscence qui lui permit de reconstituer le passé. Face à cette attitude optimiste vis-à-vis du pouvoir de la mémoire, qui, dès la première ligne du livre est remise en question ("Si j'ai bonne mémoire..."), Robbe-Grillet oppose une conception d'un passé irrécupérable, avec lequel on n'en "finira" jamais. En effet, la mémoire mêle d'une façon complexe les événements de différentes étapes du passé; elle ne fait plus ensuite la différence entre ce qu'on a vécu soi-même et ce que d'autres ont vécu ou ce que l'on a lu ou vu. Ce qui explique que l'art, la musique et surtout la littérature jouent un si grand rôle dans nos textes. La liste des allusions explicites ou cachées à des peintures ou illustrations,⁴⁹ à la musique⁵⁰ et surtout à des textes littéraires classiques⁵¹ est très riche, et l'identité sémantique, cachée par une différence de langues, permet même à Robbe-Grillet, comme au bon vieux temps des générateurs, de passer d'un domaine à l'autre: la double affinité avec le Roi des Aulnes (l'enfant Alain

⁴⁹ Cf. les gravures des *Peines capitales en Turquie*, A 52-57, de l'*Histoire de France* de H. Martin, A 59, et l'illustration d'un conte de Boccace, A 61. De nombreux peintres sont cités: Robert, Huet, Corot, A 90; Mignard, Greuze, A 97; Corinth, A 155-157; Ingres, A 193; Duchamp, M 42; Dufour, M 141. Des gravures et des peintures semblent aussi quelquefois implicitement évoquées, p. ex. les cavaliers de l'Apocalypse de Dürer (A 50-51: la scène des quatre cavaliers), et le tableau d'Ingres *Roger délivrant Angélique* (illustration d'une scène de l'*Orlando furioso*, cf. note 51) dans les scènes entre Simon et Carmina et son double par anagramme, Manrica.

⁵⁰ Cf. les noms évoqués de Bach, Beethoven, Wagner, Debussy et Ravel, M 141, de Verdi ("Henri de Corinthe, tout aussi féru de culture verdienne qu'il l'est... de Wagner", A 95) et les passages concernant la *Tétralogie*, A 19 sqq., 81 sqq.

⁵¹ Cf. la longue liste d'auteurs cités, allant de Shakespeare, Flaubert, Dostoïevski, Mallarmé, Joyce, Kafka, Kipling jusqu'à Céline, Beckett, Camus et Sartre. Signalons, à côté des nombreuses allusions explicites à des textes, surtout de celles faites aux romans de chevalerie du moyen âge (Perceval, cet autre chevalier de la charrette; etc.), les allusions implicites au roman italien du XVe et XVIe siècle (Boiardo, *L'Orlando innamorato* - Arioste, *Orlando furioso*: La belle Angélique, reine du Cathay, tombe amoureuse d'un jeune soldat qu'elle guérit grâce à ses connaissances en magie, etc.), à Rimbaud (*Le dormeur du val*, cf. A 137: "Au creux du val... gît un soldat français en uniforme de dragon ...") et à Vigny (*Laurette ou le cachet rouge*, chap. IV dans *Servitude et grandeur militaire*: le soldat rencontre sur une route boueuse de Flandres la charrette sur laquelle le vieil homme conduit Laurette. Je dois à ma fille Cornelia, grande lectrice de Robbe-Grillet, le renvoi à ce texte de Vigny). Finalement, ce sont des légendes du folklore breton qui jouent un grand rôle: l'ankou, le dieu de la mort avec son chariot; les lavandières de la nuit; Morgane, etc. - La définition de la mythologie bretonne telle qu'elle est proposée dans le *Guide de la Bretagne mystérieuse* de G. Le Scouëzec (Paris, Tchou, 1966, 3ème éd.; paru dans la série "Les Guides Noirs") cadre parfaitement avec les textes de notre auteur qui réécrit ces contes et légendes à sa façon: "Le monde religieux des Celtes est donc un univers de magie, où la transformation règne en maîtresse...: les forêts poussent en un clin d'oeil, les châteaux disparaissent, les héros se déplacent par des moyens merveilleux et soudains. Rien n'est stable, rien n'est fixe, tout est faux, décevant et trompeur;..." (p. 73).

Robbe-Grillet vivant en quelque sorte sur les bords de l'Aulne, fleuve breton qui se jette dans la rade de Brest,⁵² les cauchemars de l'Erlkönig, le roi des elfes), a-t-elle fait appel à son double Alberich (Albe = elfe, rich = roi) de la *Tétralogie*? Le Wagner prénommé Richard a-t-il généré l'ankou et mis ce charretier (proche de "Wagner" en allemand) de la mort dans le coup?⁵³

Le travail d'écriture implicite sur Sartre et Proust dans le *Miroir* est également poursuivi dans *Angélique*, cette fois avec la vie et l'œuvre de Claude Simon. Ce ne sont pas seulement les épisodes inventés autour du jeune soldat, fils d'un vigneron dans l'Héraut, cousin de Corinne, envoyé en mission difficile à travers un coin perdu de Belgique (cf. *La route des Flandres*) ou les cartes postales stéréotypées de M. de Boncourt (A 133-4; cf. *Histoire*) qui rendent ce rapprochement irréfutable, mais aussi les procédés d'écriture que Robbe-Grillet emprunte à son ami et compagnon de route, tels que la formule "Il écrit" lorsque la plume d'Henri de Corinthe se remet en marche,⁵⁴ l'évocation de "l'écriture fine et régulière" (A 37) qui rappelle celle du père dans *La route des Flandres*,⁵⁵ ou finalement la route sinueuse, pleine de "carrefours et de croisements" sur laquelle Henri de Corinthe, à la poursuite du jeune soldat Simon, se perd de plus en plus parce

⁵² Un autre générateur vient également tout droit de la carte de Brest. Le cheval blanc de Corinthe, ce Pégase récalcitrant, rappelle la partie de Brest que Robbe-Grillet enfant devait bien connaître: le quartier autour de Kerangoff s'appelle "La Cavale Blanche".

⁵³ Avec Wagner, Robbe-Grillet introduit en quelque sorte un double de lui-même dans le texte, un autre révolutionnaire dans le domaine artistique (cf. les belles pages que Thomas Mann a consacrées au "Revolutionär der Kunstgattung Oper", reprises dans Richard Wagner, *Die Musikdramen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978, pp. 519-20). - *Les Romanesques* non seulement offrent, avec la nouvelle interprétation de l'œuvre wagnérienne proposée par Henri de Corinthe, un retournement explicite de l'analyse courante, mais impliquent aussi la reprise latente d'un thème wagnérien qui sera également transformé: Si Alberich peut forger l'anneau, c'est qu'il a dû faire un sacrifice et renoncer à l'amour; il jettera l'anathème contre ceux qui aiment ("so verfluch ich die Liebe!" *Rheingold*, fin de la première scène). Cette malédiction ressemble fort à l'enchantement d'Angélique à la fin du livre ("Maintenant, tu es impuissant pour toujours", A 245). - Alberich, l'être auquel a été refusé l'amour, aura pourtant un fils, Hagen. Cette énigme est résolue dans *La Walkyrie* (II 2): C'est avec de l'or qu'Alberich a acheté le consentement de la mère de Hagen; ce fils a été conçu dans la haine ("Des Hasses Frucht ... das Wunder gelang dem Liebelosen"). C'est ce thème de la femme soumise que nous retrouverons chez Robbe-Grillet dans les passages sur le sadisme.

⁵⁴ Cf. à la fin de *La Bataille de Pharsale*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 271: "O. écrit..."

⁵⁵ Paris, Editions de Minuit, 1960, p. 244.

qu'il n'a pas fait ce que Claude Simon a toujours fait pour ses romans:⁵⁶ dessiner un plan d'ensemble ou, pour parler avec le malheureux Henri de Corinthe, "se fixer un cap pour l'ensemble du parcours et noter ensuite chaque infléchissement avec précision..." (A 87).

SPECULUM ALANI. - Sartre, Proust, Claude Simon, résorbés dans l'écriture de Robbe-Grillet et devenus partie intégrante de sa vie, et tant d'autres qui sont évoqués explicitement et quelquefois longuement (Barthes, Camus, Dostoïevski) font de l'auteur un homme-carrefour: "Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences..." (A 69). Dans la mesure où les rencontres prennent de l'importance, l'ancienne base de toute biographie, le document, en perd, il est vidé de son sens d'authentificateur: les dates des états de service dans la marine de guerre des trois dernières générations s'alignent trop bien, dans l'ordre numérique que Robbe-Grillet a toujours aimé pour composer les chiffres de ses textes, pour qu'on ne remarque pas leur principe d'invention (M 88-89). De même, les noms sont suspects: le grand-père Robbe-Grillet s'appelle de son prénom Ulysse (M 31): Ce grand aventurier homérique, le plus rusé des hommes, était le fils d'un autre grand rusé, le roi de Corinthe Sisyphe. Une belle généalogie. Et une autre façon de varier les mises en abîmes, les constructions autour d'un centre vide: "quand on peut lire un livre dans le livre, une origine dans l'origine, un centre dans le centre, c'est l'abîme, le sans-fond du redoublement infini." (Derrida).⁵⁷ Reflets à l'infini, déception infinie pour le lecteur.

Des fragments d'autres vies se mêlant aux fragments de la vie de l'auteur multiplient les reflets dans les débris du miroir. La vie est une somme d'autres vies, tout comme le *Miroir* et *Angélique* constituent une somme de toute la vie de l'auteur. Trois couches de tain se superposent: l'écriture romanesque, avec des renvois à tous les textes depuis le *Régicide* jusqu'à *Djinn*; la réflexion esthétique, qui continue celle commencée par les articles de *Pour un Nouveau Roman*, et finalement le récit autobiographique. Trois niveaux de texte qui font des *Romanesques* comme un raccourci encyclopédique de l'œuvre: faisant le tour, fermant le cercle en rattachant la fin au début. Trois niveaux qui s'interpénètrent et dont deux d'entre eux, de par ce rapprochement, se mettent mutuellement en question: l'écriture autobiographique est de la fiction, l'écriture de la fiction est autobiographique.

⁵⁶ Cf. sa communication au Colloque de Cerisy "La fiction mot à mot". in *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*. Paris 1971, t. II, pp. 73-97 et la préface d'*Orion aveugle*, Paris, Editions Skira, 1970.

⁵⁷ J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 434.

"Il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie." (Valéry). Le troisième niveau dans cette superposition fait apparaître dans la couche réfléchissante une structure d'ensemble, un noyau dur qui résiste à la négation parce qu'il se base sur elle: la conscience du centre vide, de l'absence de solidité et de signification de l'univers quotidien. Seul le travail créateur de l'écriture peut échapper à ce vide central, car il construit autour du néant le cadre d'un "anti-monde" imaginaire "sur lequel l'angoisse fondamentale ne pourra plus jamais avoir de prise." (A 126)

L'exercice de cette liberté créatrice offre au lecteur la chance d'user de la sienne, celle de ne plus "recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même", mais au contraire - comme Robbe-Grillet l'a déjà formulé à la fin de *Pour un Nouveau Roman*⁵⁸ - "de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre - et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie." *Les Romanesques*, encore une fois, rejoignent les débuts (théoriques, cette fois) de toute l'oeuvre.

* * *

AUTOBIOGRAVE: qui emploie, pour écrire sur soi, un ton digne et solennel.⁵⁹

En concluant sur ce ton grave, on ferait pencher dangereusement d'un côté l'échafaudage subtil et fragile des *Romanesques*. Ces textes vivent tout à la fois de l'ordre et du désordre, des moments de réflexions et de jeux, comme ils mélangent inlassablement le ton sérieux (des premiers romans) à l'humour et à la gaieté (au rendez-vous dans les romans depuis la *Maison* du même nom: encore un petit tour dans l'oeuvre). C'est ce dosage bien équilibré qui ajoute au plaisir des lecteurs et qui renforce l'opposition entre le nouvel autobiographe et les anciens autobiogrames, spécialistes de l'égodicée. *Miroir - Angélique* - un jour *La Mort de Corinthe*: ceci, heureusement, n'est pas une orthobiographie.

⁵⁸ Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 134.

⁵⁹ A. Finkielkraut, *Petit dictionnaire illustré*. Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 19.