

## Le doute dans les Nouveaux Romans d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute – expression d'une « nouvelle réalité ».

*C'est au point que je doute si l'on ne pourrait prendre le doute comme point d'appui; car enfin lui du moins je pense, ne nous fera jamais défaut. Je puis douter de la réalité de tout, mais pas de la réalité de mon doute (Gide, 1925 : 192).*

L'idée que le doute est une des caractéristiques de base du Nouveau Roman, nous est venue à l'esprit en lisant les paroles citées ci-dessus prononcées par Édouard dans *Les Faux Monnayeurs* d'André Gide. Notre propre lecture des Nouveaux Romans de Robbe-Grillet et de Sarraute nous a plongé d'emblée dans le doute. Mais c'était en lisant ces paroles d'Édouard que nous nous sommes rendu compte que le doute existe par la volonté de l'auteur et que ce n'est pas seulement que l'intelligence manque à un lecteur comme nous pour comprendre les Nouveaux Romans. Par conséquent, il s'agira surtout dans cette étude de l'effet de doute qu'éprouve **le lecteur** en lisant les Nouveaux Romans.

Jean-Louis Morhange (1995 : 387) n'exagère pas du tout quand il dit :

Aux premiers instants de la lecture d'un récit, et en particulier d'un récit de fiction, il arrive souvent – sinon toujours – que le lecteur (ou la lectrice) doive fournir un certain effort, éprouve confusément le sentiment d'une certaine difficulté, qui menace de le (ou la) décourager et de lui faire abandonner prématurément sa lecture.

C'est d'autant plus vrai des Nouveaux Romans dont les auteurs s'abstiennent de fournir les indices qui résolvent les difficultés ressenties par le lecteur. Alain Robbe-Grillet déclare lui-même : « ... je souffrais d'être considéré comme un auteur 'difficile' » (Robbe-Grillet, 1963 : 8). Bien que Morhange parle ici explicitement du début, de l'incipit d'un roman, le sentiment qu'éprouve confusément le lecteur en lisant un Nouveau Roman, perdure jusqu'à la fin de sa lecture. Il y a ici et là des îlots de terre ferme mais la plupart du temps le

paragraphe suivant dérouté de nouveau le lecteur. Il est important aussi de noter que Morhange identifie déjà les deux problèmes que nous allons examiner dans cette étude : Il parle d'un *effort* de la part du lecteur et de la *confusion* que le lecteur ressent.

En effet, la confusion et le doute se produisent chez le lecteur du Nouveau Roman à cause de certaines notions préalables qu'il a concernant le roman. La surprise de n'importe quel lecteur non initié au Nouveau Roman, ou à un autre genre dit d'«avant-garde», est surtout causée par sa connaissance des romans du dix-neuvième siècle. Ce n'est plus un secret que le Nouveau Roman et ses romanciers se battaient consciemment contre les formes utilisées par les romanciers de la génération de Balzac, Stendhal et Flaubert. Alain Robbe-Grillet dans son *Pour un Nouveau Roman* (1963) ne peut se passer du roman de cette génération, que nous appellerons désormais dans cette étude 'roman traditionnel' ou 'roman conventionnel', comme tremplin pour définir son œuvre. Car c'est surtout en contraste avec le roman traditionnel que le Nouveau Roman montre ses singularités ou plutôt ses 'défauts' quand nous le mesurons contre les critères établis par le roman traditionnel. Pour le grand public, le roman du dix-neuvième siècle est devenu le modèle général pour juger du mérite d'un roman, comme l'observe Robbe-Grillet lui-même :

Ce qui me surprenait le plus, dans les reproches comme dans les éloges [de mes romans], c'était de rencontrer presque partout une référence implicite – ou même explicite – aux **grands romans du passé**, qui toujours étaient posés comme le modèle sur quoi le jeune écrivain devait garder les yeux fixés. (1963 : 7. Nous soulignons.)

En lisant les Nouveaux Romans on découvre vite que l'auteur se soucie peu de l'histoire, des personnages, du lieu et du temps, ... concepts sacro-saints du roman traditionnel du dix-neuvième siècle. Les mondes fictifs inventés par Balzac, Flaubert et Zola étaient *trop* parfaits. Chaque action des personnages est bien motivée. Parfois, il y a même une correspondance entre leurs noms, leur apparence et leur psychologie. Les romans se déroulent sur une scène spatio-temporellement délimitée et il y a presque toujours une progression dans

l'action. Le lecteur des romans du 19ème siècle est invité à se perdre volontairement dans une illusion qui possède tous les pouvoirs de la réalité au point de réveiller les plus vives émotions en lui.

En revanche, les Nouveaux Romanciers ont préféré créer, dans leurs œuvres, des obstacles contre lesquels le lecteur se heurte en lisant. Le lecteur se trouve par endroits trop incertain pour suspendre son incrédulité et pour adhérer au monde du roman. Ce sont ces obstacles souvent très évidents qui peuvent agir comme une porte permettant au lecteur d'aller au-delà de l'histoire et de découvrir des significations profondes dont on reparlera plus loin. Mais, les premières réactions du lecteur sont la confusion, le doute. Il se pose surtout deux questions : Est-ce que ce livre est mal écrit ou est-ce que nous (les lecteurs) ne sommes pas assez intelligents pour en suivre le raisonnement?

Le lecteur se perd à cause de la façon peu conventionnelle dont les Nouveaux Romanciers exploitent les quatre éléments de base du roman traditionnel qui sont le personnage, le lieu, le temps et l'histoire. Selon A.P. Brink, Henry James aurait déjà établi, il y a plus d'un siècle, dans son ouvrage critique *The art of fiction* (1884), les notions de 'personnage', de 'lieux', de 'temps' et d' 'action' comme les « quatre éléments épiques ou narratifs ». Brink reconnaît que ces quatre éléments « continuent jusqu'à nos jours à jouer un rôle dans l'étude des textes narratifs » (Brink, 1987 : 14. Nous traduisons). Nous sommes persuadé que le lecteur moyen est mieux averti de ces quatre éléments du texte narratif que d'aucune autre théorie littéraire du vingtième siècle. Les éléments narratifs de personnage, de lieu, de temps et d'action sont donc universellement acceptés comme les ingrédients fondamentaux de la fiction.

Deux de ces éléments narratifs sont des *objets concrets* que le chercheur peut normalement figer en images et discuter en dehors du roman, notamment les éléments de 'personnage' et de 'lieu'. Comme les deux éléments d'action et de temps sont plus difficiles à expliquer à cause de leur nature abstraite et mobile, nous avons décidé de consacrer la partie la plus importante de notre étude aux

deux éléments concrets. Les deux premiers chapitres de cette étude analyseront donc les romans *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet et *Ici* de Sarraute pour voir comment ces deux auteurs abordent les catégories de personnage et de lieu. Ces deux catégories sont les plus concrètes ou les plus *visibles* du roman traditionnel et, par conséquent, une absence ou une inadéquation de ces catégories exercera une grande influence sur la réception du roman auprès des lecteurs. En plus, le doute, qui est l'objet de la présente étude, se montrera encore plus fortement si les auteurs du Nouveau Roman ont bouleversé les deux éléments les plus concrets du roman traditionnel.

Il faut, au préalable, établir une définition du terme 'doute' qui sera capable de décrire l'effet d'un Nouveau Roman sur son lecteur. Selon le petit Larousse le doute c'est l' « état d'esprit d'une personne qui est incertaine de la réalité d'un fait, qui hésite à prendre parti entre plusieurs opinions et suspend son jugement ». Il y a aussi un « manque de confiance dans la sincérité de quelqu'un » (Larousse, 1983). Dans cette étude, nous allons surtout nous concentrer sur le doute tel que l'éprouve le lecteur. Le texte d'un Nouveau Roman ne représente pas une histoire cohérente et par conséquent, le lecteur n'est pas certain de ce qui se passe. Les auteurs racontent des événements et décrivent des scènes à partir de différents points de vue et ce dans la voix de plusieurs narrateurs qui ne sont même pas clairement représentés. Alors le lecteur ne sait pas à quel narrateur se fier et finit par ne pas prendre le roman au sérieux. Le terme de 'doute', d'après les deux définitions citées, semble donc apte pour décrire l'effet que les Nouveaux Romans produisent auprès de leurs lecteurs. Nous avons choisi de parler de l'*effet* du doute, car le doute résulte d'une dissonance cognitive produite par les incohérences dans le roman et par l'incompréhension qu'il provoque. Cet effet de doute n'est pas limité à la faculté intellectuelle du lecteur, mais il peut encore provoquer des sentiments tels que l'irritation ou la frustration.

Il est nécessaire de se poser la question de si une étude basée en grande mesure sur **la réaction du lecteur** est justifiable. Heureusement, quelques

critiques allemands regroupés sous l'appellation *l'École de Constance* nous ont ouvert la voie à cette approche du texte littéraire à partir de 1970. Pour étudier la réception des Nouveaux Romains par le lecteur, nous nous appuyons sur l'ouvrage de Vincent Jouve intitulé justement *La lecture*. Jouve résume les efforts de ses prédécesseurs et les explique de façon très claire et pratique.

Vincent Jouve nous indique que « L'école de Constance » se divise en deux branches bien distinctes : 'l'esthétique de la réception' de Hans Robert Jauss, et la théorie du 'lecteur implicite' de W. Iser » (1993 : 5). Il signale que pour Jauss (1970) « l'œuvre littéraire – et l'œuvre d'art en général – ne s'impose et ne survit qu'à travers un public » (*ibid.*). L'étude de Jauss se concentre sur la dimension historique de la réception, c'est-à-dire la réaction des lecteurs d'une certaine époque : « La littérature, activité de communication, doit être analysée à travers son *impact* sur les normes sociales » (*ibid.* : 6. Nous soulignons). L'interprétation d'un roman dépend du rapport entre la situation historique d'un lecteur et l'histoire dans ce roman. Un lecteur du vingt et unième siècle aurait par conséquent devant le roman *Germinal* de Zola une réaction différente de celle d'un lecteur de 1885, année de la première parution de ce roman. Jeremy Hawthorne est de l'avis que les théories de Jauss « entraînaient la vue générale que les œuvres littéraires sont en partie ouvertes et que les réactions qu'elles suscitent, sont, de nouveau en partie, celles des lecteurs ». Toujours selon Hawthorne, Wolfgang Iser (1976) trouve un remède à la liberté d'interprétation de Jauss quand il précise que « le sens que le lecteur produit à partir d'un texte littéraire est contenu dans certaines limites imposées par le texte lui-même » (1994 : 171. Nous traduisons).

La notion de *l'effet* de la lecture sur le lecteur existe et on l'accepte aujourd'hui comme prémisse scientifique pour aborder l'analyse littéraire. Vincent Jouve considère le développement des théories de la réception comme inévitable dans l'évolution de l'étude littéraire. Par analogie avec la linguistique, la critique littéraire se résume sous les trois mots clés : la syntaxe, la sémantique et la pragmatique. À la « syntaxe », qui est le « rapport des signes entre eux », et à la

« sémantique », qui est le « rapport des signes avec ce qu'ils signifient », vient s'ajouter la « pragmatique qui analyse ce que les interlocuteurs 'font' avec le langage » (1993 : 4). Il y a un accent sur l'idée de **faire agir** l'interlocuteur. Le langage exige une réponse, il incite l'interlocuteur à une réaction active. Le langage d'un roman n'est pas produit à l'improviste mais apparaît grâce au travail textuel. Ce que l'auteur veut que le lecteur fasse en réaction au texte est programmé ; c'est ce que Jouve veut dire par les propos : « Si dans le parler quotidien, le langage est toujours au service d'un effet à produire, le phénomène ne peut qu'être exacerbé dans une œuvre littéraire où l'agencement des termes doit fort peu au hasard » (*ibid.* : 4-5).

Il faut encore établir une distinction entre les effets produits dans les romans du dix-neuvième siècle et ceux produits dans le Nouveau Roman. Le roman traditionnel agit plutôt sur le plan des émotions par une forte association établie entre les personnages et le lecteur. Celui-ci partage les passions, la peur et le chagrin de ceux-là, et tout cela d'une façon très intime, grâce au narrateur omniscient qui a accès aux replis de l'âme les plus secrets de ses personnages. Ce narrateur triche, selon les Nouveaux Romanciers, parce qu'il ne respecte pas le vrai mécanisme de l'esprit humain. Nous sommes de l'avis que Robbe-Grillet et Sarraute veulent susciter une réaction à leur lecteur sans l'intervention d'un personnage. Pour les Nouveaux Romanciers le lecteur n'est donc pas simplement un témoin de l'histoire d'un personnage fictif. Sa réaction émotive n'est pas limitée à la solidarité avec tel ou tel personnage. Le Nouveau Roman agit directement sur le lecteur.

Examinons la technique d'Alain Robbe-Grillet pour mieux comprendre le sentiment que peut susciter un Nouveau Roman. Quand Alain Robbe-Grillet commence son essai *À quoi servent les théories* avec les mots : « Je ne suis pas un théoricien du roman » (1963 : 7), on peut mettre Robbe-Grillet dans la même catégorie que le peintre Magritte qui a écrit sous l'image d'une pipe la phrase : « Ceci n'est pas une pipe » (*La Trahison des images*, 1929). Le premier effet de ce tableau sur celui qui le regarde est une torsion des sens. Ce qu'on voit est

difficile à saisir intellectuellement et laisse chez celui qui regarde une dissonance cognitive. La vérité est qu'il ne s'agit que d'une *peinture*, d'une représentation graphique d'une pipe. Avec la légende « Ceci n'est pas une pipe » le peintre parvient à diriger notre attention directement sur son œuvre d'art tout en perturbant le chemin normal de l'image à l'esprit. Accoutumés par les anciennes traditions, notre esprit a pris l'habitude d'interpréter tout ce qui est art. Au lieu d'apprécier une image pour ce qu'elle est, nous allons aussitôt fouiller notre esprit pour l'interpréter et pour la classer en fonction des significations antérieures.

De la même façon que Magritte avec sa pipe, Alain Robbe-Grillet veut effacer chez ses lecteurs toute idée préalable sur la critique. En disant que cet ouvrage n'est pas une critique pure d'une œuvre littéraire, qu'elle est née plutôt d'une réaction contre la critique qui est apparue dans la presse, l'auteur prétend pratiquer une sorte de métacritique (Robbe-Grillet, 1963 : 7). Mais, il n'en reste pas moins vrai que Robbe-Grillet pratique de la critique sur sa propre œuvre et sur celles de ses contemporains. Donc, par sa propre réflexion et par la volonté de se défendre, Robbe-Grillet se compromet.

Robbe-Grillet, en effet, ne réussit qu'à moitié à détruire l'effet de son incipit déconstructionniste<sup>1</sup>. Pour Vincent Jouve, « il ne s'agit plus [dans le déconstructionnisme] de chercher à unifier le texte en le ramenant à une intention, mais à le faire éclater en le déconstruisant » (1993 : 72). Ce que nous voyons au début du texte de Robbe-Grillet est un incipit qui déconstruit les notions traditionnelles sur le genre de l'ouvrage qu'il introduit. C'est un tour habituel d'Alain Robbe-Grillet qui ne peut s'empêcher de jouer avec ses lecteurs. Même dans une œuvre critique il trouve le moyen de brouiller, dès le début, les pistes suggérées par nos idées fixes sur ce que c'est que la critique. Si l'incipit

---

<sup>1</sup> «Selon Derrida, le simple acte de définir le mot "déconstruction" fait preuve de l'incompréhension de ce terme car la déconstruction essaie de démonter un texte pour montrer que le texte se défait inévitablement lui-même. Les mots utilisés dans le texte ont des soi-disant intentions non déclarées qui déstabilisent la signification apparente du texte. Par la suite, la simple notion que le texte possède une signification exacte devient problématique" (Mautner, 1996:122-123. Nous traduisons).

d'une œuvre critique annonce que l'auteur se trouve sur un terrain inconnu, si l'auteur nie être « théoricien du roman » pour procéder à l'acte de théoriser sur le roman, nous éprouvons le même effet d'aliénation que nous avons ressenti devant le tableau de la pipe. Cette aliénation est un effet voulu par l'auteur et sert à la fois à évincer les idées fixes de l'esprit du lecteur et à *aiguiser* son jugement. *Le petit Larousse* soutient ce raisonnement en nous donnant la définition suivante d'une dissonance cognitive : C'est l' « absence de cohérence des éléments de connaissance, entraînant, de la part de l'individu, un effort pour la réduire. »

L'ambiguïté de cet incipit, celui d'une œuvre critique dans laquelle Alain Robbe-Grillet essaie justement de défendre le droit d'existence du Nouveau Roman, est un reflet de ce qui se passe dans la plupart de ces romans. En lisant les Nouveaux Romans nous éprouvons une sorte d'étourdissement, un vertige, une perte d'orientation qui a comme effet de nous écarter de la réalité telle que nous la connaissons. Il s'agit ici de la réalité extérieure dans laquelle se trouve le lecteur et non du réalisme, qui est un reflet de la réalité extérieure proposé par l'auteur. Cependant, il faut se poser la question de si les Nouveaux Romans sont vraiment étrangers à la réalité extérieure ou s'ils nous proposent seulement une nouvelle réalité *littéraire* ou un nouveau réalisme. Bien que ce ne soit pas le but principal de cette étude, nous essaierons d'éclairer un peu la raison d'être du Nouveau Roman qui semble vouloir présenter un nouveau mode du réalisme littéraire.

Robbe-Grillet reconnaît le fait que son œuvre, aussi bien que celles de quelques autres romanciers modernes, sont toujours vues ou critiquées dans le contexte du roman traditionnel qui est celui du dix-neuvième siècle. Il montre aussi en quoi cet aperçu est erroné. Un roman écrit aujourd'hui, qui ressemble parfaitement à un roman de Stendhal, serait impossible et « malhonnête », car « pour écrire comme Stendhal, il faudrait d'abord écrire en 1830 » (Robbe-Grillet, 1963: 9), parce que tout auteur et toute œuvre littéraire se trouvent, malgré eux, liés à une époque. Robbe-Grillet se rapproche à « l'esthétique de la réception »



de Jauss (que nous avons déjà mentionnée et qui est basée sur l'idée que même les lecteurs changent d'époque en époque) quand il compare l'écriture aux autres formes d'art :

D'ailleurs personne n'aurait l'idée de louer un musicien pour avoir, de nos jours, fait du Beethoven, un peintre du Delacroix, ou un architecte d'avoir conçu une cathédrale gothique. Beaucoup de romanciers, heureusement, savent qu'il en va de même en littérature, qu'elle aussi est vivante, et que le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau (*ibid.* : 9-10).

Par « époque » nous comprenons « un moment de l'histoire qui est marqué par quelque événement important, par un certain état de choses » (Petit Larousse illustré, 1983). Quant à la littérature, ce sont plutôt et surtout les tendances philosophiques et idéologiques qui dominent durant un certain moment de l'histoire qui marqueront l'effet total<sup>2</sup> d'une œuvre sur le public.

Ainsi les Nouveaux Romans sont-ils le produit littéraire non seulement d'une époque donnée, ils sont encore le produit d'une façon particulière de penser : des pensées formées par un moment de l'histoire et de tout ce que ce moment comporte. Le moment en question est la deuxième moitié du vingtième siècle marquée par la facilité de prendre conscience du monde entier grâce à l'évolution technologique et par la multiplication de philosophies et de religions. Ceci est le résultat direct de la chute des frontières culturelles et politiques qui jusqu'à notre ère ont pu rester intactes, protégées par la distance physique qui les séparait. Cette multiplicité d'idées acceptées toutes comme valables, suscite de nos jours une grande complexité morale. Tout est mis en question. Plus rien n'est accepté comme vérité absolue. Il y a ainsi une grande mobilité politique, sociale, morale et philosophique, et par conséquent on vit dans la confusion. Il ne reste plus que des questions auxquelles il y a rarement des réponses. Ayant perdu un code moral et les certitudes créées par un tel code dans une culture homogène, on se retrouve dans un vide kaléidoscopique: mille couleurs, mille

---

<sup>2</sup> Par 'effet total', nous voulons dire l'aspect compréhensif du livre: sa forme, son contenu et des éléments métaphysiques (l'effet du roman, du langage; l'être ou l'âme du roman; le résultat de la totalité des effets sur les sens du lecteur).

formes toutes en permutation, soumises au hasard et privées de point d'ancrage. La mobilité devient une façon de vivre et c'est la raison d'être d'une écriture qui, elle aussi, est en métamorphose perpétuelle. Une fin logique où toutes les questions sont résolues est mal placée dans un roman qui est la forme d'expression d'une époque en elle-même incohérente. Le lecteur de Balzac qui, à la fin de sa lecture, pousse un grand soupir avec une boule à la gorge, aura, après la lecture d'un Nouveau Roman, seulement un large froncement et une crampe de cerveau.

Edmund J. Smythe a reconnu que les Nouveaux Romans sont justement l'expression littéraire de cette époque quand il a dit :

L'adoption des formes démodées de la fiction du dix-neuvième siècle ne représentait pas un reflet suffisant des incertitudes épistémologiques et ontologiques de la réalité telle qu'on les éprouve actuellement (Smythe, 1991 : 56. Nous traduisons).

Très conscient de soi, l'être humain est en train de se critiquer, de s'évaluer et de changer constamment. Michel Butor, en parlant des Nouveaux Romanciers, constate que : « Je crois que nous sommes réunis par un sentiment général qu'on ne peut être tout à fait sûr de rien et qu'on se trouve constamment sur du sable mouvant » (cité par Oppenheim, 1986 : 86). Voilà pourquoi le terme postmodernisme<sup>3</sup> semble bien choisi pour classer quelques Nouveaux Romans. C'est surtout par son incertitude et son doute que le postmodernisme constitue un reflet de notre époque.

Edmund Smythe est de l'avis que « les Nouveaux Romans ont joué un rôle central dans les débats concernant le postmodernisme et que les procédés métafictifs du Nouveau Roman sont un reflet assez exact des procédés utilisés

---

<sup>3</sup> En littérature, le postmodernisme se définit comme « la continuation de l'humeur aliénée et des techniques de désorientation du modernisme et en même temps comme l'abandon de sa recherche déterminée de la cohérence artistique dans un monde fragmentaire »(Baldick, 1990:175. Nous traduisons).

dans la fiction postmoderniste » (Smyth, 1991 : 54. Nous traduisons). C'est Robbe-Grillet lui-même, qui quand il dit :

Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ (1963 : 11),

montre qu'il veut que le Nouveau Roman soit un roman expérimental. Le Nouveau Romancier ne voit donc jamais son œuvre comme achevée, et il cherche perpétuellement à se renouveler ; il rejette ses propres idées pour en créer de nouvelles.

Si ceci est vrai, nous pourrions constater que nous nous trouvons face à un groupe d'écrivains postmodernistes. Jeremy Hawthorn nomme Alain Robbe-Grillet parmi les écrivains postmodernistes les mieux connus (1994 : 124). On désigne sous le terme « postmodernisme » une tendance sociale et politique aussi bien qu'un courant artistique. Selon Hawthorne, le postmodernisme dans le domaine artistique a plusieurs définitions dont voici quelques-unes de circonstance.

Premièrement, il y a « le refus de représenter tout en favorisant l'autoréférence -- surtout d'une façon ludique, non sérieuse et sans but constructif » (*ibid.* : 122). Alain Robbe-Grillet est aussi de cet avis quand, craignant que l'art ne devienne esclave de quelque engagement, il constate que :

...l'artiste ne met rien au dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien*; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de **signification**, lui est une insupportable gêne; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art (Robbe-Grillet, 1963: 35. Nous soulignons).

Nous avons déjà fait référence à la nature expérimentale des Nouveaux Romans. Cette tendance transforme le roman en un terrain de jeu où les

éléments du langage deviennent les acteurs principaux. Ce n'est plus le monde extérieur qui va retrouver son double dans la fiction, mais les mots eux-mêmes qui vont remplir la scène.

Deuxièmement, l'œuvre postmoderniste met le ludisme et la confrontation avec les lecteurs à la place de l'ancienne collaboration qui existait entre le narrateur et le lecteur. Troisièmement, Hawthorne remarque « le refus du 'personnage' et de 'l'intrigue' en tant que concepts ou conventions qui sont artistiquement justifiables et avec cela le refus de 'signification' qui en soi serait un fantasme désespéré » (Hawthorn, 1994 : 123).

Baldick (1990) trouve encore deux caractéristiques du postmodernisme qui confirment que le Nouveau Roman se situe bel et bien dans ce mouvement littéraire et artistique. Baldick trouve qu'il règne dans les œuvres postmodernistes « un état d'esprit aliéné et des techniques de désorientation » aussi bien que « l'abandon d'une cohérence artistique dans un monde fragmentaire » (175. Nous traduisons). C'est la voie naturelle que doit prendre l'art qui, malgré toute protestation, ne peut se détacher de sa disposition socio-historique. Le Nouveau Roman n'est pas de cette littérature qui cherche à s'engager politiquement. Ce n'est pas par son contenu qu'il essaie de convaincre le lecteur de prendre une nouvelle direction, c'est par sa forme.

Les deux termes « aliénation » et « désorientation » décrivent bien *l'effet* de doute sur le lecteur et voilà précisément ce que nous venons d'établir dans la comparaison entre l'incipit de *Pour un Nouveau Roman* et la peinture de la pipe de Magritte. Cette aliénation a lieu à cause de la façon avant-gardiste de présenter le récit et à cause des nouvelles relations, celles de la confrontation et du ludique, établies entre le narrateur et le lecteur.

La présente étude va tenter de démontrer comment, dans ce contexte, le refus d'admettre une vérité absolue, évident dans les Nouveaux Romans, peut être une forme de réalisme qui serait encore plus pure, plus honnête que le réalisme

de Stendhal ou de Balzac. Selon Jean Ricardou, le Nouveau Roman est justement une tentative de bouleverser les conventions qui laissent entendre que le roman est une copie de la réalité. Le Nouveau Roman est plutôt l'expression de l'effort même de la création du roman. Ricardou dit que : « Loin de véhiculer un sens déjà établi, il s'agit alors de *produire* du sens » (Ricardou, 1971 : 9).

Mais, qu'est-ce que c'est que la réalité? Est-ce, comme le suggère un roman de Balzac, un domaine bien équilibré où chaque détail et chaque action ont leur place bien préméditée? Ou réside-t-elle dans la perception de l'individu sur le monde extérieur : une vision du monde qui est constamment interrompue par les contorsions, les métamorphoses, les allusions et les illusions à l'infini que son esprit produit à partir de cette réalité extérieure?

Il y a plusieurs motivations pour expérimenter avec de nouvelles formes du genre romanesque. Une de ces motivations est celle d'obliger le lecteur à participer à la création du roman. Les auteurs se révoltent contre une lecture passive, une notion lancée par Gide. Les confrontations et taquineries acquièrent la fonction d'un défi, d'une invitation au jeu. Le roman exige un certain effort de la part du lecteur. Malheureusement, l'idée d'une lecture qui exige tant d'effort effraie la grande masse, qui lit uniquement pour se distraire. Même les initiés au Nouveau Roman choisiraient un roman plus « traditionnel », plus léger, comme livre de chevet.

Il n'est donc pas étonnant d'entendre Alain Robbe-Grillet se plaindre que les Nouveaux Romans soient peu lus. (Robbe-Grillet, 1963 : 15) Par conséquent, il existe un besoin de rechercher la nature de ces romans pour voir pourquoi, malgré leur impopularité sur les marchés, on continue à les produire. Notre quatrième chapitre va d'abord tenter de découvrir quelques techniques employées par les Nouveaux Romanciers pour créer un effet de doute et, dans un deuxième temps, de montrer comment ce doute est un effet voulu, recherché, ayant trois buts : refléter l'esprit d'une époque, changer notre façon de lire les romans et faire évoluer la notion du réalisme.

Donc, la validité des Nouveaux Romans réside dans leur expression authentique de l'âme de notre ère moderne, dans la révolte contre les formes désuètes héritées des grands maîtres du passé, des formes qui ne peuvent pas contenir la réalité de la seconde moitié du vingtième siècle, dans l'invention d'une nouvelle littérature et dans la formation de toute une génération de *nouveaux lecteurs*.

\* \* \* \* \*



## L'effet de doute créé par l'absence ou par l'inadéquation des Personnages.

Dans ce chapitre nous essaierons de voir comment la critique définit ou comprend la notion de « personnage ». Nous étudierons ensuite la mesure dans laquelle les personnages dans les romans *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet et *Ici* de Sarraute se conforment à cet usage romanesque. Notre étude suivra deux pistes principales: premièrement la présence ou l'absence de personnages et deuxièmement la nature des personnages présents. Nous nous concentrerons donc d'abord sur l'*extériorité* et ensuite sur l'*intériorité* des personnages.

Il serait normalement suffisant de dire que les personnages dans un roman sont les gens qui peuplent une histoire, les personnes qui bougent, pensent et parlent dans l'imagination du lecteur, comme les acteurs qu'il voit sur la scène du théâtre. Cette idée est formée chez le lecteur en fonction du roman traditionnel. Mais les critiques se posent tant de questions sur le phénomène du personnage romanesque qu'on ne peut pas se contenter de cette définition naïve.

D'abord on se pose des questions sur la validité d'isoler et d'analyser la notion de 'personnage'. Selon Hawthorne (1994), la critique moderne hésite à faire une catégorie d'analyse de la notion de personnages qui serait détachable de l'œuvre littéraire, qui selon Jean-François Lyotard, « opère comme un tissu de relations qui est désormais plus complexe et mobile qu'avant » (cité par Hawthorn, 1994 : 21).<sup>4</sup> Peut-on parler d'un personnage sans parler de ses paroles et de ses actions, manifestations de ses interactions avec son milieu et les autres personnages et de son rôle dans l'intrigue? Qui plus est, la critique post-moderniste ne favorise pas le concept de 'catégorie' personnage à cause de « l'anti-humanisme de la critique contemporaine : on accuse l'humanisme de favoriser une essence humaine et de la situer dans le sujet bourgeois »

---

<sup>4</sup> Bien sûr, Lyotard vise ici déjà le roman moderne qui, comme nous le verrons, se distingue surtout du roman traditionnel par la complexité et la mobilité qu'il manifeste dans tous ses aspects.

(Hawthorne, 1994 : 20). Un critique moderne, Jean Ricardou, justifie son refus d'analyser le roman selon les catégories proposées par Henry James en disant que :

On l'aura remarqué : nulle part nous n'avons offert quelque phénoménologie que ce soit des grandes catégories selon lesquelles le roman est souvent pensé : ni le Temps, ni l'Espace, ni le Personnage, ni l'Objet. Pour intéressants qu'elles soient, de semblables méthodes font souvent, pensons-nous, la part trop belle à la dimension référentielle de la fiction et risquent souvent de verser dans l'illusion représentative (1990 : 151).

Bien que nous soyons conscient du fait que les Nouveaux Romanciers se révoltaient contre « la dimension référentielle de la fiction » et « l'illusion représentative », pour employer les formules de Ricardou, notre étude ne peut se passer de la notion de personnage, précisément parce que c'est l'élément le plus marquant du roman. Ricardou décrit le Nouveau Roman tel qu'il est et nous voulons repérer ses différences par rapport au roman conventionnel pour trouver les éléments qui en troublent la lecture. Il serait aussi intéressant de découvrir pourquoi Robbe-Grillet a entendu dire que son œuvre veut « chasser l'homme du monde » (1963 : 8) et pourquoi Claude Roy définit les personnages du Nouveau Roman comme « [c]es non-personnages qui hantent les limbes du non-roman et les terrains vagues de l'intertextualité... » (cité par Bothorel et al., 1976 : 6). Si nous étudions l'effet de doute sur le lecteur, nous devons justement lire comme le ferait un lecteur moyen. Jouve constate que « [c]e que recherchent la plupart des lecteurs, ce n'est pas une expérience déstabilisante, mais au contraire une confirmation de ce qu'ils croient, savent et attendent. Toute l'habileté des 'best-sellers' est de répondre à cette demande » (1993 : 96). Le lecteur veut donc 'rencontrer' quelqu'un qui lui ressemble dans un roman, pas seulement physiquement, il veut également « [v]oir un personnage partager [ses] valeurs » et il ajoute que cela « a quelque chose de fondamentalement sécurisant. Ce qui est vrai des rapports interpersonnels dans le monde réel l'est également de la relation lecteur/personnage qui se noue dans la lecture » (*ibid.*). Le lecteur s'attend donc au moins à une présence humaine. C'est toujours un homme qui lit et qui voudrait retrouver l'humanité dans sa lecture.



Ensuite, il y a la question du 'réalisme' d'un personnage: le phénomène de l'illusion littéraire. La crédibilité du personnage est un critère considéré comme indispensable pour toute fiction réussie. Dans le roman conventionnel, les personnages jouissent d'une complexité qui leur donne l'air d'être réels. Un tel personnage, par les qualités humaines dont l'auteur l'a doté, devient un lien entre la fiction et le lecteur. Le lecteur essaie d'identifier dès le début du roman le personnage principal pour se raccrocher à lui et pour s'en servir comme guide pour traverser l'histoire. Ce sont bien ce héros, ses actions, ses pensées et ses passions qui attirent le lecteur et l'orientent dans l'histoire. Car une histoire est toujours l'histoire des aventures ou des mésaventures d'une personne, d'un être humain qui fait appel aux sentiments du lecteur en tant que son semblable.

Pour Marjorie Boulton les personnages fictifs sont réels parce qu'ils ont la possibilité, comme les personnes réelles, d'influencer la vie du lecteur de différentes façons: ils peuvent fournir au lecteur une évasion de la réalité en assouvissant ses fantaisies les plus extravagantes, lui infliger un malaise ou bien lui prévenir du danger d'une certaine conduite. L'étude du destin d'un personnage, de ses vicissitudes et de ses joies fait partager au lecteur une gamme d'expériences plus large que celle à la portée d'un individu limité comme il l'est par sa nature humaine et sa situation. La lecture améliore « notre prise de conscience et notre critique intelligentes de nous-même et notre conscience intelligente d'autrui » (Boulton, 1975 : 71. Nous traduisons). Et nous ne pouvons qu'être d'accord avec cette idée, c'est la réaction de tout lecteur sensible et nous sommes également persuadé que la majorité de lecteurs lisent justement pour éprouver de tels hauts et bas émotifs.

Quand Pierre-Louis Rey dit que « surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, [...] les romans racontent majoritairement l'histoire d'un individu aux prises avec la société » (Rey, 1992: 62), nous pouvons rajouter l'idée qu'un roman conventionnel raconte l'histoire d'une personne dans ses interactions avec d'autres personnes. Ce que nous venons de dire sur les personnages du roman nous donne tout lieu de

croire que l'omission de personnages dans un roman signifierait la mort du roman.

Est-ce qu'on peut dire qu'un écrivain crée un personnage qui est comme une personne réelle dans tous les sens du mot? Selon Pierre-Louis Rey, les personnages « n'existent que par les mots que l'auteur a tracés sur les pages du livre » (Rey, 1992 : 61). Rey nous rappelle aussi l'appellation « **homme de papier** » de William Golding. Les personnages sont cependant renfermés dans le texte et *vivent* dans l'imagination de leur auteur et des lecteurs. Ceux-ci reconstruisent les personnages principalement d'après le texte, mais l'image que l'auteur a voulu créer est vite limitée par le langage. Ensuite le récepteur, c'est-à-dire le lecteur, reçoit l'image du texte sur un écran qui n'est aucunement vierge. La nouvelle image au contraire influence les autres images déjà en place et se trouve influencée à son tour par ces dernières. C'est pour cette raison que Du Plaisir était déjà au XVII<sup>e</sup> siècle de l'avis que le lecteur complète une description selon ses préférences : « Les lecteurs savent que tous ces traits [du visage et du corps] ne consistent que dans son imagination, et que souvent, parce qu'il aime le blond, il a fait blond ce qui était brun » (Du Plaisir, 1975 : 54).

Dans la vie réelle, quand on fait la connaissance de quelqu'un, on ne l'accepte pas tout simplement tel quel. Le lecteur ne prend pas non plus le nouveau personnage tel qu'il est. Il essaie de **le classer selon des catégories de personnages déjà existantes dans son esprit**. Les 'catégories' sont faites d'après les personnes ou personnages que le lecteur a déjà connus. Ainsi chaque nouvelle connaissance qu'on fait, devient-elle une mosaïque composée de facettes de toutes les personnes qu'on a connues auparavant. Le plus souvent, une facette domine et la nouvelle connaissance est alors rangée selon cette facette. Chaque être classe les autres, qu'il les connaisse bien ou qu'il les côtoie seulement dans la rue. Même si on n'a qu'un contact fugace avec un inconnu, l'esprit humain essaie de compléter l'idée qu'on a de lui d'après les impressions laissées par cette rencontre. Il en va de même pour un personnage de roman. Jouve dit que « [l]es personnages, le décor et la situation ne pouvant

être entièrement décrits, le lecteur complètera [sic] imaginativement le récit en fonction de ce qui lui semble vraisemblable » (1993 : 44). Le personnage devient *total* dans l'imagination du lecteur qui supplée mentalement tous les aspects qui manquent.

Nous devons nous rendre compte que malgré l'intimité que nous pouvons partager avec une autre personne, il y aura toujours des zones d'ombre. Alors, nous pouvons présumer qu'il n'est pas nécessaire de connaître un personnage dans toutes les facettes de sa vie, pour qu'il devienne 'réel' ou du moins vraisemblable. C'est comme l'a dit Marjorie Boulton :

[...] juste comme on ne peut pas **comprendre d'une façon exhaustive** un autre être humain, on ne peut pas s'attendre à ce que l'écrivain le plus doué nous fasse un portrait total d'une personne complète. Dans le roman, les personnages sont importants à des niveaux différents, comme les gens dans la vie réelle nous sont importants à des niveaux différents. (Boulton, 1975 : 73, 74. Nous traduisons et soulignons.)

Un personnage existe seulement en idée et non pas en chair et en os. Sa forme concrète est celle de l'écriture. Dans l'introduction de cette étude nous avons mentionné que les Nouveaux Romanciers essaient de mettre en évidence l'écriture elle-même et que les personnages eux aussi sont subordonnés à cette tentative. Ceci risque de compromettre le rôle traditionnellement dominant du personnage dans le roman. Mais, si l'imagination du lecteur était capable de reconstruire un personnage vraisemblable à partir de la moindre esquisse, d'où naîtrait le doute dont il est question dans cette étude? Nous sommes de l'avis que le lecteur est plongé dans le doute quand le nouveau type de personnage et la façon que l'auteur choisit pour le présenter aux lecteurs, ne correspondent pas avec les catégories qu'il a connues auparavant.

Ceci est vrai pour la majorité de romans. Nous avons pris en guise d'illustration cinq romans conventionnels et nous avons trouvé que le roman *normal* commence par l'introduction d'un personnage. Dans la *Princesse de Clèves* (1678), dès la première page du roman, Madame de la Fayette nous présente

l'aristocratie qui peuple la cour (1972 : 130). Dans *Manon Lescaut* (1733) Prévost introduit aussitôt le chevalier des Grieux et son triste amour (1967 : 29). Dans *Le Rouge et le Noir* (1830) le narrateur joue le rôle de guide touristique et nous montre la petite ville de Verrière et les intérêts commerciaux et terriens de Monsieur Rênal (1972 : 19-20). Ensuite, Stendhal nous peint son aspect physique, son caractère et son histoire (*ibid.* : 20). Dans le roman *Madame Bovary* (1857), Flaubert nous présente Charles Bovary dès la première page (1961 : 9). Chez Proust au début du 20<sup>ème</sup> siècle, c'est le petit Marcel qui parle dès le début directement, à la première personne, de ses expériences les plus intimes (1954 : 11).

Le point commun de tous ces romans conventionnels est la forte et constante présence humaine. Leurs auteurs prennent toutes les précautions pour établir une entente aussi peu ambiguë que possible avec leurs lecteurs, en les plongeant dans un milieu familier, ou du moins imaginable, rempli de personnages croyables. Le fait que ces auteurs se donnent beaucoup de peine pour effacer les frontières entre réalité et fiction et pour assurer l'illusion que leurs « hommes de papier » sont réels, devient encore plus évident quand nous comparons ces romans traditionnels avec les Nouveaux Romans que nous étudions. Dans les romans traditionnels, le lecteur est invité à voir et à vivre en quelque sorte lui-même l'action fictive de ses semblables, les personnages fictifs.

Alain Robbe-Grillet fait le contraire. Le malaise cognitif se fait sentir d'abord quand, au début d'un roman, comme au début de *La Jalousie* ou de *Dans le labyrinthe*, l'auteur tarde à introduire ses personnages. Les longues descriptions de la disposition des choses ne servent qu'à bouleverser et à égarer le lecteur. Si l'on essaie de reconstruire minutieusement les emplacements décrits dans le texte, on se trouve encore plus confus parce que la description n'est pas celle d'un endroit réaliste mais au contraire celle d'un endroit incohérent sortant des idées incomplètes de l'auteur (voir chapitre 3 *infra*). Il semble que le lecteur d'un roman s'attende à être accueilli dans l'univers romanesque, sinon par le héros, au moins par un personnage.

En commençant le roman *Dans le labyrinthe* par un « je », Robbe-Grillet **semble** vouloir accueillir le lecteur dans un univers connu et sûr. L'incipit « Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri » (Robbe-Grillet, 1959 : 9) renforce la notion d'une présence humaine chaleureuse. Mais il abandonne très vite son lecteur en passant en dehors de ce milieu « bien à l'abri » et le lecteur se trouve dans une grande incertitude, car il peut **soupçonner** la présence de ce narrateur obscur ; il n'en est pas sûr ! Cette présence est très mobile. Elle changera après sept pages lorsque l'auteur introduit pour la première fois et d'une façon totalement inattendue le premier personnage 'visible'.

Il y a d'autres indices inquiétants qui ont comme effet l'aliénation du lecteur : Des changements brusques de conditions météorologiques, l'idée d'une vision limitée et gênée par le mauvais temps et l'adoption d'un style poétique dans les phrases « le vent souffle dans les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, balancement, balancement [...] » (Robbe-Grillet, 1959 : 9). Ces changements étourdissent le lecteur et ne servent qu'à détruire l'adhésion au monde décrit. C'est tout le contraire de la narration au début des romans conventionnels qui est une narration lucide dont le seul but est d'immerger le lecteur aussi vite que possible dans l'univers romanesque.

De plus, pendant un temps assez long, le lecteur de *Dans le labyrinthe* doit assister à l'énumération des objets et à la description de leur emplacement dans ce qui semble être une chambre à coucher servant aussi de bureau. Cette description est interrompue à plusieurs reprises par la description du temps qu'il fait à l'extérieur. Le lecteur, qui se perd déjà entre tous ces objets et scènes inhabitées, est taquiné par le narrateur qui hésite à introduire un personnage : le lecteur espère voir arriver du dehors le personnage qui serait responsable du « bruit saccadé des talons ferrés sur l'asphalte » (*ibid.* : 11) ou son contraire, celui dont « les chaussons de feutre ont dessiné des chemins luisants, du lit à la commode, de la commode à la cheminée, de la cheminée à la table » (*ibid.* : 12). Cette attente ne sera satisfaite que plus tard par l'introduction du personnage du

soldat. Pourtant, Robbe-Grillet ne trace jamais un lien entre « le bruit saccadé de talons sur l'asphalte » et le soldat. C'est nous qui créons le lien à cause de notre besoin de trouver du sens dans le roman. En vérité, le lecteur reste toujours dans le doute.

En attendant l'introduction d'un personnage, le lecteur se fait l'image d'un écrivain en abyme. Il se dit qu'il y a dans cette chambre quelqu'un qui regarde. Comme dans *La Jalousie*, la narration est celle de l'observation visuelle du narrateur. Pourtant, dans *Le labyrinthe*, le narrateur va au-delà de la simple description visuelle. Les objets qui se trouvent dans le champ de vision immédiat du narrateur, c'est-à-dire dans la chambre, engendrent dans son imagination un prolongement de la narration dans des **lieux surréels**. Le narrateur, dont nous soupçonnons la présence dans cette chambre, décrit ce qui se passe dans des lieux qu'il ne peut pas voir. Il regarde la rue par une fenêtre dont les rideaux sont tirés! Plus tard, il quitte la chambre et la rue pour développer la scène qui se trouve dans un tableau pendu au mur. Il est évident, à ce stade, que même les catégories d'idées sont un peu embrouillées dans l'écriture de Robbe-Grillet ; remarquons pour l'instant que le narrateur tient le récit bien en main, laissant au lecteur l'impression que c'est bien ce narrateur qui est l'auteur du récit.

Quand enfin le narrateur introduit le personnage qui va désormais occuper le devant de la scène, il essaie de le faire subrepticement. Il passe de la chose à l'homme comme si c'était tout naturel. Nous remarquons que le narrateur ne fait aucune distinction entre homme et chose, car le soldat est représenté d'abord comme une prolongation du réverbère.

Contre la base conique du support en fonte, évasée vers le bas, entourée de plusieurs bagues plus ou moins saillantes, s'enroulent de maigres rameaux d'un lierre théorique, en relief: tiges ondulées, feuilles palmées à cinq lobes pointus et cinq nervures très apparentes, où la peinture noire qui s'écaille laisse voir le métal rouillé. Un peu plus haut, une hanche, un bras, une épaule s'appuient contre le fût du réverbère. L'homme est vêtu d'une capote militaire de teinte douteuse, passée, tirant sur le vert ou sur le kaki [...]  
(Robbe-Grillet, 1959 : 16).

Chez les personnages du roman conventionnel, la description météorologique et celle du décor sont souvent employées pour refléter l'âme du protagoniste ou pour créer l'ambiance requise par l'intrigue. Dans *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac fait une description plutôt défavorable des Landes. Ceci n'est pas pour montrer la laideur de cette région, mais plus exactement pour révéler l'étouffement dont souffre l'âme de Thérèse dans cet endroit. De même dans *Thérèse Raquin*, Zola recouvre le passage du Pont-Neuf par une ombre sinistre en fonction des actes funestes qui y seront préparés.

Or, chez Alain Robbe-Grillet, le décor n'est ni arrière-fond de l'action ni concrétisation de son ambiance ni reflet de l'âme du protagoniste. D'après le ton narratif, homme et chose, voire homme et insecte, jouissent de la même importance. Entre la mouche qui erre sans but autour de l'abat-jour de la première scène et le vieux soldat que le lecteur suit sans jamais savoir sa destination, il n'y a pas de distinction à faire sauf que l'auteur accorde au soldat un peu plus de 'temps d'antenne'<sup>5</sup>. Le soldat occupe plus du temps du récit que la mouche. Vu de l'extérieur, nous remarquons des similitudes dans l'action du soldat et celles de la mouche. Nous pourrions même dire que dans l'imagination de l'auteur dont nous soupçonnons la présence dans le récit, les errances futiles de la mouche, qui précèdent celles du soldat dans le récit, constituent la genèse de celles du soldat ; le motif que dessine l'ombre de la mouche contre le plafond représente les traces laissées par le soldat dans la neige pendant son déplacement labyrinthique. L'action n'est pas motivée. Pour un observateur qui ne les voit que de l'extérieur, ni la mouche ni le soldat n'ont une raison pour retracer sans cesse le même chemin. Enfin si, puisque le soldat cherche le propriétaire de la boîte qu'il porte, sans idée qui c'est ni où cette personne se

---

<sup>5</sup> L'expression 'temps d'antenne' ressort de la télévision et veut dire 'durée ou fréquence du visionnement'. Cette expression nous semble bien traduire le temps de la narration accordé à un certain actant, personnage ou objet qui agit, dans ce roman 'du regard'. Dans *Le labyrinthe* le narrateur passe beaucoup de temps à décrire ce qu'il voit ou ce qu'il imagine voir. Le regard du narrateur est souvent froid, neutre et reste sur l'extérieur des actants. L'expression 'temps d'antenne' convient également à un roman où une seule scène est présentée plusieurs fois, comme c'est le cas ici. Le lecteur retrouve par exemple la scène du cabaret-bar plusieurs fois (pp. 24-31, 108-113, 143-148, 170-179, 195-196, 203-204).

trouve. Il ne s'agit donc pas d'un itinéraire logiquement préparé. Pourtant, l'action laisse des motifs : Les errances font des arabesques dans la neige, dans la poussière et le lecteur 'voit' des formes qui ornent la narration. L'auteur devient en quelque sorte comme un peintre cubiste quoique le procédé de l'auteur soit l'inverse : il utilise des choses et des hommes pour dessiner des formes au lieu de peindre des hommes en juxtaposant des formes géométriques.

Pour Robbe-Grillet les choses, tout comme les insectes, jouent le rôle traditionnellement assuré par des personnages. Elles ont une histoire et une temporalité tracées par la poussière comme le narrateur nous le dit :

Sur le bois verni de la table, la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps – pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines – par de menus objets, déplacés depuis, dont la base s'inscrit avec netteté pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes moins simples, certaines se chevauchant en partie, estompées déjà, ou à demi effacées comme par un coup de chiffon (Robbe-Grillet, 1959 : 10).

Le Nouveau Roman semble vouloir détruire l'illusion romanesque en menant à l'extrême ce que Bourneuf et Ouellet appellent « l'émiettement du personnage par sapes successives », un procédé qui date d'ailleurs du dix-neuvième siècle (1972 : 203). Ils continuent par dire qu' « on n'y voit plus l'évolution d'un héros romanesque ou d'un groupe sociale, mais la production d'un texte, les avatars de personnages pronominaux » (*ibid.*). Dans *le labyrinthe* laisse entrevoir cet anéantissement du personnage fictif en faveur de la mise en évidence du processus créateur. Brian McHale a trouvé le terme « personnage annulé » pour désigner un tel « personnage littéraire réduit à une pure fonction textuelle » (cité par Hawthorne, 1994 : 16). Robbe-Grillet, toutefois, nous laisse voir des personnages ou des choses qui fonctionnent comme des actants. Chez Nathalie Sarraute, il n'y a plus que des pronoms.

Nathalie Sarraute n'emploie pas de personnages qui nous mènent dans des labyrinthes visuels pour nous faire ressentir l'effet de son œuvre. Pour elle, il n'y a que les mots qui doivent remplir la scène. Nous disons 'les mots' car la lecture



du roman *Ici* nous laisse soupçonner une nouvelle importance accordée aux mots en général et dans l'œuvre de Sarraute 'les mots' agissent comme un corpus uni qui détient un pouvoir particulier. Ce pouvoir des mots auquel le lecteur est susceptible a promu les mots à un statut presque humain. Nous verrons comment le roman *Ici* devient un simulacre de l'absence, y compris l'absence de personnages. C'est le roman lui-même qui nous fournit toutes les preuves qui sont nécessaires pour illustrer ce fait. Chez Sarraute, ces preuves sont normalement cachées sous la surface du texte du récit. Nous disons que ces explications ou commentaires sur le texte qui sont cachés dans le texte du récit sont 'en abyme'. Il faut lire le texte en faisant attention aux possibles indicateurs de sens à deux niveaux. Un de ces 'indicateurs' est le pronom sans antécédent qui abonde dans l'œuvre de Sarraute, et justement dans le roman *Ici* ; le lecteur est inondé par un flot de pronoms sans antécédents. Selon toute évidence, il doit y avoir quelque part un personnage à qui le narrateur fait référence, mais on a beau le chercher. Dans ce roman, Sarraute a réussi à essuyer complètement le niveau de la surface, c'est-à-dire le niveau du récit, et le lecteur se trouve pleinement immergé dans une métafiction, qui, selon Chris Baldick, est

UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

le roman sur le roman ; ou plutôt une sorte de fiction qui commente ouvertement son propre statut fictif. Dans l'acception plus large du terme, on peut appeler 'métafictifs', dans la mesure où ils commentent la nature de la fiction, beaucoup de romans modernes dans lesquels il s'agit de romanciers qui ont des problèmes à écrire leurs romans ; mais le terme s'emploie normalement pour désigner les œuvres qui démontrent un très haut degré de conscience de leur nature fictive. (1990 : 133. Nous traduisons.)

Suivons à ce propos la trame de la première section du roman *Ici* : il s'agit d'abord d'un certain « il » qui aurait disparu. « Il » possède même des traits qui pourraient bien être des traits humains car le narrateur dit : « Il y avait en lui quelque chose d'insolite, de frappant [...] » (Sarraute, 1995 : 11). Ensuite, nous doutons qu'il s'agisse d'une personne, car le narrateur nous dit que nous ne pourrions pas trouver son prénom sur le calendrier catholique. Dans la deuxième partie de cette section, on retrouve le narrateur qui cherche un nom qui reste 'au bout de la langue'. Finalement, la troisième section montre que le

narrateur ou l'auteur même, est tout à fait conscient de ce qu'il fait et de ce à quoi s'attend le lecteur. L'apparition brève d'un vieillard traversant la rue n'est là que pour taquiner le lecteur. Nous, le lecteur, ressentons le même effet avec la mention du prénom Philippine. Le lecteur pense avoir enfin rencontré un personnage et la clef de l'énigme pour éprouver pendant quelques secondes une sorte de soulagement (qui se révélera faux) : « Philippine... Philippine... encore et encore Philippine... ses effluves délicieux répandent la certitude, l'apaisement » (*ibid.* : 13), écrit l'auteur qui fait sans aucun doute allusion à l'apaisement qu'aurait senti le lecteur. Le **personnage** que nous croyions que le narrateur cherchait tout à l'heure n'était qu'un **mot**.

Sarraute nous prive de tout confort en enlevant le fil conducteur le plus évident du roman, le personnage. Sans personnage il n'y a pas d'action dans le roman et de surcroît, sans personnage et sans action nous ne pouvons plus parler d'un roman. L'ouvrage est réduit à une thèse. Sarraute discute seulement, elle ne raconte pas et par ce procédé d'aliénation, elle réussit à créer la sensation d'un manque. D'ailleurs, elle semble tenir à ce que l'effet vienne uniquement du texte. Bien que le lecteur doive faire un grand effort pour déterrer des significations dans le texte, c'est l'auteur qui l'empêche délibérément d'y apporter un sens préalable. Sarraute en fait la démonstration en évoquant quelques personnages-types dont la simple mention ouvre tout un univers, un univers qui ne fait pas partie de son roman à elle :

Et les voici maintenant qui passent, se promènent... Regardez-les, vous les connaissez si bien, ils sont de chez vous, c'est chez vous qu'ils habitent... voici la Mégère apprivoisée. Le Couple parfait. Le Grand Génie. La Femme fatale. Le Poète romantique. Les beaux cavaliers en costumes du siècle dernier montant impeccablement des chevaux de race sur de ravissantes gravures anglaises... Mais il y a maldonne, il n'y a jamais rien eu ici qui ressemble à ça... ça vient d'ailleurs, c'est de chez vous que ça vient... (Sarraute, 1995 : 84).

Dans cet extrait, il est facile de remplir les 'trous' laissés par les pronoms sans antécédents. Les « les » font référence aux personnages-types. Le « vous » est le lecteur, qui les possède dans sa mémoire même avant d'avoir entamé un

roman. Le « ici » se rapporte au titre du roman en question. Nous pouvons donc déduire que Nathalie Sarraute lutte consciemment pour empêcher son œuvre de faire référence à des histoires ou des personnages déjà connus. Les références aux types littéraires ne viennent pas de son roman, mais de l'esprit du lecteur. Le lecteur peut se faire un portrait assez complet d'un personnage d'après la moindre esquisse. Pourtant, ces personnages ne sont pas présents 'ici' et le lecteur n'est, paradoxalement, pas encouragé à penser latéralement dans un ouvrage qui reste vidé de sens sans la participation du lecteur.

L'absence de personnage dans ce roman de Sarraute est des plus complètes possibles. L'action se déroule majoritairement sur un plan intellectuel. Et pourtant, malgré l'absence de personnages dans le sens traditionnellement romanesque, nous ne pouvons pas nier la conscience d'une présence humaine qui domine, à cause de la narration faite au style indirect libre du monologue intérieur et à cause de l'illusion ponctuelle de dialogue. Néanmoins, nous ne détectons pas de personnages qui sont *visibles* et qui agissent devant nous. Notre quatrième chapitre, où il s'agit justement du doute sur le plan abstrait, reprendra les idées que nous venons d'évoquer. La répétition est inévitable étant donné la nature purement abstraite d'*ici*.

Nous venons de découvrir que le roman de Sarraute ne contient aucun personnage tandis que dans le roman de Robbe-Grillet, il y a 'le soldat' qui peu à peu se détache de l'arrière-fond chosiste pour prendre le devant de la scène à un tel point que nous croyons que le récit de *Dans le labyrinthe* veut raconter un épisode dans la vie de ce soldat. La première source éventuelle de doute auprès d'un lecteur est donc l'**absence** du personnage. Malgré que nous ayons trouvé un personnage dans *Le labyrinthe*, notamment le soldat, nous ne pouvons l'accepter sans parler de l'identification entre nous les lecteurs et ce personnage. Nous avons appris que la moindre esquisse d'un personnage suffit de le faire entrer dans la réalité parce que les connaissances du lecteur fournissent les aspects manquants. Pourquoi donc ce soldat de *Dans le labyrinthe* reste-t-il un personnage énigmatique?

Nous examinerons ce personnage dans toutes ses facettes: aspect physique, comportement, paroles, pensées et constitution psychologique. Ensuite nous nous poserons la question de si ce personnage est un personnage convaincant : sinon, nous aurons découvert ce qui le rend étrange; si oui, il faudra chercher ailleurs, dans la narration par exemple, pour trouver la cause de l'aliénation du lecteur.

Rappelons qu'un souci commun des auteurs de romans qualifiés par le terme 'conventionnel' est de rapprocher leur œuvre le plus possible de la réalité. Ces auteurs visaient à reproduire le monde tel qu'il est en dotant le monde fictif et ses personnages de qualités qui ressemblent au monde réel. Au dix-septième siècle on appelait cette tendance la 'vraisemblance' et au dix-neuvième siècle on utilisait le terme 'réalisme' pour désigner l'illusion de la réalité dans la fiction.

Ainsi, le critère pour un 'bon' écrivain était – l'est peut-être encore – la capacité de présenter un personnage dans toutes ses complexités et ambiguïtés pour que chaque lecteur puisse le reconnaître comme pouvant exister. Un 'bon' écrivain est donc celui qui fournit à ses personnages une identité bien délimitée : un cadre social, historique et physique ; une vie intérieure : des pensées et une psychologie qui motivent toutes ses actions. Comme le dit Marjorie Boulton : « La création de personnages est probablement la réussite la plus remarquable de la plupart des écrivains » (Boulton, 1975 : 71. Nous traduisons), et « [les] personnages fictifs les plus délicieux semblent très 'vivants' » (*ibid.*: 73). Et Robbe-Grillet a même l'air irrité devant la ténacité du « personnage » comme l'élément le plus marquant du roman, quand il écrit dans un essai intitulé « Sur quelques notions périmées » (1957) :

Nous en a-t-on assez parlé, du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est

même là qu'elle reconnaît le « vrai » romancier : « il crée des personnages »... (1963 : 26).

Traditionnellement donc, tout auteur cherche à créer un personnage qui ressemble à une vraie personne et tout lecteur recherche des personnages quand il se met à lire un roman.

Ici, nous devons répéter que la fiction réaliste trompe un peu le lecteur. D'un côté, cette imitation de la réalité est 'plus grande que nature'. Nous ne faisons pas uniquement la connaissance du caractère du personnage tel que nous le révèlent son aspect extérieur, ses actions et ses paroles, mais le narrateur omniscient pénètre dans les secrets les plus intimes de ce personnage et présente aux lecteurs les pensées de celui-là d'une façon étonnamment ordonnée. Le narrateur omniscient expose parfois même trop clairement la constitution psychologique du personnage, un domaine souvent incomplètement connu de l'individu lui-même. Ainsi le lecteur arrive-t-il parfois à mieux connaître le personnage que celui-ci se connaît lui-même. Nous constatons que le réalisme ou l'illusion romanesque est encore plus complète que la réalité.

De l'autre côté, la fiction doit procéder d'une façon sélective. Pour des raisons pratiques, un roman représente une sélection de scènes relative à l'intrigue principale. Le fait que l'auteur omet régulièrement de mentionner que le personnage en question a dormi et mangé n'est pas troublant, car aucun lecteur ne se pose de telles questions si le personnage *semble* tout à fait humain.

Si selon les exigences de l'art romanesque, le héros d'un roman, pour mériter l'intérêt du lecteur, doit en quelque manière sortir de l'ordinaire, il ne doit aucunement décevoir le lecteur en se montrant inconséquent ou inexplicable. La convention romanesque exige que toute action soit motivée et, de plus, les limitations de longueur d'un roman obligent l'auteur à procéder d'une façon économique. L'auteur peut donc inclure seulement ces scènes ou épisodes qui sont pertinentes pour les actions qui vont suivre. Le moment où la conduite du

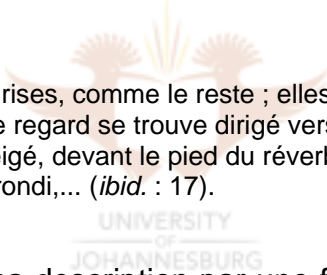
personnage dépasse les limites de la convention qui veut que toute action soit motivée, le lecteur est perdu. La sensation d'être au courant que sent un lecteur en lisant un roman conventionnel n'existe pas pour le lecteur de Robbe-Grillet et de Sarraute. Il devient impossible que le lecteur saisisse intellectuellement le personnage, en d'autres termes, les catégories existantes dans l'esprit du lecteur ne parviennent pas à classer ce personnage. Tel est le soldat dans le *Labyrinthe*. Si Meursault, personnage principal de *l'Étranger* de Camus, est souvent vu comme invraisemblable à cause de son anticonformisme et les motivations étranges de son crime, le soldat de Robbe-Grillet devient d'autant moins 'acceptable'. Tandis que Meursault nous convainc de son *existence* par le fait qu'il nous communique directement à la première personne ses pensées excentriques, le soldat de *Dans le labyrinthe* échappe à notre connaissance et à notre compréhension.

Commençons par son aspect physique : son visage, son corps, ses vêtements et les accessoires qu'il traîne avec lui. Cette facette du personnage de Robbe-Grillet n'est pas difficile à discuter, vu que Robbe-Grillet a la réputation d'être le créateur du 'roman du regard' et nous fournit un nombre de détails sur l'extérieur de ses personnages.

L'extérieur du soldat ne révèle rien de trop étrange. Il porte une capote militaire et de « gros souliers de marche à bout arrondi, dont le cuir grossier présente des éraflures et autres marques de chocs divers, plus ou moins bien recouvertes par le cirage noir » (Robbe-Grillet, 1959:17). Ce que Robbe-Grillet réussit ici est une nature morte. Il se concentre sur les souliers du soldat comme s'ils existaient indépendamment d'un être humain. Mais, comme les traces laissées dans la poussière, cette description laisse entrevoir l'histoire des chaussures. Le lecteur sait que les souliers sont vieux et qu'ils ont connu du terrain accidenté, un champs de bataille n'est pas exclu. Le fait que le vieux soldat cire encore ses bottes fait preuve des bons soins personnels propres à la discipline militaire qu'il perpétue. Toutefois, pour la durée du récit, le soldat ne prête aucune attention à sa tenue sauf qu'il change de capote pour des raisons pratiques. Donc, le

lecteur qui prend le temps de s'arrêter sur chaque description peut en déduire des informations supplémentaires. Jusqu'ici, nous ne remarquons rien d'étonnant, car les auteurs du dix-neuvième siècle surtout, et c'est la tradition qui en découle qui a conditionné nos habitudes, aménageaient soigneusement des liens entre le caractère, l'apparence d'un personnage et l'histoire ; cela nous paraît normal.

Ce qui frappe le lecteur, en revanche, c'est la progression dans la description quand le narrateur passe des chaussures de marche à la neige, ensuite aux dépôts de neige sur le trottoir et enfin au réverbère. Les chaussures deviennent tout simplement un objet parmi d'autres dans le paysage observé. Le fait qu'elles appartiennent à une personne est rendu négligeable. Reprenons le paragraphe en question pour apprendre plus sur la façon dont procède le narrateur :



Les paupières sont grises, comme le reste ; elles sont baissées. La tête est inclinée en avant. Le regard se trouve dirigé vers le sol, c'est-à-dire vers le bord du trottoir, enneigé, devant le pied du réverbère et les deux gros souliers de marche à bout arrondi,... (*ibid.* : 17).

Le narrateur commence sa description par une focalisation externe sur le soldat. Le narrateur est comme un deuxième personnage présent dans la scène et il raconte au lecteur ce qu'il voit. Ceci révèle au lecteur que le soldat a la tête inclinée et qu'il est en train de regarder dans la direction de ses pieds. La focalisation change à une focalisation interne partant du soldat. Le narrateur voit maintenant ce que voit le soldat. C'est en fait pour comprendre ce changement de focalisation que le lecteur doit assister à une description qui lui semble ennuyeuse et hors de propos. Nous sommes conscient du fait que ceci n'est pas l'unique fonction de la surabondance de descriptions d'objets qui semblent anodins; d'autres fonctions seront discutées dans le troisième chapitre de la présente étude.

Comme la description des vêtements, celle du visage du soldat ne révèle aucun trait qui le distingue du reste de l'humanité : « Son visage est grisâtre ; les traits

en sont tirés, et donnent l'impression d'une extrême fatigue ; mais peut-être une barbe de plus d'un jour est-elle pour beaucoup dans cette impression » (*ibid.* : 16). La description est clairement celle d'un observateur sur place. Nous remarquons qu'elle ne pénètre aucunement au delà de la peau du soldat. Le narrateur fait très attention à la façon dont il présente ses déductions. Il avoue qu'il pourrait avoir tort et offre même une excuse pour le contraire : le soldat pourrait ne pas être fatigué, si c'est seulement le fait qu'il ne s'est pas rasé pendant plus de 24 heures qui crée cette impression. Logiquement, nous pouvons accepter ces déductions, car la fatigue est un soi-disant état d'âme, mais d'un genre qui se révèle par la mine et par le maintien. Néanmoins, nous sommes aussi conscient de la présence du narrateur qui domine la fiction et va jusqu'à détruire l'illusion littéraire. Comme le lecteur, l'auteur-narrateur (deux rôles difficilement séparables dans ce récit) ne peut accepter comme réel que ce qu'il voit et toute déduction est consciemment signalée comme telle. Une illustration plus claire de l'hésitation de l'auteur est celle où il décrit le petit garçon dans un bar : « L'enfant **pourrait** croire qu'il est seul dans la salle, qu'il joue seulement à faire la conversation avec quelqu'un qui n'existe pas, ou bien avec une poupée, un mannequin qui ne **saurait** répondre (*ibid.* : 30. Nous soulignons). C'est encore l'auteur-narrateur qui décrit ce qu'il voit et essaie de deviner les pensées et les paroles des personnages figés dans un tableau. En utilisant le conditionnel, l'auteur-narrateur indique clairement qu'il s'agit ici purement d'hypothèses.

Robbe-Grillet détruit l'illusion littéraire par deux approches simultanées et interdépendantes : Premièrement il y a le refus de l'omniscience de l'auteur et deuxièmement il y a l'autonomie des personnages.

Nous détectons dans le roman *Dans le labyrinthe* un narrateur hésitant, à connaissances limitées, auquel le lecteur ne peut pas se fier. Le narrateur dans l'œuvre de Robbe-Grillet est souvent aussi un personnage observateur présent dans la fiction. Il n'a ni la liberté ni la capacité de dire ce qui se passe dans la tête de tel ou tel autre personnage. Pour cette raison, nous pouvons argumenter



qu'il doit être plus vraisemblable et plus humain que les narrateurs du roman traditionnel, comme Robbe-Grillet semble vouloir le dire lui-même dans la citation suivante :

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. 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 [...] et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine (RG, 1963 : 118).

Les limitations de ce narrateur créent au contraire une distance entre le lecteur et les personnages. Tout comme le narrateur, nous ne voyons rien de plus que l'extérieur des personnages et l'incertitude que répand ce narrateur limité finit par caractériser le roman entier.

Robbe-Grillet mêle son refus d'un narrateur qui connaît à fond ses personnages avec l'illusion que l'auteur lui-même n'est qu'un spectateur de l'action. Pour lui les personnages doivent être autonomes, c'est-à-dire que l'auteur ne contrôle point les personnages dans un roman, mais les personnages agissent indépendamment de leur créateur. Cette approche de Robbe-Grillet explique à un certain point l'absence d'une histoire cohérente dans *Le labyrinthe*. L'auteur laisse l'illusion de suivre et d'observer passivement les actions du personnage 'autonome' au lieu d'être le créateur actif d'une intrigue passionnante.

Le narrateur du roman conventionnel est une voix qui parle de l'extérieur de l'histoire qu'il connaît à fond. Il n'est limité ni par l'espace ni par le temps. Il peut dans un seul paragraphe du récit raconter les actions, les pensées et les sentiments de plusieurs personnages, décrire les personnages et le lieu et raconter leur passé et leur avenir. C'est ce que le narrateur de *Madame Bovary* fait dans l'extrait suivant :

À peine arrivé chez lui, Rodolphe s'assit brusquement à son bureau, sous la tête du cerf faisant trophée contre la muraille. Mais, quand il eut la plume entre les doigts, *il ne sut rien trouver, si bien que, s'appuyant sur les deux coudes, il se mit à réfléchir. Emma lui semblait être reculée dans un passé lointain, comme si la résolution qu'il avait prise venait de placer entre eux, tout à coup, un immense intervalle.*

*Afin de ressaisir quelque chose d'elle*, il alla chercher dans l'armoire, au chevet de son lit, une vieille boîte à biscuits de Reims **où il enfermait d'habitude ses lettres de femmes**, et il s'en échappa une odeur de poussière humide et de roses flétries. D'abord il aperçut un mouchoir de poche, couvert de gouttelettes pâles. **C'était un mouchoir à elle, une fois qu'elle avait saigné du nez, en promenade ; il ne s'en souvenait plus** (Flaubert, 1961 : 201-202).

Dans le texte uni, le narrateur nous raconte ce qu'un témoin sur place peut percevoir. C'est l'histoire 'visible' à l'extérieur. Nous remarquons cependant que le narrateur raconte aussi ce qui se passe dans la tête du personnage. Ceci est représenté par le texte en italique. Le texte en caractères gras donne des informations historiques que le personnage ignore en partie. La nature omnisciente de ce narrateur devient d'autant plus évidente par ce dernier fait ; il se souvient même de détails oubliés par le personnage.

Selon Oppenheim, il existait un hiatus entre les paroles du narrateur et la conscience du personnage dans le roman du 19ème siècle. Cela est vrai puisque le narrateur commentait calmement le changement pénible que le personnage devait subir dans un monde fragmentaire. Oppenheim continue par dire que le narrateur fait preuve d'une cohérence et d'une connaissance parfaite, tandis que le personnage se débat pour surmonter ses imperfections dans un monde incohérent et contradictoire (Oppenheim, 1986 : 22), ce qui est aussi exact. Le narrateur omniscient pouvait éviter la formation de 'blancs' (Jouve, 1993 : 83) à tout moment puisqu'il possédait toutes les connaissances relatives à l'histoire qu'il racontait. Nous voyons dans l'extrait cité ci-dessus avec quelle facilité il fournit une histoire à la boîte aux biscuits et au mouchoir. Le personnage qui ignore l'histoire du mouchoir reste donc dans un univers imparfait, tandis que le lecteur jouit du privilège de recevoir directement du narrateur toutes les informations nécessaires pour comprendre le roman. À notre avis, ce type de narrateur aide à la compréhension du roman conventionnel et l'absence d'un tel narrateur entraîne des trous dans le récit que le lecteur remplit avec difficulté. Dans le cas des Nouveaux Romans le lecteur le trouve souvent impossible de compléter les informations manquantes. En guise d'illustration, examinons les extraits suivants dont le premier est tiré encore une

fois de *Madame Bovary* (I, IV :31) juste après qu'Emma a accepté de se fiancer à Charles :

Le lendemain, dès neuf heures, il était à la ferme. Emma rougit quand il entra, tout en s'efforçant de rire un peu, par contenance. Le père Rouault embrassa son futur gendre. On se remit à causer des arrangements d'intérêt; on avait, d'ailleurs, du temps devant soi, puisque le mariage ne pouvait décemment avoir lieu avant la fin du deuil de Charles, c'est-à-dire vers le printemps de l'année prochaine (Flaubert, 1857 : 31).

Dans ce petit paragraphe de *Madame Bovary* il se passe plus de choses que dans toute l'histoire de *Dans le labyrinthe*. Le roman *Madame Bovary* veut créer l'illusion d'appartenir au même univers que le lecteur. Le lecteur a donc le droit de puiser dans toutes ses connaissances du monde, des mœurs et de l'histoire du dix-neuvième siècle. Dans ce seul paragraphe il y a trois personnages que le lecteur peut comprendre immédiatement sans ambiguïté. La raison en est d'abord qu'ils se trouvent dans une histoire cohérente dont le récit respecte la suite chronologique des événements et que le lecteur peut s'identifier avec cette histoire: Un veuf qui vient de perdre sa femme doit attendre la fin du deuil avant de pouvoir épouser la jeune fille qu'il s'est mis à aimer même avant la mort de sa première épouse. Qui plus est, le veuf, sa femme et sa future épouse ont chacun un nom et un passé connus du lecteur. Le narrateur est à l'extérieur de cette histoire et la raconte en utilisant des codes fixés au préalable. Il peut donc communiquer facilement avec son interlocuteur, le lecteur. Dans les mots « rougit, s'efforçant, par contenance » nous lisons l'excitation et la passion refoulées d'Emma et nous comprenons en même temps la pudeur convenable à une demoiselle de l'époque. Un seul mot peut donc déclencher toute une série d'émotions et de connotations chez le lecteur et mettre celui-ci en entente parfaite avec un personnage fictif. De la même façon, la phrase : « On se remet à causer des arrangements d'intérêt » évoque toute une scène sur laquelle le lecteur peut improviser, car c'est une scène propre à la culture du lecteur de cette époque et il s'agit d'une coutume encore connue bien qu'elle soit tombée en désuétude. Et finalement, le lecteur a un fort soupçon que l'attente prescrite par le deuil est un grand inconvénient pour Charles.

Le lecteur reçoit toutes ces informations et se sent tout à fait à l'aise avec les informations reçues, car le récit entoure le lecteur de personnages qui semblent tout à fait réels. Ces personnages rentrent sans aucune difficulté dans les catégories existantes dans l'esprit du lecteur. La vraisemblance visée par le réalisme du roman du XIX<sup>ème</sup> siècle est donc réussie grâce au narrateur omniscient. La théorie d'Oppenheim trouve dans la présence du narrateur omniscient un élément qui contrarie la vraisemblance. Le lecteur de Flaubert accepte sans plus que le narrateur est invisible et omniscient ; il l'oublie même. Le personnage du soldat dans *Le labyrinthe* nous échappe encore après que nous avons lu le roman entier plusieurs fois.

Regardons encore un extrait qui vient de *Dans le labyrinthe* juste après le cauchemar dont le soldat s'est tiré en hurlant :

Pourtant les autres dormeurs ont l'air parfaitement calmes. Sans doute n'a-t-il pas crié vraiment. En regardant avec plus d'attention, il constate que son voisin a les yeux grands ouverts : les deux mains sous la nuque, il continue de fixer la pénombre devant lui.

Moitié dans l'intention de trouver un peu d'eau à boire, moitié pour se donner une contenance, le soldat se lève, et, sans remettre ses chaussures pour éviter de faire du bruit, il sort de la file des lits et se dirige vers la porte par laquelle il est entré en arrivant. Il a soif. Il sent non seulement sa gorge sèche, mais tout son corps qui le brûle, malgré le froid. Il atteint la porte, dont il essaie de manœuvrer la poignée, mais la serrure résiste. Il n'ose pas la secouer trop fort, de peur de réveiller tout le monde. Elle semble d'ailleurs fermée à clef (Robbe-Grillet, 1959 : 119-120).

La première chose qui nous frappe est que les personnages n'ont pas de noms. Ils sont désignés tantôt par leur métier, par exemple 'le soldat', et tantôt par ce qu'ils sont en train de faire, par exemple 'les autres dormeurs'. 'Le soldat' qui est le personnage principal de l'histoire se trouve maintenant encore moins individualisé qu'avant quand il semblait être le seul soldat. Ce n'est qu'un dormeur parmi toute une salle de dormeurs, ce qui rappelle l'uniformité oppressive qui règne aussi à l'extérieur. Nous remarquons également le

manque de communication entre ces hommes qui, à cause de leur métier commun, devraient pourtant avoir beaucoup à se raconter.

Deuxièmement, le lecteur qui travaille par images, compose un tableau peu naturel qui consiste en des *dormeurs* qui ont les yeux grands ouverts. La seule action est celle du soldat qui est rendu à moitié impotent par sa maladie. La motivation pour son action est aussi étrange : il se lève pour aller chercher de l'eau à boire non seulement parce qu'il a soif mais aussi pour « se donner une contenance » auprès d'un public non-réceptif. Ce geste le rend d'ailleurs plus étrange aux yeux du lecteur, car ce geste n'aboutit à rien. L'obsession du soldat de surveiller la boîte laissée sur le lit l'y rappelle même avant qu'il se soit désaltéré. Le soldat poursuit un but mal défini qu'il ne peut pas atteindre, malgré certains malaises physiques (le froid, la soif, la fièvre). Tout cela revêt l'épisode d'un caractère onirique, voire cauchemardesque.

Cet épisode est une mise en abyme de l'action du roman entier. Il reflète les errances oniriques du soldat. Les mouvements futiles du soldat et sa soif non étanchée sont aussi un reflet de la frustration ressentie par le lecteur. *Le petit Larousse illustré* (1983) définit le terme 'frustration' de la façon suivante : « État de tension psychologique engendré par un obstacle venant s'interposer entre un sujet et un but valorisé positivement par lui ». Le but visé par la lecture est sans aucune doute la compréhension. L'« obstacle » que nous confrontons est l'insuffisance des informations nécessaires pour comprendre et la nature inachevée de l'action du roman.

Les actions du soldat ne rentrent pas dans ce que nous appellerions le 'normal'. Comme Jacqueline Machabéïs le note au sujet de *La Jalousie*, le héros robbegilletien est un « esprit troublé qui distingue mal la réalité de l'imaginaire » (1997: 42). Nous sommes également persuadé, grâce au contenu du cauchemar du soldat, que le soldat souffre d'une commotion cérébrale. Selon la convention du réalisme du dix-neuvième siècle, toute action romanesque doit être motivée par une action antérieure, par le caractère du personnage ou par un

but. La seule motivation donnée pour l'action étrange du soldat est l'importance qu'il rattache à la boîte dont le lecteur ignore le contenu jusqu'à la fin du roman. La recherche du propriétaire de la boîte par le vieux soldat rappelle plutôt l'attente futile des deux personnages de la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*. Nous plaçons donc le soldat de *Dans le labyrinthe* dans la même catégorie que Didi et Gogo, les deux sans-abri désespérés créés par Beckett dans son théâtre de l'absurde pour illustrer justement « la notion de l'homme devant le néant » et « la notion de l'homme qui se confronte dans un monde qui lui est étranger et hostile » (Coles, 1984 : 34. Nous traduisons).

En troisième lieu, le lecteur doit considérer cette petite scène dans la totalité du récit. En isolation, elle paraît peu étrange ; nous avons de la difficulté à la classer comme productrice de doute. Mais quand on la considère comme partie de l'ensemble, le lecteur réalise qu'il n'a jusqu'ici aucune idée de la destination du soldat ni de la séquence des scènes analogues répétées apparemment au hasard. Pour accroître l'incertitude, le narrateur lui aussi ignore l'identité du personnage principal et fait même douter qu'il s'agisse à chaque reprise du même soldat ! En revanche, Emma, son père et Charles sont accessibles au lecteur par leur identité fixe, créée et maintenue par un narrateur omniscient. Toute la différence séparant les deux époques, les deux types d'écriture, en ressort.

Le personnage-narrateur dans l'œuvre de Robbe-Grillet représente le contraire de celui de Flaubert. Le narrateur de Robbe-Grillet est aussi un personnage qui se trouve dans la même dimension que les autres personnages, c'est-à-dire, en pleine fiction. Il est aussi soumis aux contraintes 'humaines' en ce qui concerne la connaissance d'autrui et l'interprétation de ce qu'il observe. Ce genre de narration tend à exclure le lecteur qui jouissait autrefois d'une complicité avec par exemple le narrateur flaubertien. Le lecteur formé par les narrateurs de romans conventionnels a besoin d'un guide dont l'absence dans l'œuvre de Robbe-Grillet est susceptible d'aliéner ce lecteur. La communication entre le narrateur et le lecteur est troublée, car le narrateur ne connaît pas l'histoire qu'il

raconte et n'interprète pas l'action qui se déroule devant lui. Le récit ne fournit pas les indices nécessaires à la compréhension de l'action au début de l'histoire. C'est seulement vers la fin que le médecin, qui remplace le narrateur à la première personne, interprète les événements vécus par le soldat pendant quelques jours. Bien qu'il s'agisse d'une interprétation plausible et cohérente, le lecteur a été habitué dès le début du roman à ne rien accepter comme définitif. Le doute créé par un narrateur trop hésitant subsiste. Nos interprétations de l'être et du comportement du soldat ne peuvent résulter que d'une analyse faite après au moins une seconde lecture du roman.

Notre première impression sur les observations du narrateur Robbe-Grillet suggère qu'elles restent objectives parce que ce narrateur ne peut pénétrer la surface des autres personnages. Jacqueline Machabéïs nous aide à expliquer la nature de ce personnage narrateur quand elle écrit à propos du narrateur de *La Jalousie* :



On pénètre dans un monde qui, n'existant que dans sa matérialité, se présente comme dépeuplé d'êtres humains et envahi d'objets. Cet envahissement systématique de l'espace par les objets se substitue à toute intériorité, à toute psychologie, à toute pensée. [...] Si l'objet n'existe que par l'attention que lui porte le narrateur, inversement les préoccupations du narrateur se traduisent exclusivement par la perception qu'il a de ces objets. [...] Ce qu'il voit est déterminé par ce qu'il cherche. Ce qu'il imagine est le produit de son esprit troublé qui distingue mal la réalité de l'imaginaire (Machabéïs, 1997 : 42).

Ce résumé de l'univers romanesque de Robbe-Grillet nous fait remarquer que l'objectivité apparente disparaît au moment où le lecteur découvre qu'il est en train de connaître la vie d'un personnage à travers les perceptions du même personnage. Le caractère 'chosiste' causé par la fixation sur les objets a l'effet opposé de ce que nous attendions. Nous pensions que nous allions lire une narration sèche, neutre et même scientifique. Le lecteur est témoin, au contraire, de tout ce que voit, pense, imagine et rêve le personnage. Nous rentrons donc dans le domaine le plus subjectif d'un personnage. Robbe-Grillet lui-même a décrit son roman *La Jalousie* dans les termes suivants : « [C'est un] roman qui

met en scène un homme et s'attache de page à page à chacun de ses pas, ne décrivant que ce qu'il fait, ce qu'il voit ou ce qu'il imagine » (1963 : 47-48). Ce personnage-narrateur est donc vivement influencé par sa propre subjectivité. L'imagination de ce personnage-narrateur devient aussi créateur du récit. Nous verrons dans la prochaine partie de cette étude que le soldat de *Dans le labyrinthe* meurt dans une chambre qui a de fortes ressemblances avec celle de l'ouverture du roman. La possibilité que le soldat soit le narrateur de sa propre histoire n'est donc pas exclue.

Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins partiel des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire (RG, 1963 : 117-118).

C'est dans *La Jalousie* que la passion obsessionnelle et le délire dont il est question dans cette citation deviennent évidents. *Dans le labyrinthe* présente plutôt un narrateur privé d'émotion. Les titres des deux livres nous aident à faire la différence : une des interprétations de *La Jalousie* est que c'est un simulacre de cette émotion qui, poussée à l'extrême, peut aboutir à la folie, tandis que *Dans le labyrinthe* est le produit d'un narrateur obsédé par des motifs et des formes géométriques. L'effet sur le lecteur de cette obsession de formes du *Labyrinthe* est une torsion intellectuelle semblable au vertige éprouvé devant les délires produits par la psyché tordue du mari jaloux dans *La Jalousie*. Le lecteur de *Dans le labyrinthe* éprouve avec ce soldat l'obsession de remettre au destinataire la boîte couverte de papier brun, malgré le mauvais temps et malgré la fièvre dont il souffre. C'est une obsession qui exige le refoulement de toute conscience de malaise. La définition du mot 'refoulement' dans son acception psychanalytique décrit de près nos idées sur la psyché du soldat : « Processus de défense du Moi par lequel le sujet cherche à maintenir, dans l'inconscient, un désir inconciliable avec ses autres désirs ou la morale » (Petit Larousse illustré, 1983). Nous croyons qu'il s'agit d'une pauvre âme qui n'a connu que la vie militaire et les vertus y attachées. Ayant promis à un camarade mourant de



remettre une boîte aux siens, le soldat passe ses derniers jours à l'accomplissement loyal de cette tâche.

Le 'délire' du soldat dans *Le labyrinthe* se manifeste dans la déformation des données primaires. Cette déformation est effectuée par l'imagination du narrateur. En dernière analyse, c'est l'auteur qui donne libre cours à son imagination à lui. Il se situe dans l'œuvre afin que le lecteur ne sache plus qui parle, auteur ou narrateur, car celui-ci devient le créateur de ce qui est engendré à partir du stimulus visuel. Ce procédé fait croire au lecteur que le récit s'engendre lui-même ou que le roman est encore en train de se faire. Le narrateur intradiégétique est l'auteur du roman qu'on lit. Chez Flaubert, au contraire, le narrateur ne donne jamais l'impression d'être responsable de l'action. Il raconte une histoire qui s'est produite malgré lui ; il ne fait que la 'transcrire'.

Oppenheim nous donne un survol (quelque peu lacunaire) de l'histoire de la narration : Au Moyen Age un auteur qui connaît une histoire la raconte à un public qui la connaît déjà aussi tandis qu'au 19ème siècle un auteur qui connaît une histoire la raconte à un public qui l'ignore. Dans le Nouveau Roman du 20ème siècle un auteur qui ne connaît pas encore une histoire la raconte à un public qui ne la connaît pas non plus (Oppenheim, 1986: 24). Robbe-Grillet refuse d'expliquer ce que le personnage trouve inexplicable. C'est là où, selon Robbe-Grillet, gisait la nouveauté de ses romans : tout doit se dérouler dans le texte.

Robbe-Grillet nous propose des théories qui semblent très plausibles : le refus de l'omniscience du narrateur et l'autonomie des personnages promettent d'introduire une nouvelle manière d'aborder le réalisme qui doit être plus honnête. Le narrateur peut seulement raconter les détails qui se trouvent dans son champ d'observation. Malgré l'effort de Robbe-Grillet de peindre un personnage selon les procédés de ces théories, le soldat ne peut pas être compris par les lecteurs, car la raison de son comportement perçu comme

étrange ne leur est jamais révélée. Bien entendu, un sans-abri alcoolique se trouve dans la réalité à l'écart de la société et du normal, exactement comme le soldat de *Dans le labyrinthe*. Mais Robbe-Grillet ne le présente pas directement comme tel. Un narrateur omniscient pourrait provoquer de la chaleur et de la compassion envers cette personne qui ne vaut guère plus qu'une chose, car un tel narrateur détient les clefs des événements antérieurs et des pensées du soldat qui fourniraient une histoire à ce personnage. Le passé ou l'histoire permettrait au lecteur d'accéder aux complexités psychologiques dont il a besoin pour comprendre les actions du soldat. Robbe-Grillet ne fournit pas ces données ; il ne remplit pas les 'blancs' comme le narrateur flaubertien.

Cependant, les déplacements dans le monde concret des choses et des hommes sont bien marqués par Robbe-Grillet. Le récit fait bien attention à ces déplacements qui fournissent un passé aux choses et aux hommes dans les domaines du temps et de l'espace mais le domaine intérieur des personnages reste un terrain inconnu. Justement, c'est l'histoire de ce domaine intérieur qui sortirait ce personnage de l'absurde.

Il y a quand même quelques allusions à ce qui se passe à l'intérieur du soldat. Le narrateur prévient le lecteur que les descriptions de l'intérieur du soldat sont des étourderies et il s'empresse de faire disparaître toute trace d'émotion dans le texte. Dans la petite scène suivante, nous remarquons chez le soldat la lueur d'une âme avide d'amour. La moindre attention que lui prête le personnage appelé simplement 'la femme' suscite du bonheur.

« Vous êtes fatigué » dit-elle.

Ce n'est pas une question. La voix est redevenue neutre, basse, privée d'intonation, méfiante peut-être. Le soldat fait un geste vague de sa main libre ; un demi-sourire tire un coin de sa bouche (*ibid.*: 62).

Le ton de voix de la femme n'est pas précisé par le narrateur hésitant, tandis que le demi-sourire du soldat est une réaction visible. Le narrateur qui veut perpétuer le statut d'objet du soldat, s'abstient de tout commentaire sur ce demi-

sourire. Il semble vouloir laisser passer inaperçu la seule lueur qui, jusqu'ici, peut illuminer l'intérieur du soldat et tourne toute son attention vers la femme bienfaitrice. Afin d'empêcher que trop d'émotion entre dans cette scène, le récit se fige pour un temps et décrit les vêtements de la femme (*ibid.* : 63). Parallèlement, au niveau du récit, nous entendons la voix du narrateur qui commente l'absence d'émotion dans la citation suivante :

« Vous n'avez pas mangé » dit-elle. Et une fugitive nuance, comme de pitié, ou de crainte, ou d'étonnement, passe cette fois dans sa phrase.

Sitôt la phrase achevée, et le silence revenu, il devient impossible de retrouver l'intonation qui paraissait à l'instant avoir un sens – crainte, ennui, doute, sollicitude, intérêt quelconque – et seule demeure la constatation : « Vous n'avez pas mangé », prononcée d'une voix neutre. L'homme répète son geste évasif (*ibid.* : 63-4).

Robbe-Grillet essaie d'imiter ce que le lecteur est censé éprouver pendant sa lecture, c'est-à-dire pendant qu'il traverse les différentes étapes du labyrinthe, un labyrinthe préparé par Robbe-Grillet lui-même. Le lecteur est plongé, avec le soldat, dans un paysage dominé par des formes géométriques et par la similitude qui rend le paysage froid et hostile. Le pauvre soldat qui s'égaré dans ce paysage inspire de la pitié auprès du lecteur. Le soldat ne se plaint jamais et nie la suggestion des autres personnages qu'il soit misérable. La pitié est provoquée par ses réactions passives et presque muettes, car elles témoignent de son état désespéré. L'absence de commentaire sur les gestes du soldat le rend encore plus pitoyable. La narration tend à la destruction de toute émotion. Le moment où la pitié ou toute autre émotion risque d'envahir le récit, le narrateur détourne littéralement ses yeux pour fixer son regard sur un tableau neutre composé par l'arrangement d'un ou de plusieurs objets qu'il se met à décrire dans le détail. Le narrateur évite ainsi consciemment un univers anthropocentriste selon l'intention de son auteur, Robbe-Grillet, qui justifie l'authenticité de son œuvre en disant que

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman

paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros (1963 : 28).

*Dans le labyrinthe* semble vouloir justement donner un exemple de cette conception de Robbe-Grillet : le soldat devient le symbole du héros raté et même piteux. Nous nous rappelons quelques suggestions du courage stoïque d'un ancien combattant dont le dernier grand devoir est de rendre la boîte de contenu sans valeur à une personne inconnue. Il meurt avant d'avoir accompli sa tâche. Le soldat ne laisse rien de lui-même après sa mort. Tout ce qu'il a apporté dans cet univers fictif est la boîte qu'il ne possédait pas. Il sera donc vite oublié. La narration lui a défendu de prendre contact avec les autres 'personnages' et avec les objets. Nous n'avons aucune impression qu'il existe des relations entre le soldat et son environnement. Il a été plutôt expulsé par la froideur et le manque d'interaction et de communication entre lui et le monde. Si nous reprenons la comparaison entre le soldat du *Labyrinthe* et Meursault de *L'Étranger*, nous voyons que Meursault entretient des relations avec d'autres personnes, qu'il est influencé par son environnement et que son histoire, bien qu'elle soit à l'écart du normal, est cohérente. À cause des valeurs anticonformistes qu'il représente et dont le lecteur choisit de s'éloigner, Meursault devient au pire un anti-héros, tandis que le soldat du *Labyrinthe* reste un « non-personnage » ou un « personnage annulé ».

La discussion précédente nous fait croire que, malgré le fait que le soldat possède une extériorité et une intériorité, la peinture de ce personnage reste lacunaire. Le lecteur n'a pas assez d'information pour le 'faire vivre'. La silhouette du soldat reste une chimère fugace. Selon les critères conventionnels, Robbe-Grillet a échoué dans le rôle de créateur d'illusions. Sans doute cet échec est-il l'effet voulu par l'auteur qui détruit intentionnellement l'illusion romanesque par son intervention dans la fiction. Car c'est surtout dans le domaine du récit, dans la façon dont l'auteur nous présente les personnages, que leur vraisemblance est détruite.

\* \* \* \* \*

## Espace disloqué et espace perdu dans *Le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet et dans *Ici* de Nathalie Sarraute

Dans notre chapitre sur les personnages nous avons déjà parlé de leur description<sup>6</sup>. Il nous reste à parler de la description des lieux dans les romans *Ici* et *Dans le labyrinthe*. Nous ne pouvons pas parler de 'lieux' tout court mais devons plutôt parler de **la description qui évoque un lieu**. Nous sommes conscient qu'il ne s'agit pas d'un lieu réel mais d'un lieu fictif. Le lecteur ne peut pas voir physiquement ce lieu qu'il reconstruit seulement dans son imagination d'après les descriptions fournies dans le roman. Le terme description implique aussi le rôle du narrateur ou de l'auteur, et le biais par lequel l'un ou l'autre choisit d'aborder la description.

Et surtout dans le roman depuis Flaubert, la description de l'espace jouit d'une importance croissante. Michael Irwin écrit dans l'introduction à son livre *Picturing: Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*: « La fiction du dix-neuvième siècle abonde en efforts de faire voir au lecteur ce qui se passe » (Irwin, 1979: 2. Nous traduisons). Évidemment, cette citation d'Irwin comprend tous les quatre éléments épiques – personnage, lieu, temps et histoire - et surtout celui de la description de l'action. Nous ne 'voyons' pas seulement les personnages et les lieux où ils meurent, nous pouvons suivre leurs actions dans notre 'œil' intérieur, comme si ces personnages étaient tout vivants devant nous sur une scène de théâtre. Et il va de soi que toute cette action se déroule devant une belle toile de fond qui a la fonction de compléter l'action soit par sa beauté soit par sa pertinence historique et géographique.

La mesure du rapport entre la description de lieu et le roman qui la contient peut se présenter sur une échelle mobile. À l'un bout de cette échelle, il y a le beau décor, choisi uniquement à cause de sa valeur esthétique sans lien avec l'intrigue. Michel Raimond dit que cette 'toile de fond' n'est souvent qu'un

---

<sup>6</sup> Comme nous n'avons pas pu trouver un personnage dans *Ici*, il n'est pas possible de parler de sa description.

'morceau de bravoure' qui ne fait pas partie de 'l'expérience perceptive et subjective' du personnage (1972 : 181-182).

À l'autre bout de l'échelle, il existe de fortes relations entre l'espace et l'ensemble du roman comme par exemple chez Zola. L'espace n'est pas un arrière-fond inventé au hasard, il renforce l'intrigue et le ton de l'histoire. On est triste surtout quand il pleut. L'espace reflète, contient le ton du moment. Dans le roman *Thérèse Raquin* de Zola, le meurtre commis par Thérèse et Laurent en plein jour vient les hanter dans les coins sombres du souterrain où ils sont finalement écrasés par la lourdeur de leurs consciences. Zola voulait que le lecteur voie et ressente ce que voient et ressentent les personnages. Dans ce roman, l'espace a même la fonction de présage. Vers la fin d'une longue description détaillée de l'endroit lugubre où se déroulera la plus grande partie de *Thérèse Raquin* l'auteur dit : « Le passage prend l'aspect d'un véritable coupe-gorge ; de grandes ombres s'allongent sur les dalles, des souffles humides viennent de la rue ; on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires. [...] ces trous où la nuit habite pendant les jours » (Zola, 1867 : 17). Voici un bon exemple de la littérature naturaliste qui visait à peindre minutieusement l'homme urbain misérable de la seconde moitié du siècle dernier. Michel Raimond trouve des relations étroites entre lieu et action dans les romans de Balzac aussi et il dit que « Chez Balzac [...] le drame est inscrit dans les lieux avant de l'être dans le déroulement d'une aventure » (1972 : 182). Et on sait que Balzac croyait que l'environnement forme l'homme et le reflète.

Où se situent les deux romans  *Ici*  et  *Dans le labyrinthe*  sur notre échelle mobile? Le fait que les Nouveaux Romains ont une fois été appelés des 'romans du regard', suggère que le sens visuel y joue un rôle principal et que les Nouveaux Romanciers décrivent dans le détail les lieux où l'action de leurs romans se déroule. Ceci est en effet vrai pour le roman de Robbe-Grillet, tandis que les descriptions de lieu dans le roman  *Ici*  de Sarraute sont complètement insuffisantes pour permettre au lecteur de s'en former une image. Nous verrons plus tard comment Sarraute efface laborieusement la moindre ébauche d'une

description trop concrète ou qui risque d'être féconde dans l'imagination du lecteur. Le titre  *Ici*  marque déjà le début du jeu que Sarraute mène avec le lecteur. Le déictique 'ici' n'aura pas de référent jusqu'à la fin du roman et, en plus, il n'y a pas dans le roman entier une seule description de lieu qui fasse référence au monde réel et concret tel que le lecteur le connaît.

Les titres des romans que nous avons choisis pour notre étude sont tous les deux une indication de lieu. À la première rencontre le lecteur pourrait trouver ces titres hors du commun vu que la plupart des romans conventionnels comme par exemple  *Eugénie Grandet* ,  *Manon Lescaut* ,  *La Princesse de Clèves* , etc. portent le nom d'un de ses personnages importants. Mesurés cependant contre quelques titres de romans du 20<sup>ème</sup> siècle comme  *Le nœud de vipères* ,  *Les faux-monnayeurs*  et  *À la recherche du temps perdu* ,  *Ici*  et  *Dans le labyrinthe*  passent presque inaperçus. C'est seulement une fois que la lecture est terminée que le lecteur se rend compte de la vraie signification de ces titres.

Le titre du roman de Sarraute,  *Ici* , désigne un endroit indéfini, et comme les pronoms sans antécédent<sup>7</sup>, le référent de ce déictique n'est jamais donné dans le roman. Nous nous doutons qu' *Ici*  est une indication d'un certain domaine de rencontres abstraites et multiples. Il y a d'abord la rencontre entre le texte et le lecteur, dans le texte il y a les mouvements intérieurs provoqués par une certaine combinaison de mots et finalement il y a l'esprit du lecteur qui prend contact avec celui de l'auteur. Avec le titre  *Dans le labyrinthe*  Robbe-Grillet suggère que le lecteur va se perdre dans un lieu d'où il sortira avec difficulté. La ville où se déplace le soldat démontre de fortes similitudes avec un labyrinthe. Les titres de nos deux romans appellent donc l'incertitude après la première lecture :  *Le Labyrinthe*  est un jeu spécialement établi pour inspirer du doute et de la peur et dans le roman de Sarraute le mot 'ici' est parfois utilisé pour indiquer un temps et parfois pour indiquer un endroit qui ne sont pas précisés, même si l'on sait que c'est la chronologie ou l'emplacement qui est en question.

---

<sup>7</sup> voir pp.83-84 de cette étude

Au début du *Labyrinthe*, le narrateur suggère aussi qu'il s'agit dans ce roman d'un endroit qui serait détaché de tout autre : « Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière » (Robbe-Grillet, 1959: 9). Et plus loin nous lisons : « ... la seule poussière provient de la chambre elle-même » (*ibid.* :10). Ceci veut nous faire croire que l'endroit où se déroule le roman, qui est peut-être le roman lui-même, n'a aucun rapport avec la réalité du lecteur.

Comme Robbe-Grillet, Sarraute envisage le 'roman' comme un endroit détaché de la réalité du lecteur. Dans la citation suivante, nous nous imaginons entendre parler Sarraute elle-même par le métatexte<sup>8</sup>. Elle est en train de se demander pourquoi le lecteur est si réticent devant une écriture qui s'écarte de la tradition : « S'il savait comment il se trompe !... Comment ne sent-il pas que nous avons décollé et qu'ici dans ce vaisseau spatial où nous sommes enfermés, nous sommes soumis à de nouvelles lois » (Sarraute, 1995 : 75). L'effet de distance spatiale est responsable du décalage par rapport au roman traditionnel et plus loin Sarraute dit que dans ce roman *ici*, on se trouve « dans un lieu aux dimensions réduites entouré de parois épaisses, hermétiquement fermé... » (*ibid.* : 117). La description du lieu « hermétiquement fermé » de Sarraute et l'« ici » où la poussière n'entre pas de Robbe-Grillet font remarquer la similitude entre la perception du roman de Sarraute et de Robbe-Grillet. Tous les deux envisagent un 'lieu' bien séparé ou isolé du monde réel.

Il est donc clair que Robbe-Grillet et Sarraute emploient la notion de lieu pour établir la différence entre le monde réel et leur univers romanesque. Cet espace est défini comme bien séparé de la réalité extérieure, pas seulement du point de vue de la distance physique, mais aussi du point de vue de la dimension. Pour entrer dans les univers romanesques de Sarraute et de Robbe-Grillet il faut un revirement de mentalité total. Comme cet espace est 'hermétiquement' scellé, il n'admet aucune 'poussière' ou influence apportée du dehors. À cause de la dissemblance volontaire entre ces deux Nouveaux Romains et le roman

---

<sup>8</sup> Voir pp. 87-90 de cette étude



conventionnel, il sera difficile de situer leurs descriptions de lieux sur l'échelle mobile.


Dans le monde du *Labyrinthe* de Robbe-Grillet, le lecteur se perd dans le microcosme. Ceci est vrai pour les deux acceptions du mot microcosme. Premièrement, il nous semble que l'homme, et particulièrement dans ce roman le soldat, est le centre de cet univers où le narrateur se concentre sur le soldat et ses errances. Deuxièmement, les errances du soldat ont lieu dans un espace limité. Toute l'attention du lecteur est portée sur l'image de cette ville et le lecteur imagine que cette ville encadre toutes les scènes dont il est question dans ce roman.

Cependant, le lecteur reste toujours à une certaine distance de ce personnage curieux qui fonctionne presque comme un automate. L'espace de cette ville est assez restreint. C'est un paysage urbain où la similitude dans l'architecture lui enlève tout repère pour retrouver son chemin. Comme le personnage, le paysage est étrange. La distance que le lecteur ressent entre lui-même et le personnage existe aussi entre le personnage et le lieu dans lequel il se déplace. Selon Bourneuf et Ouellet « Robbe-Grillet semble avoir une prédilection particulière pour ces espaces clos où l'on tourne sans fin. [...] *Les Gommages* et, par son titre même, *Dans le Labyrinthe*, renforcent cette intention d'emprisonner les personnages » (1972 : 102). Dans ce roman de Robbe-Grillet, nous ne remarquons pas d'harmonie entre l'homme et son environnement. Néanmoins, ce choix de lieu romanesque n'est pas étonnant si nous considérons que le Nouveau Roman, comme tout autre mouvement littéraire, est l'expression d'une certaine époque. Janvier trouve pour cette raison que « le labyrinthe est devenu banal -- parce que c'est la meilleure traduction de la posture dérisoire d'un individu que le monde engloutit et dérouté » (Janvier, 1964 : 27-28).

Nous remarquons que dans le *Labyrinthe*, le personnage du soldat n'a aucun lien avec le lieu où il se trouve. Il est étranger dans cette ville et son action principale est justement de **chercher** la maison où habiterait le destinataire de la

boîte qu'il porte sous le bras. Comme dans un rêve, il se perd même quand il essaie de se faire aider par quelques habitants de la ville en question. Et finalement, il succombe aux forces écrasantes qui s'opposent à sa tâche. Les forces adverses se présentent d'abord dans le manque de connaissance de la part du soldat : il ne connaît ni la ville ni la personne qu'il cherche. Le contenu de la boîte lui est aussi inconnu. Finalement, c'est l'hostilité violente et fatale d'une ville occupée qui empêche au vieux soldat de remplir sa tâche.

Nous remarquons aussi qu'à part le manque de relations entre l'homme et l'environnement, Robbe-Grillet semble décrire le décor et les objets de façon très objective. Bourneuf et Ouellet disent que, « pour Robbe-Grillet, la description se fait en termes de mesure où le sentiment du témoin n'a rien à voir, et encore moins les 'sentiments' qu'il peut prêter aux objets qu'il décrit » (Bourneuf, 1972 : 116). L'objet est donc sans connotations. Robbe-Grillet a exprimé ses propres idées à ce sujet :



Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science (Robbe-Grillet, 1963 : 63).

Malgré cette contemplation froide de l'extérieur des objets, il y a des critiques comme Bruce Morrissette qui sont de l'avis que l'œuvre de Robbe-Grillet se prête bel et bien à des interprétations allégoriques. Nous sommes d'accord avec Morrissette quand il dit : « Toutefois, de tous les romans de Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe* a été, ironiquement, celui considéré le plus souvent allégorique ; et ses objets, surtout la boîte que porte le soldat, ont à différents moments été interprétés comme des symboles (même religieux) » (Morrissette, 1965 : 30. Nous traduisons). Ce n'est pas pour parler de connotations religieuses ou autres de certains objets, mais pour pouvoir mettre en rapport l'opinion de Janvier, que nous venons de citer, avec une interprétation globale du roman *Dans le*

*labyrinthe* que nous reconnaissons la valeur transcendante des descriptions dont Robbe-Grillet lui-même dit dans la préface du *Labyrinthe* qu'elles portent à une « réalité strictement matérielle ». Nous partageons l'avis de Janvier que ce roman de Robbe-Grillet reflète les relations entre l'homme et le monde qu'il habite et plus précisément les attitudes de l'homme dans un monde postmoderne. C'est encore Robbe-Grillet qui nous fournit l'indice pour cette facette de son ouvrage qu'il fait semblant de cacher quand il achève la préface du *Labyrinthe* de la façon suivante :

Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre **mort** (Robbe-Grillet, 1959 : 7. Nous soulignons).

Déjà nous, les lecteurs, sommes invités à donner la même signification aux choses et aux actions que nous ferions 'dans [notre] propre vie'. Il est impossible de méconnaître les mille sensations, connotations et émotions qui nous effleurent pendant notre interaction quotidienne avec les objets les plus banals qui nous entourent et avec les lieux que nous fréquentons. La convention littéraire veut aussi que nous cherchions avidement tout reflet de la réalité dans le texte, que ce soit des ressemblances avec des objets concrets ou avec des sensations. Pourtant, et voilà ce qui nous convainc tout à fait d'envisager la préface au *Labyrinthe* comme une antiphrase, Robbe-Grillet ne s'arrête pas sur cette invitation ouverte de donner de la signification à ce qu'il nous fait voir et éprouver physiquement. Il nous emmène dans le domaine de l'obscur, du rêve et finalement du doute quand il mentionne aussi la mort. Et, ce qui est pire, il fait allusion à la mort du lecteur et avec cela il incorpore aussi le côté émotif et spirituel du lecteur. Comme la mort est un domaine inconnu à l'homme, la simple mention de la mort dans cette préface suscite de l'incertitude et répand un certain mystère autour du roman. C'est justement un univers onirique auquel le lecteur est confronté dans le roman. La mention de la mort dans la préface prépare donc le lecteur à la nature onirique et incertaine du roman.

En effet, l'action et les lieux de ce roman se présentent au lecteur comme ceux d'un rêve. Dans un rêve l'action ne s'accomplit pas de façon logique et cohérente et il en va de même pour les lieux. Les contraintes temporelles et spatiales du monde physique sont suspendues dans un rêve et l'imagination déchaînée permet n'importe quel déplacement instantané<sup>9</sup>.

Dans *Le labyrinthe* de Robbe-Grillet le décor se présente en scènes **reprises** d'une façon obsessionnelle. Le titre *Dans le labyrinthe* nous prévient de la possibilité de retracer le même chemin à la recherche d'une sortie. Nous trouvons dans le roman la définition suivante d'un labyrinthe : « la longue succession des couloirs, des escaliers étroits, et encore des couloirs, obliquant à angles droits et se recoupant, où [l'on] risque fort de se perdre [...] » (Robbe-Grillet, 1959 : 196). Pourtant, la personne perdue dans un labyrinthe ne peut jamais être sûre que le couloir où elle se trouve soit le même qu'elle a parcouru auparavant. Paradoxalement, on ne se perd pas dans un terrain inconnu, mais dans les similitudes. Les couloirs d'un labyrinthe sont tellement semblables qu'on réussit rarement à les distinguer l'un de l'autre.

Encore une fois Robbe-Grillet contourne la simplicité d'une analogie trop précise. Dans *Le labyrinthe*, la similitude n'est pas exacte. Si nous disons que les scènes du roman représentent chacune un couloir d'un labyrinthe, nous remarquons que les couloirs ne se ressemblent pas tout à fait, mais plutôt que chaque répétition est en même temps une variation. Robbe-Grillet ne veut aucunement que le lecteur se perde totalement dans son *Labyrinthe*, car le désespoir total est aussi une certitude. Robbe-Grillet préfère les zones d'ombre où l'espoir du lecteur ne meurt jamais. Il nous semble que Robbe-Grillet maintient la fascination du lecteur en le retenant dans cet état équilibré entre clarté et désespoir. Cet état est l'incertitude. Et la presque similitude surtout laisse le lecteur dans l'incertitude, ce que Jean Ricardou appelle « une perturbation transitoire »

---

<sup>9</sup> Il faut remarquer que le terme "déplacement" implique que les deux catégories de lieux et d'action sont interdépendants.

(1990 : 87). Le terme 'transitoire' est relatif au transit qui pour Ricardou veut dire « tout changement de séquence<sup>10</sup> » (*ibid.*).

Pour étudier le degré de similitude entre deux lieux décrits par le narrateur, nous empruntons la terminologie de Ricardou. Il utilise les termes suivants pour faire une comparaison entre deux séquences, entre deux unités d'action : La similitude entre deux scènes peut être 'majoritaire' ou 'minoritaire'. Si la ressemblance est majoritaire, le lecteur a tendance à remarquer les différences. Si la ressemblance est minoritaire ce sont les similitudes qui sautent aux yeux. Dans les paroles de Ricardou : « La macro-similitude engendre les *variantes* » et « La micro-similitude engendre les *similantes* » (*ibid.*). Cependant, les *similantes* et les *variantes* laissent le même effet de doute ou de 'perturbation transitoire' sur le lecteur. Prenons comme exemples quatre scènes du *Labyrinthe* pour illustrer l'effet de doute ou de perturbation.

Nous nous intéressons plutôt aux changements de décor ou de lieux. Les deux premières scènes que nous choisissons frappent déjà par le fait que Robbe-Grillet nous les présente dans un seul paragraphe.

Mais le bas de la capote a balayé quelques-uns de ces menus amas, de même que les chaussures, en changeant plusieurs fois de position, ont tassé la neige dans leurs alentours immédiats, laissant par endroit des taches plus jaunes, des morceaux durcis à demi soulevés, et les marques profondes de têtes de clous rangées en quinconces. *Devant la commode, les chaussons de feutre ont dessiné dans la poussière une large zone brillante, et une autre devant la table, à l'emplacement que devrait occuper un fauteuil de bureau, ou une chaise, un tabouret ou un siège quelconque. De l'une à l'autre est tracé un étroit chemin de parquet luisant; un autre chemin va de la table jusqu'au lit. Parallèlement* au mur des maisons, un peu plus près de celui-ci que du caniveau de la rue, un chemin rectiligne marque aussi le trottoir enneigé. D'un gris jaunâtre, produit par le piétinement de **personnages** maintenant disparus, il passe entre le lampadaire allumé et la porte du dernier immeuble, puis tourne à l'angle droit et s'éloigne dans la rue perpendiculaire, toujours longeant le pied des façades, au tiers environ de la largeur du trottoir, d'un bout à l'autre de sa longueur (Robbe-Grillet, 1959 : 18. Nous soulignons).

---

<sup>10</sup> Pour Ricardou, une **séquence** est "tout ensemble d'événements sans hiatus"(1990: 87).

La plus forte ressemblance que nous trouvons est l'analogie des 'chaussures' avec 'les chaussons de feutre' qui laissent respectivement des traces dans 'la neige' à l'extérieur et dans 'la poussière' à l'intérieur. Dans ce paragraphe Robbe-Grillet passe entre deux lieux qui sont complètement séparés dans le monde concret. La première scène est celle de la rue où il vient d'introduire le personnage du soldat et la seconde est celle de la chambre d'un personnage qui selon toute indication n'est pas seulement le narrateur, mais aussi l'auteur du présent roman. La proximité de ces deux scènes illustre clairement ce que Ricardou veut dire par: « La part d'analogie entre les deux étant minoritaire, ce qui se remarque, en eux, ce sont les ressemblances » (Ricardou, 1990 : 87).

Le mot 'parallèlement' est placé stratégiquement et introduit le changement subit d'une scène à l'autre. Ceci résulte en un jeu de mots car le mot 'parallèlement' fait, dans un premier temps, partie d'une locution prépositionnelle dans la phrase : « Parallèlement au mur des maisons... » où il s'agit d'une indication de lieu. Dans un deuxième temps, le mot 'parallèlement' fonctionne comme 'transit' entre les descriptions des deux lieux. Nous croyons que l'emplacement du mot 'parallèlement' est intentionné et veut diriger l'attention du lecteur sur l'analogie entre les 'chaussures' et 'les chaussons de feutre'. Cependant, cette analogie échappe facilement au lecteur, à la première lecture en tout cas, puisque la description très détaillée d'un microcosme l'éblouit. Il n'est guère conventionnel de limiter la vision du lecteur au sol comme Robbe-Grillet le fait ici. Le lecteur est déjà trop désorienté par la surabondance de mots, par l'attention imprévue prêtée aux objets banals et par les changements subits d'un endroit à l'autre et ne peut remarquer l'analogie. En plus, le mot 'parallèlement' est placé après l'analogie et au point où la narration repasse à la première scène, notamment celle de la rue. Ainsi la découverte du jeu de mots se ferait probablement pendant une analyse et non pas pendant une lecture naïve.

Le mot 'personnages' utilisé au lieu de 'personnes' sert à confirmer la présence auctoriale. Un personnage ne fait pas référence à un autre personnage par ce terme. La terminologie est donc celle d'un écrivain ou d'un critique littéraire.

Finalement, nous pouvons déduire que le narrateur est aussi l'auteur. Une plus ample analyse montrera que le décor de toutes les scènes de ce roman est créé par analogie avec le décor de la chambre de l'auteur virtuel. Nous voyons aussi dans le paragraphe cité d'autres indices de l'analogie avec la chambre de l'auteur. Par exemple, le motif des 'têtes de clous', qui est maintenant empreint dans la neige, est une variation des 'clous de girofle' qui ornent le papier peint des murs de la chambre (*ibid.* :19).

Les deux autres scènes du *Labyrinthe* que nous voulons comparer sont deux scènes de cabaret presque identiques. La première de ces deux scènes de cabaret se trouve entre les pages 24 et 30, et la seconde se trouve entre les pages 108 et 113. À cause de l'ampleur de ces extraits il n'est pas possible de les reproduire ici. Les deux scènes sont introduites de façon à briser toute illusion de la réalité. La première mention du cabaret-bar se trouve à la page 24 qui marque aussi le début du deuxième 'chapitre'<sup>11</sup> de ce roman. Malgré la rupture naturelle causée par la pause entre les sections, le lecteur ne peut pas accepter comme 'réel' le passage de la chambre à coucher au cabaret. Le narrateur fait exprès d'aliéner le lecteur quand il démontre ouvertement au début du deuxième chapitre la genèse de la scène du cabaret : c'est un tableau au mur qui engendre dans son imagination toute la scène. Ici nous remarquons que l'imagination de l'auteur et celle du narrateur coïncident.

Le deuxième chapitre du *Labyrinthe* (la section qui commence à la page 24) commence par la description de ce tableau et continue à être pure description à travers cinq pages et demie. L'imagination du narrateur commence à modifier la scène quand, au neuvième paragraphe, nous lisons :

[Le soldat] a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle (Robbe-Grillet, 1959 : 29).

---

<sup>11</sup>Robbe-Grillet n'a pas numéroté les sections de son roman ni nommé les sections par le terme de 'chapitre'. Il a, cependant, créé des divisions entre certaines parties en y laissant un espace plus grand qu'entre les autres paragraphes. Nous avons compté les divisions créées de cette façon et en avons trouvé 14.

Ce paragraphe fait preuve du passage de temps, ainsi que des changements de la scène et de l'animation des personnages qui, tout à l'heure, n'étaient que des traits de pinceau.

L'action consiste en le déplacement des autres 'clients' et le lecteur peut se faire une image des gestes du patron quand il éteint les lampes et s'en va lui aussi. Le passage du temps est signalé par le déroulement de l'action et par le changement de décor. Le décor change avec le changement de lumière. Avec le dépouillement de la scène (quand toutes les autres personnes quittent le bar), Robbe-Grillet ranime le soldat en emplissant la scène de solitude. La phrase, « Il n'a pas l'air de songer à s'en aller », même si elle est une négation, dote le soldat d'un esprit et le rend encore plus pitoyable car le lecteur doit conclure que le soldat n'a pas de chez soi.

Avec les mots « il n'a pas l'air » nous remarquons une présence auctoriale qui devient de plus en plus évidente dans les paragraphes qui suivent. Les bouts de phrases comme « c'est comme si », « il a l'air »(29), « l'enfant **pourrait** croire » et « l'enfant s'est **peut-être** endormi » (30, nous soulignons) font que le lecteur ne reçoit que des idées incertaines d'un narrateur hésitant. Le résultat de cette analyse est donc la découverte d'un auteur au travail qui n'a pas encore décidé lui-même exactement ce que son roman deviendra ou encore nous retrouvons l'auteur devant un roman qui est en train de s'inventer lui-même. Le lecteur non plus ne peut donc être sûr de rien.

La genèse de la deuxième scène, du deuxième couple dont il est question ici, est presque identique à la première et elle est encore plus aliénante. Le lecteur assiste à une métamorphose. Le seul élément commun aux deux scènes est le soldat. D'abord nous le voyons dans la caserne des soldats blessés et soudain il se trouve dans le cabaret-bar.

Le soldat s'est allongé sur sa paillasse, tout habillé, ayant seulement quitté ses grosses chaussures, qu'il a placées sous le lit à côté des bandes



molletières. Il s'est enroulé dans les deux couvertures, par-dessus la capote dont il s'est contenté de déboutonner le col, trop épuisé pour faire un geste de plus. **La salle n'est d'ailleurs pas chauffée, sinon par la respiration des hommes qui s'y trouvent rassemblés.** *Il n'y a pas de gros poêle carré, en faïence, près de la porte du fond, tout au bout du comptoir, avec son tuyau coudé à angle droit qui rejoindrait le mur au dessus des étagères à bouteilles.* Mais le principal est de se trouver à l'abri de la neige qui tombe et du vent (*ibid.* : 108).

Dans les phrases que nous avons laissées en caractères normaux au début et à la fin du paragraphe cité, il s'agit du soldat et de son souci de se protéger contre le froid. Mais au début, il se trouve dans la caserne, dans son lit et à la fin du paragraphe il se trouve dans le cabaret-bar. La phrase en caractères gras est une phrase neutre où le mot 'salle' qui avant la métamorphose indique sans doute la caserne, peut aussi bien faire référence au cabaret-bar si nous considérons le paragraphe entier. La phrase en italique est celle où la métamorphose s'achève. Cette métamorphose est possible grâce à la négation. Le narrateur nomme une installation de chauffage qui est absent, mais il défait presque l'absence par une surabondance d'autres attributs sans doute imaginés. Et c'est dans cette riche phrase qui produit une absence que Robbe-Grillet introduit les deux noms, 'comptoir' et 'étagère à bouteilles', qui marquent un changement définitif de location. Nous pouvons comparer cette phrase négative de Robbe-Grillet à la bouffée de fumée blanche d'un prestidigitateur sous laquelle ce dernier suscite du néant des colombes ou un lapin.

La chose la plus frappante de la comparaison de ces deux scènes est la répétition presque mot à mot de deux paragraphes.

Il a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle.

Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, à quelques mètres devant soi, là où se dresse l'enfant, immobile et rigide lui aussi, debout, les bras le long du corps. Mais c'est comme si le soldat ne voyait pas l'enfant - ni l'enfant ni rien d'autre. Il a l'air de s'être endormi de fatigue, assis contre la table, les yeux grands ouverts (*ibid.* : 29).

[...]

Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, à quelques mètres devant soi, là où se dresse l'enfant, immobile et rigide lui aussi, debout, les bras le long du corps. Mais c'est comme si le soldat ne voyait pas l'enfant - ni l'enfant ni rien d'autre.

Il a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, **la salle** s'est vidée de ses derniers clients et le patron est sorti par la porte du fond, après avoir éteint la plus grande partie des lampes (*ibid.* : 108-9).

C'est surtout le fait que nous sommes en train de lire un récit inachevé qui est mis en valeur par cette répétition mot à mot. La répétition est exacte sauf quelques omissions du premier paragraphe et une réécriture avec des modifications grammaticales dans la seconde. Les deux paragraphes ont aussi changé d'ordre dans la seconde version. Tout ceci ne sert qu'à renforcer l'idée que le lecteur assiste à la création d'une œuvre littéraire. Le produit final n'existe pas encore. Comprendre que *Dans le labyrinthe* est un roman en train de se faire ne porte pas remède au statut indigeste de ce roman. Jacqueline Machabéïs a bien encapsulé la seule joie que les romans comme *Le labyrinthe* ont pu donner dans les termes suivants :

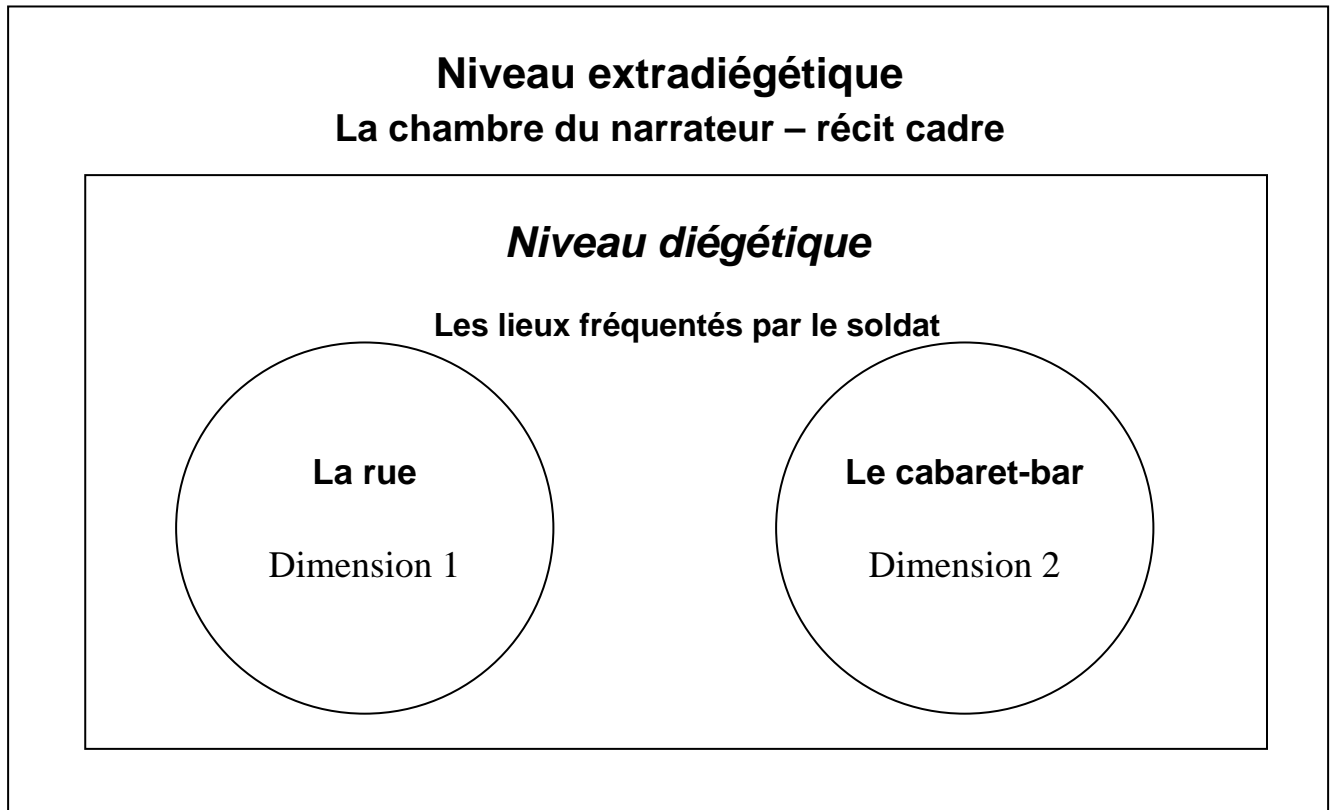
Si la lecture des romans qu'on a appelés 'nouveaux' suscite chez le lecteur un mélange de fascination et d'irritation dont les proportions le font parfois sombrer dans l'ennui, l'étude de ces mêmes romans promet au contraire une expérience mémorable qui justifie pleinement toute l'assiduité du chercheur (1997 : 42).

À part les problèmes que posent les scènes semblables, le lecteur a aussi de la difficulté à cerner les relations entre les scènes différentes. Nous pouvons facilement identifier deux niveaux de la fiction et trois terrains de jeu nettement séparés dans *Le labyrinthe* de Robbe-Grillet. Si nous disons 'nettement séparés', nous nous empressons d'ajouter que la possibilité d'isoler les scènes principales ne se présente qu'à certains moments du roman. Nous verrons plus tard que Robbe-Grillet ne respecte pas les règles de la cohérence spatiale qui gouvernent le monde réel. Si Robbe-Grillet avait choisi de situer son roman

dans une ville connue, comme par exemple à Paris, et s'il avait choisi de situer les errances du soldat même fictives dans le Marais avec son style architectural connu, le lecteur aurait pu s'agripper à une image concrète. La chambre, la rue et le cabaret auraient tous été sur le même plan dans une seule dimension. Mais dans *Le labyrinthe* ces trois lieux *existent* pour ainsi dire dans des dimensions spatiales différentes. Le lecteur ne peut pas s'imaginer un plan cohérent de cette ville fictive. C'est un labyrinthe merveilleux dont les couloirs rejoignent aussi des dimensions différentes et où le lecteur ne sait même pas si la scène qu'il est en train de lire est une répétition ou non. Avec les reprises de scènes et un décor multidimensionnel, Robbe-Grillet crée encore une fois du doute chez le lecteur qui éprouve de la difficulté à suivre le mouvement des personnages et le mouvement de la narration d'un lieu à un autre et d'une dimension à une autre.

Le premier niveau fictif donne l'impression qu'il s'agit d'un roman à cadre. C'est le niveau extradiégétique par rapport à l'histoire du soldat. Le deuxième niveau est celui du récit du narrateur, c'est-à-dire le niveau intradiégétique. Nous imaginons le narrateur dans sa chambre pendant qu'il invente l'histoire à partir des objets qui l'entourent dans sa chambre, de ce qu'il **imagine** voir par la fenêtre (rappelons-nous que les rideaux sont tirés) et dans la scène de cabaret-bar représentée dans un tableau qui se trouve au mur de sa chambre. Ces trois lieux représentent les lieux qui sont le fondement de tout le roman : la chambre, la rue et le cabaret. Il nous semble que les trois lieux se trouvent sur deux niveaux narratifs différents : la chambre se trouve au niveau extradiégétique (dans le récit cadre) et la scène de rue et le cabaret sont au niveau de l'histoire racontée par le narrateur (dans le récit encadré). Les deux lieux au niveau intradiégétique se divisent encore dans deux dimensions différentes. La scène de rue est immédiatement accessible aux yeux d'un narrateur qui fait semblant de voir se passer quelque chose par la fenêtre de sa chambre. En revanche, la scène de cabaret brise d'emblée l'illusion de réalisme. Comme nous avons déjà vu, le lecteur est témoin du procédé créateur dès le début. L'auteur intradiégétique crée la scène de cabaret en mettant le tableau en mouvement.

C'est comme dans le film *Mary Poppins* où les personnages sautent dans une image peinte sur le trottoir. Le spectateur entre consciemment dans un monde de pleine fantaisie. Il n'y a aucune tentative pour créer l'illusion de la réalité. Nous pouvons représenter les lieux et leurs différents niveaux et dimensions au moyen du schéma suivant :



Cependant, la netteté de ce schéma est vite perdue dans le récit qui tend vers un mouvement continu. À la façon d'un virus qui subit sans arrêt des mutations, l'imagination de l'auteur crée et développe des idées qu'il juxtapose dans des combinaisons surprenantes. Le doute, qui résulte d'abord de l'incertitude du lecteur concernant les différents niveaux narratifs et dimensionnels, devient total quand les personnages se déplacent librement d'un niveau à l'autre et d'une dimension à l'autre. Le narrateur à la première personne qui s'annonce par le tout premier mot du roman « Je » (Robbe-Grillet, 1959 : 9) et par le tout dernier mot du roman « moi » (*ibid.* : 221) se trouve aux deux niveaux narratifs. Robbe-Grillet affirme cette mobilité de la narration et en même temps la liberté du récit :

Le premier narrateur est un écrivain, le second est un soldat ; mais que se passe-t-il ? Dans l'aventure pensée et vécue par le soldat est créé un médecin, et ce médecin devient à la fin le narrateur qui est dans la chambre et qui est rentré dans la chambre par le mouvement même de l'écriture du soldat (Cité par Ricardou, 1990 : 201).

Quand nous le rencontrons pour la première fois au début du roman, le narrateur-auteur crée l'illusion d'être tout à fait séparé du monde fictif quand il dit « Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri » et immédiatement il se contredit avec « Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête » (Robbe-Grillet, 1959 : 9). À notre avis, le « dehors » doit être le monde fictif parce que l'auteur en abyme décrit une scène de rue qu'il ne peut pas voir. Il y a au moins deux indications que les rideaux sont fermés : « Cette parois, au lieu du papier peint qui recouvre entièrement les trois autres, est dissimulée du haut en bas, et sur la plus grande partie de sa largeur, par d'épais rideaux rouges, faits d'un tissu lourd, velouté » (*ibid.* : 11) et « ... le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici, non plus qu'aucun autre bruit du dehors. La rue est trop longue, les rideaux trop épais, la maison trop haute » (*ibid.* : 11, 12). Selon l'attention que l'auteur apporte à la description de sa chambre, il aurait mentionné l'existence d'une fenêtre ou d'une vitre, mais à propos du mur dans lequel nous imaginons une fenêtre, il dit que ce mur est recouvert par un rideau lourd fait d'un tissu épais lui cachant toute vue et tout bruit du dehors. Et par conséquent, c'est comme si l'auteur en abyme nous disait franchement que « le bruit saccadé des talons ferrés sur l'asphalte » est une invention de son imagination. La scène de rue, bien qu'elle semble plus réelle que la scène de cabaret, est donc comme la première une création de l'imagination de cet auteur en abyme. Le « dehors » qu'il décrit n'est pas le lieu qui se trouve autour de sa maison. Nous constatons qu'au début du roman et pour la plus grande partie, le narrateur que nous confondons facilement avec un auteur en abyme ne se trouve pas au même niveau fictif que les deux scènes, notamment celle de la rue et celle du cabaret.

Ceci ne veut pas dire que nous croyons être arrivé à une explication suffisante des différents lieux dans ce roman. Au début de la dernière section du roman, la

narration est reprise à la première personne et cette fois le narrateur est un des personnages du niveau diégétique. C'est le médecin, qui est venu faire une piqûre au soldat mourant, qui raconte et qui essaie de donner de la cohérence à l'histoire. Même si nous ne pouvons pas dire avec certitude que le narrateur initial et le médecin soient la même personne, il y a plusieurs indices qui suggèrent que le soldat est mort dans la même chambre où se trouvait l'auteur-narrateur du début. L'indice le plus convaincant est la présence du paquet sur la commode. Ce paquet est mentionné pour la première fois comme propriété du soldat: « Le soldat porte un paquet sous son bras gauche » (*ibid.* : 20). Un peu plus loin, à la page 22, on apprend un peu plus sur ce paquet: « Il a, sous son bras droit, un paquet enveloppé de papier brun, quelque chose comme une boîte à chaussures, avec une ficelle blanche nouée sans doute en croix ». Mais peu après, le même paquet apparaît sur la commode dans la chambre du narrateur-auteur: « La boîte enveloppée de papier brun se trouve maintenant sur la commode », mais nous remarquons qu'il y a quelques changements: « Elle n'a plus sa ficelle blanche, et le papier d'emballage [...] bâille légèrement en un bec aux lignes précises, pointant obliquement vers le bas » (*ibid.* : 22). La boîte a donc déjà été ouverte pour être revue à la fin du roman, où elle se trouve encore sur la commode et le soldat qui le possédait au « dehors » c'est-à-dire au niveau intradiégétique, est présent dans la chambre, ou dans une chambre qui montre de fortes similitudes avec celle du narrateur-auteur au niveau extradiégétique.

Le lecteur ne sait s'il s'agit ou non de la même chambre, des mêmes personnages. À cause de quelques similitudes, nous, les lecteurs, avons l'habitude de compléter la scène et de créer des liens. L'auteur ne dit nulle part dans son roman qu'il s'agisse à chaque reprise d'une scène du même lieu et des mêmes personnages, au contraire, il renforce notre doute en se posant les mêmes questions que ses lecteurs.

Les deux dimensions, celle de la scène de rue et celle du tableau, perdent aussi leurs frontières quand le soldat qui est d'abord remarqué par la fenêtre (16) se trouve dans la scène de cabaret du tableau sur le mur (29). Robbe-Grillet ne fait

c aucun effort pour créer l'illusion d'un univers intacte. Au contraire, il brise l'écran sur lequel se déroule la fiction pour mettre à nu les mécanismes de la création littéraire.

Si le roman de Robbe-Grillet offre encore à voir au lecteur, celui de Sarraute retient le lecteur pendant de longues périodes dans des espaces blancs. Selon toute logique, une histoire doit se dérouler dans un lieu, même imaginaire, où l'on peut situer l'action. On ne peut donc imaginer un roman qui n'a aucune indication de lieu. Toute action, même rêvée, se déroule forcément dans un espace quelconque. Michel Raimond dit que « l'espace [est] déjà impliqué par l'action et par le personnage » (1972: 181), et il fait une démonstration de son opinion :

Si, en tant que romancier, j'écris une phrase comme: "Sortant précipitamment de chez sa maîtresse, Pierre s'enfuit", même si je néglige de broser le décor de cette fuite, j'implique, par le seul recours du langage, un espace de la fuite de Pierre. (*ibid.*)

L'importance de cette citation est qu'elle montre que si l'auteur choisit ou non de décrire l'arrière-fond de l'action, le lecteur a besoin de situer chaque action d'un personnage dans un lieu qui correspond au cadre général du roman. Par cadre nous voulons dire la situation physique ou géographique et la situation historique ou temporelle. Le lecteur peut, à partir de ces détails fondamentaux, reconstruire toute une scène contenant l'architecture et les vêtements de l'époque en question. Nous sommes de l'avis que le procédé par lequel le lecteur complète l'image est un procédé spontané et naturel.

Si quelque chose empêche le lecteur de compléter cette image d'une manière que nous prenons pour normale dans le roman conventionnel, ce lecteur est frappé d'incertitude. Voilà exactement ce qui arrive dans *Ici* de Sarraute dans lequel il n'y a tout simplement pas de lieu.

À l'ère de la vision, de la télévision et du cinéma, où tout le monde se contente d'avoir vu, Sarraute nous donne un roman qui n'est pas susceptible de 'vision', qui ne se déroule nulle part ou du moins se déroule dans un endroit qui n'est pas définissable géographiquement, avec des séquences de happenings qui, malgré le fait que le lecteur les décèle, échappent à toute imagination parce qu'ils sont étroitement liés à l'endroit où l'imagination opère, notamment l'esprit humain. C'est de l'imagination elle-même qu'il s'agit et elle est une faculté de notre esprit. Pour démontrer son existence, Sarraute rend la présence de l'imagination perceptible en nous faisant éprouver du malaise quand l'imagination ne peut s'acquitter de ses fonctions habituelles.

Au lieu de remplir l'esprit du lecteur des images qui pourraient être développées par lui, Sarraute enlève tout objet sur lequel le lecteur pourrait 'fixer ses yeux'. L'*incipit* du roman *Ici* résume en quelques mots l'absence à laquelle le lecteur doit faire face à travers le roman entier : « Il va revenir, il n'a pas disparu pour toujours, c'est impossible, il était là depuis si longtemps... » (Sarraute, 1995 : 11). L'introduction à l'univers fictif de ce roman est l'annonce de la disparition de quelqu'un ou de quelque chose, mais on ne sait point où serait ce « là », ce lieu d'où cette personne ou cet objet aurait disparu. Il y a seulement les mots « ici » et « là » comme indication de lieu. Le lecteur entre donc dans un vide, ou, comme Sarraute choisit de l'appeler, « cette béance, ce trou » (*ibid.*). L'absence est une préoccupation majeure de ce roman et nous en parlerons plus longuement dans le chapitre suivant de cette étude.

D'abord le « il » de l'*incipit* nous frappe. Un pronom sans antécédent nous coupe de tout ce qui nous est familier. On cherche un référent, un signifié, mais il ne sera jamais mentionné dans le roman. On flotte dans un espace qui ne touche que rarement à des îlots, à quelques monceaux de terre ferme où l'on arrive à croire pendant quelques secondes seulement qu'on comprend. Sarraute fait une démonstration d'un certain domaine de sécurité du lecteur, de son '*comfort zone*'. Le moment où nous nous détachons de la réalité telle que nous la connaissons, nous nous perdons et le 'non-initié au nouveau roman' ne lirait



probablement pas plus loin que le premier chapitre. Cependant, ce n'est pas le seul but de Sarraute que de désorienter son lecteur, au contraire, elle lui découvre un autre domaine qui existe, peut être pas telle qu'il en voudrait l'existence, mais, un domaine intouchable, insaisissable à la longue car ce domaine échappe aux facultés mentales du lecteur : le domaine des mots qui n'existent que pour eux-mêmes, pourrait-on dire, puisque le lecteur qui 'fréquente' ce domaine des mots s'y sent toujours étranger.

Le titre « Ici » indique qu'il s'agit surtout dans ce roman d'un lieu. Ce lieu est l'espace créé par la simple existence du roman, l'endroit où se présentent les mots.

Mais ici ce qu'il a laissé derrière lui, cette ouverture, cette rupture disjoint, disloque, fait chanceler... il faut absolument la colmater, il faut à tout prix qu'il revienne, qu'il s'encastre ici à nouveau, qu'il occupe toute sa place... (Sarraute, 1995: 11).

Il s'agit en effet ici d'un lieu, mais d'un lieu vide. Le vide est créé par l'attente du lecteur traditionnel. Celui-ci veut qu'un pronom fasse référence à un objet ou à une personne, qui pourraient faire partie de la réalité extérieure, même s'ils sont fictifs. Ce lecteur cherche à tout prix à remplir le trou, à donner un sens concret là où le sens fait défaut. L'absence de sens rapportant à la réalité « disjoint, disloque, fait chanceler... » (*ibid.*) On voit ici l'étourdissement subi par le lecteur traditionnel qui se sent désorienté. Il commence à douter de son intelligence et se sent comme un intrus dans un cercle très fermé. À l'extrême, le lecteur se sent éconduit. Le prochain chapitre de cette étude montrera que l'auteur a en effet l'intention de provoquer du doute chez le lecteur.

Si Barthes s'est imaginé une littérature qui ne réfère pas directement à une réalité extratextuelle, le roman *Ici* est l'exemple le plus parfait possible du *degré zéro de l'écriture*. Sarraute a réussi à mettre au jour une oeuvre qui répond le mieux au terme '*scriptible*' de Barthes. Pour Terry Eagleton les textes scriptibles « encouragent le critique de les découper, de les transposer dans de différents discours, de produire son propre jeu de significations quasi-arbitraire à travers

l'œuvre » (1983: 137). Le roman *Ici* est écrit dans un langage qui crée une structure vide. C'est le lecteur qui vient remplir les vides pour engendrer du sens, tout comme le 'joueur' dans un labyrinthe trace chaque fois une autre route dans sa recherche d'une issue. Comme un labyrinthe, le roman de Sarraute reste intact après le départ du lecteur.

Jusqu'à la parution du roman *Ici*, l'œuvre de Sarraute n'a pas réussi à représenter une scène complètement abstraite. Dans *Le Planétarium*, par exemple, on peut toujours s'imaginer un décor, quelques ébauches de personnages et une intrigue, aussi mince qu'elle soit, qui permettent l'adhésion à l'œuvre. Mais le roman *Ici* ne permet pas au lecteur d'emporter avec lui un concept visuel de lieu. Les paroles suivantes de Sarraute décrivent le labyrinthe qu'elle a construit avec son roman *Ici* :

Toutes les parois ici sont entièrement tapissées de ces petits bouts d'images qu'ils ont découpées, elles s'emboîtent comme les morceaux coloriés d'un puzzle, elles font courir tout autour une grande fresque bariolée aux détails imprévus, très variés, pas désagréable à voir, plutôt distrayante... (119).

Le texte de ce roman labyrinthique fait par moments penser à des endroits, mais ce sont seulement de petites images incomplètes qui agissent comme un rare soulagement dans le grand vide d'idées abstraites. On ne se souvient guère de ces images car le roman est tellement déchiqueté que l'esprit humain s'accroche difficilement à ces détails variés et sans rapport évident les uns avec les autres. Ce qui reste dans l'esprit comme image est plutôt un blanc, un vide avec quelques sensations, seulement une idée de comment est ce roman qu'on ressent plus qu'on le comprend. Alors le roman peut exister pour le lecteur et malgré le lecteur sans être un simple canal qui le mène dans un monde fictif. On peut dire qu'il s'agit ici d'un roman qu'on n'apprécie ni ne vit que momentanément. Après l'avoir déposé à la fin de la lecture, on ne possède pas le contenu comme on peut posséder une belle histoire arrondie et mise à terme. Sarraute montre qu'elle est consciente de ce fait quand elle écrit:

Mais ils sont partis, ils ont « vidé ces lieux », et comme c'est juste, cette fois, ils ont tout remporté, tout ce qu'ils avaient amené, ils ne laissent jamais rien

derrière eux, aucun dépôt, aucune trace, aucune tache suspecte qui puisse devenir plus nette, plus foncée, s'agrandir, tout recouvrir... Les parois qu'ils avaient fait se dresser autour d'eux ont disparu avec eux... (Sarraute, 1995 : 119).

Avant d'aborder l'analyse de cet extrait, il est important de remarquer quelques phénomènes particuliers à l'œuvre de Sarraute. Premièrement, nous constatons la nature abstraite du résultat de la lecture, de ce que le lecteur 'reçoit' quand il lit. Comme dans plusieurs autres romans de Sarraute, la structure vide du roman *Ici* guide le lecteur, l'amène à un processus mental qui a, comme effet, certaines sensations. Ce processus et ces sensations existent dans un domaine abstrait. Si nous sommes persuadé par la logique de Michel Raimond qui a dit qu'il est toujours possible de se faire une idée de lieu parce que « l'espace était déjà impliqué par l'action et par le personnage » (1972 : 181), une analyse de la citation précédente montre à quel point Sarraute a réussi à démonter la convention littéraire de lieu à cause de l'absence de l'action et du personnage évoqué par Raimond. Le lecteur ne peut pas voir un endroit concret sur son 'écran intérieur'. Ce qu'il éprouve par la lecture est uniquement une sensation abstraite.

UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

Deuxièmement, il faut mentionner que, pour que toute citation de ce roman devienne valable, nous fournissons un antécédent (ou plusieurs antécédents) qui nous semble(nt) possible(s) pour tous les pronoms. Le 'jeu' de Sarraute exige que le lecteur fasse le premier pas en hasardant ses idées sur la structure vide du roman. Vu que nous sommes en train de faire une analyse littéraire, il est probable que nous substituions aux pronoms neutres des termes qui ressortent de la théorie littéraire. Notre première idée a donc été de remplir le vide marqué par le pronom 'ils' pour renvoyer aux lecteurs et leurs idées formées par le roman conventionnel. Nous nous permettons par conséquent de dresser comme exemple les phrases suivantes que nous avons construites à partir de la citation précédente du roman *Ici* et qui représentent les idées que nous nous en faisons :

1. [les lecteurs] sont partis...

2. [les lecteurs] ont vidé « ces lieux »...
3. [les lecteurs] ont tout remporté qu'ils avaient amené
4. [les lecteurs] ne laissent jamais rien derrière eux
5. Les parois que [les lecteurs] avaient fait se dresser autour d'eux ont disparu avec eux.

Si nous comparons la première 'action' des lecteurs avec celle de la Marquise dans la phrase imaginée par Paul Valéry : « La Marquise sortit à cinq heures » (cité dans Raimond, 1972 : 181), nous sommes immédiatement frappé par le fait que le texte de Sarraute nous accable par l'absence d'informations. Par la seule mention de son titre, le personnage de la Marquise acquiert un costume d'époque, 17<sup>ème</sup> ou 18<sup>ème</sup> siècle, et le lecteur l'imagine qui sort d'un château d'un certain style. Nous apercevons donc la Marquise dans un monde et à une époque qui sont cohérents et vraisemblables. Cette phrase, que Valéry a nommée dérisoire, est vite sauvée de la dérision par « les secrets rapports que [les faits et les gestes de la marquise] entretiennent avec l'espace de leur accomplissement » (*ibid.*). À ce propos, Raymond Jean cite des paroles du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes: « Lorsque l'historien affirme que le Duc de Guise mourut le 23 décembre 1588, ou lorsque le romancier raconte que la Marquise sortit à cinq heures, ces actions *émergent* d'un **autrefois sans épaisseur ; débarrassées du tremblement de l'existence, elles ont la stabilité et le dessin d'un algèbre...** » (Barthes, 1953 : 48. Nous soulignons). Bien que Barthes vise l'effet du passé simple, nous voulons argumenter que la stabilité et la légèreté que le lecteur perçoit sont (également) un résultat de l'état complet de cet énoncé, il a son propre équilibre, ou comme le dit Barthes lui-même : « il est un ensemble de rapports cohérents » (*ibid.*). Cette phrase ne pose aucun défi au lecteur. Elle évoque une image presque aussi complète qu'un tableau de Fragonard. La phrase que nous avons construite en partant du pronom sans antécédent de Sarraute, en revanche, « [les lecteurs] sont partis » est comblée du « tremblement de l'existence » car elle est un lieu de rencontre entre lecteur et auteur, une conversation réelle et mal équilibrée qui est en train

de se faire. Et en plus, le lecteur qui (se) lit dans le texte de Sarraute ne pourra jamais dire avec certitude que la lecture qu'il a faite était la bonne.

Le lecteur (que nous avons inventé pour la citation de Sarraute) reste un personnage à identité floue, sans éclat. Si Robbe-Grillet a détruit l'individualité de ses personnages en les réduisant au simple 'soldat', au 'petit garçon' ou à 'une femme', Sarraute nous laisse encore plus incertain par les pronoms sans antécédent. Nous ne saurons jamais si l'appellation déjà très imprécise de 'lecteur' était bel et bien ce que Sarraute se proposait lorsqu'elle écrivait ce roman. Néanmoins, pour nous, ce 'lecteur' est un Monsieur Tout le monde, dont la vraie identité restera toujours énigmatique.

Le fait que nous voyons dans le roman celui qui est en train de le lire (nous), fait éclater le cadre de la fiction. Comme chez Robbe-Grillet, la 'membrane invisible' qui sépare normalement l'univers réel et l'univers de la fiction a pour ainsi dire disparu. Paradoxalement, le monde de la fiction et la réalité du lecteur coïncident. La seule image que nous pouvons imaginer est celle d'une personne qui lit. Le lecteur réel (nous) se confond facilement avec celui qu'il imagine voir dans le texte.

Pour la phrase « [les lecteurs] sont partis », nous nous faisons aussi l'image d'une personne qui quitte **un livre**. Nous voyons un livre ouvert avec une personne de la même grandeur que le livre et qui vient vers nous le dos tourné au livre. Il n'y a pas d'arrière-fond. L'image que le lecteur 'voit' se compose seulement de deux objets, un livre et une personne. Cette image est une image invraisemblable à cause de l'impossibilité de l'action qu'elle suggère. C'est également une image stylisée, peu naturelle, évoquée uniquement par la convention qui exige que le lecteur traduise ce qu'il lit en images. Cependant, ce sont surtout ce genre d'images stylisées que le roman  *Ici*  évoque.

À l'exception près de l'objet 'livre', il nous est impossible d'imaginer un lieu qui ressemble même le moindre petit peu à une scène réaliste. Nous 'voyons' un

vide, un tableau tout blanc. Même les « parois que [les lecteurs] avaient fait se dresser autour d'eux [et qui] ont disparu avec eux... » sont blanches à notre avis. Les actions que nous avons pu énumérer ne sont que des répétitions et la mise en valeur d'une seule idée, l'absence ou le vide qui existe dans ce roman auquel il manque la présence d'un lecteur, normalement l'initiateur de toute signification.

Nous avons déjà constaté que le lecteur dresse 'des parois' pendant qu'il lit et Sarraute dit que ces parois dressées par le lecteur « sont entièrement tapissées de ces petits bouts d'images qu'ils ont découpées ». Plus tard nous avons appris que « les parois que [les lecteurs] avaient fait se dresser autour d'eux ont disparu avec eux... ». C'est donc une habitude de la lecture conventionnelle de faire des images quand on lit et c'est l'intention de Sarraute d'empêcher que ces 'petits bouts d'images' deviennent cohérents. Sarraute en fait la démonstration quand, dans le deuxième chapitre du roman *Ici*, elle peint une belle image naïve pour démontrer le pouvoir des noms. Le moment qu'une chose acquiert un nom, l'homme peut la posséder. Pendant que l'arbre n'a pas de nom, il reste autonome et baigne dans le mystère. Si le lecteur ne peut nommer un objet, un phénomène ou un personnage, il est laissé, dans les paroles de Barthes, dans le « tremblement de l'existence » ou il n'y a pas de « stabilité ».

Le lecteur est presque soulagé par la description suivante (Nous rappelons que dans le premier chapitre du roman il s'agissait d'une perte, de quelque chose qui a disparu.) : « C'est là de nouveau, ça emplit tout... ça se tient là immobile, immuable, aucun changement d'une fois à l'autre... » (Sarraute, 1995 : 17).

Au deuxième chapitre, *l'incipit* semble annoncer le retour de l'objet perdu du premier chapitre. Le lecteur ressent une certaine tension devant l'idée de connaître enfin l'identité de ce « ça ». Mais Sarraute n'a pas encore fini de nous taquiner et, au lieu de découvrir l'objet recherché, elle fait suivre immédiatement après cet *incipit*, la description du beau petit endroit suivant :

... le pan de mur en plein soleil, les larges pavés arrondis, l'herbe entre eux d'un vert grisâtre, l'épaisse pierre patinée du vieux banc et au-dessus les

branches couvertes de fleurs roses qui montent du mince tronc rugueux en touffes duveteuses... (*ibid.*).

Et aussi brusquement, le narrateur interrompt son propre récit par le commentaire suivant : « Et voici dans cette immobilité parfaite, dans ce silence... il semblait qu'il ne pouvait y avoir ici aucune présence... brusquement ces mots : « Comment il s'appelle déjà, cet arbre? » (*ibid.*).

Le narrateur donne l'impression qu'il a peur que l'arbre soit identifié. Il ne veut qu'aucun sens s'incruste définitivement ici. Et cette notion de peur de la part de l'auteur est renforcée par les paroles suivantes : « Mais ce n'est rien, une brève intrusion, une menace de destruction qui sera repoussée en une seconde... » (*ibid.*).

Il s'agit au début du deuxième chapitre du roman *Ici* d'un petit endroit, une petite place avec au centre un arbre dont d'abord on ne connaît pas le nom. Cette petite place devient vite le symbole de ce que Sarraute appelle 'ces zones silencieuses et obscures'. Sans nom l'arbre reste silencieux, un silence mystérieux qu'on traite avec révérence. On doit arriver à l'apprécier pour ce qu'il est sans y attacher un nom qui le relierait à maintes autres idées. Les 'chercheurs avides' ne font que détruire cette beauté avec leur soif de sens. Mais malgré les chercheurs, les critiques, malgré nous, ce qui existe dans le roman, ce que Sarraute a pu produire sur papier, résiste sans efforts aux influences du dehors. Aucun lecteur, chercheur ou critique, ne pourra y laisser de trace :

Plus rien ne presse... il est permis de s'attarder ici, de savourer en toute tranquillité... La petite place ensoleillée où tout peut exister de plus intense, de plus vivant avait été capté, retenu, les fouilles acharnées de chercheurs avides, l'avaient un moment dévastée, mais la voici maintenant redevenue ce qu'elle avait toujours été... (Sarraute, 1995 : 19).

Paradoxalement, nous devons conclure que le roman *Ici* 'se déroule' dans un endroit et dans un moment qui ne peuvent pas être spatio-temporellement

circonscrits, même si on sait qu'il s'agit dans cette partie du roman d'une 'place' comme maintes autres en France. Bien que quelque chose 'se passe' dans ce livre, notamment l'interaction du lecteur avec le texte, nous ne pouvons pas parler de personnages ni d'action dans le sens stricte de ces termes. Ce roman de Sarraute est un bon outil pour prouver par antithèse qu'il y a une interdépendance entre les éléments narratifs (personnage, intrigue, espace et temps) proposés par Henry James. Sans personnages qu'on peut 'voir' il n'y a pas de véritable action. Sans action le lecteur ne se fait aucune idée de lieu ni de temps. Mais, devons-nous ajouter, il existe bel et bien un roman intitulé *Ici* et il se passe quelque chose dans ce roman !

Le roman devient un 'jeu de société'. Ce jeu de société existe même quand il est rangé dans un placard. Il est pourtant 'mort' et ne devient 'vivant' que quand quelqu'un le sort du placard et commence à jouer (lire). À chaque fois qu'on reprend le jeu, le déroulement est unique. Chaque jeu emporte une nouvelle expérience au joueur (lecteur).

Les romans de Sarraute et de Robbe-Grillet se déroulent dans un univers qui n'est pas celui de la réalité extérieure, il est celui des pensées et de l'imagination. Ces univers sont gouvernés par des lois qui ne s'accordent pas avec la logique de la réalité extérieure. La temporalité linéaire et la constance des choses sont deux lois qui sont absolues dans la réalité, mais dans un univers imaginaire elles ont libre cours.

\* \* \* \* \*



## Le doute et l'intention de l'auteur.

Nous avons constaté que le Nouveau Roman ne développe pas d'une façon traditionnelle personnages, intrigue ou situation dans l'espace et le temps. Nous avons aussi vu que l'absence de ces éléments pose tant de problèmes aux lecteurs qu'Alain Robbe-Grillet a été amené à avouer lui-même que « Le nouveau-né balbutiant sera toujours considéré comme un monstre, même par ceux que l'expérience passionne » (1963 : 17). Seuls restent avec nous après deux centaines de pages du *Labyrinthe* des motifs tracés par l'errance du soldat et la description des objets, et après deux centaines de pages d'*Ici*, quelques souvenirs d'interactions abstraites que Sarraute appelle des 'tropismes'.

Le terme 'tropismes' constitue le titre du premier ouvrage de Sarraute et selon Payot ce terme désigne des « mouvements intérieurs » (1997 : 32). D'après Oppenheim c'est encore « une sorte de mouvement, une action dramatique invisible entre deux personnes », (1986 : 121) et comme il dit ailleurs cette « sorte de mouvement » est « provoquée généralement, comme les tropismes des plantes, par une excitation extérieure, par la présence de quelqu'un ou de quelque chose » (ibid. : 22-23. Nous traduisons). Pour Sarraute elle-même ces mouvements constituent « une action dramatique invisible entre deux personnes assises en face l'une de l'autre » (1972 : 121). Nous comprenons par 'tropismes' les **sensations** causées par tout ce qui est dit et pensé pendant la rencontre de deux personnes. Sarraute vise donc ce qui se passe dans l'esprit d'un locuteur ou d'un interlocuteur. Elle avoue que depuis *Le Planétarium* (1959) et *Le Martereau* (1953), ses romans s'occupent de plus en plus souvent des « sensations d'une nature intellectuelle » (ibid. : 129).

Cependant, Sarraute ne décrit pas tout simplement les situations et les sensations qu'elles suscitent, elle fait avancer le lecteur par étapes mentales pour reproduire telle ou telle impression. Bien que l'œuvre de Robbe-Grillet ait aussi des effets sensibles sur le lecteur, elle donne plutôt et surtout un aperçu de

l'imagination créatrice. Le lecteur est témoin d'une « [t]ranscription fidèle des avatars du travail créateur » (Alter, 1966 :38). Ces idées, que nous aurons à développer plus tard, suggèrent ce que nos deux auteurs ont en commun ; ils travaillent tous les deux dans le domaine des pensées et c'est surtout sur ce terrain abstrait que le doute se fait sentir de façon incontournable dans l'esprit du lecteur. Ce sera le sujet du présent chapitre.

Dans l'introduction nous avons défini le doute comme l'« état d'esprit d'une personne qui est **incertaine** de la réalité d'un fait, qui **hésite** à prendre parti entre plusieurs opinions et suspend son jugement ». Le doute est également un « **manque de confiance** dans la sincérité de quelqu'un » (Larousse 1983. Nous soulignons). Nous comprenons par le terme de 'doute' **le sentiment d'incertitude** que la lecture du Nouveau Roman provoque chez le lecteur. Le lecteur pense ne pas pouvoir comprendre le roman. Il **hésite** donc à trouver une interprétation et ressent **un manque de confiance** d'une part en le talent de l'auteur et d'autre part en sa propre « performance » qui pour Jouve est la capacité du lecteur de « [construire] sa réception en déchiffrant l'un après l'autre les différents niveaux du texte » (1993 : 55).

D'abord, nous essaierons de mettre le doigt sur quelques **traits** saillants qui distinguent *Ici* et *Dans le labyrinthe* des romans traditionnels et qui font douter le lecteur. Nous repérerons ensuite quelques **mécanismes** dont se servent Sarraute et Robbe-Grillet et qui ont comme effet le malaise causé par le sentiment de doute. Enfin nous nous poserons la question de si le doute est un thème dans ces deux romans et de si l'effet de doute est voulu, préparé, ou non, de la part de chacun des deux auteurs.

Généralement, le lecteur sait à quel genre appartient le texte dont il aborde la lecture. Nous savons s'il s'agit d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un poème, pour en mentionner les exemples les plus faciles à distinguer l'un de l'autre. Les ouvrages *Ici* et *Dans le labyrinthe* ont la forme extérieure d'un roman : un texte en prose d'une certaine longueur. Il est difficile de formuler une

définition précise du terme 'roman', parce que ce genre littéraire a connu une évolution de plus de trois cents ans depuis *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette qui marque le début du roman moderne en France. Cependant, la définition du terme 'roman' ne s'arrête pas sur l'extérieur du livre qui le contient. Les dictionnaires fournissent l'acception la plus courante et la plus brève. Selon le Larousse, le roman est une « œuvre d'imagination, constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions », et le *Concise Oxford Dictionary* définit un roman de la façon suivante : « [C'est une] narration fictive en prose qui comprend tout un livre et qui représente des personnages et des actions qui sont plausiblement typiques de la vie réelle » (nous traduisons). Même le *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, qui reconnaît que le roman est un genre littéraire qui « méconnaît les contraintes qui gouvernent les autres formes littéraires et n'accepte aucune structure, aucun style, aucun sujet obligatoire », doit admettre un peu plus loin qu'« on s'attend **normalement** d'un roman d'avoir au moins un personnage, et préférablement plusieurs personnages peints au cours de changements et de relations sociales : une intrigue, ou quelque arrangement d'événements narrés, est un autre ingrédient **normal** » (Baldick, 1990 : 151, 152. Nous traduisons et soulignons). D'après ce que nous avons déjà dit sur les personnages et les histoires des romans  *Ici* et *Dans le labyrinthe*, ces définitions les excluent de la catégorie du roman 'normal'. Nous remarquons que toutes les définitions reconnaissent le personnage et ses actions comme point de départ du roman.

*Ici* se présente au lecteur sans indication définitive de genre. Qu'il s'agit de la prose est évident, mais de dire carrément que c'est un roman pourrait déclencher maintes protestations. Comme l'a dit Alain Bosquet (1997 : 73) dans son article « Nathalie Sarraute : une vénération feutrée » : « En 1995 paraît un chef-d'œuvre, *Ici*. Ce livre porte à peine un titre, **le genre littéraire n'est pas précisé** et sa quatrième page de couverture est vierge de toute indication » (nous soulignons). La façon dont Sarraute a choisi de présenter la matière de

cet ouvrage ressemble beaucoup à celle des *Tropismes*. Laurence Liban nous indique le caractère poétique du roman *Ici* quand il le résume de la façon suivante :

**Un éblouissement poétique** qui commence presque amicalement, familièrement, par trois courts textes qui sont autant de plongées dans le « préconscient », là où ont disparu les mots qui nous manquent, ceux qu'on a sur le bout de la langue et que l'on tente de ramener à la surface en rameutant les souvenirs, les bribes, les associations d'idées et de sons (Liban, 1995 : 35).

Et chaque chapitre n'est qu'une variation sur ce même thème. En fait, rien ne se passe qu'on pourrait nommer 'action' ou 'événement'. Alors, déjà avant de se lancer dans la lecture, l'absence d'indication du genre littéraire rend le lecteur incertain de ce qu'il va y trouver. Un point d'interrogation restera pendant la lecture entière à cause d'une absence totale des ingrédients du roman traditionnel. Comme les *Tropismes*, le roman *Ici* se présente en chapitres courts et indépendants où des mots bien choisis le rapprochent de la poésie.

De la même façon, Robbe-Grillet nous présente dans son roman un univers qui est loin du nôtre par son refus d'imiter notre univers 'en profondeur'. Le roman robbegrilletien perd la familiarité que nous offrait l'univers du roman traditionnel et ainsi son ouvrage nous est hostile et distant. Tout comme on se demande si la peinture moderne est vraiment de l'art, on doute que le Nouveau Roman mérite d'être mentionné de la même haleine que les romans des grands maîtres. Le 'radicalisme' de Robbe-Grillet, comme Olga Bernal a choisi de nommer la création de Robbe-Grillet, nous fait poser la question de si le Nouveau Roman est en effet une « évolution capitale » (Robbe-Grillet, 1963 : 9), et un « mouvement irréversible » (Sarraute, 1956 : 10) du roman. À notre avis, les œuvres de Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute constituent plutôt une déviation du genre. Et, comme on entend souvent dire de l'art de Picasso, le Nouveau Roman ne peut pas être beau – il peut seulement être intéressant :

Cette docilité du genre [romanesque] est désormais brisée par le roman de Robbe-Grillet dont le radicalisme suscite d'ailleurs, chez le public, une

incompréhension et une méfiance qui ne sont pas sans similitude avec l'hostilité qu'avait naguère rencontrée la nouvelle peinture (Bernal, 1964 : 18).

Le Nouveau Roman ressemble donc au roman traditionnel en ce qui concerne sa forme extérieure : c'est de la prose présentée dans un livre d'une certaine longueur. Mais, il se distingue du roman traditionnel par son contenu. Un lecteur non-initié qui emporte un Nouveau Roman en vacances comme lecture facile et divertissante, va être déçu, car 'le roman' qu'il tient n'est pas 'un roman' tel qu'il le connaît, et n'est certainement pas, comme on dit, « un livre d'été ». Il va d'abord être frappé par tout ce qui n'est pas là.

Olga Bernal appelle son étude sur l'œuvre de Robbe-Grillet *Le roman de l'absence* et elle constate que « l'art moderne se caractérise par l'**absence** du monde qui nous est familier, par la démolition de cet édifice de références infinies et extérieures à l'œuvre » (Bernal, 1964 : 22-23). L'homme moderne fonctionne dans un monde dont il se sentira à jamais aliéné. L'accumulation de connaissances entraînées par l'âge de la technologie a produit un effet contraire : au lieu de remplir les trous, la surabondance d'information détruit progressivement les liens entre l'homme et son monde. Les assurances d'un 'monde parfait' sont perdues dans une 'jungle technologique' qui ne sert qu'à rendre l'homme plus conscient de ce qu'il ne sait pas plutôt que de servir à lui faire gagner des informations qui l'aident à mieux comprendre son monde. La conséquence littéraire est la naissance d'un roman qui n'aide pas l'homme à nouer des fils mais qui le remplit de questions irrésolues, d'absences, de trous ; comme l'a dit Robbe-Grillet : « La fonction de l'art [est] de mettre au monde des interrogations » (1963 : 12-13).

Le roman  *Ici*  de Sarraute commence dans le vif du sujet. Dès la première phrase il s'agit d'un objet perdu non-identifié. Notre auteur parle de quelque chose ou de quelqu'un qui était là avant, mais qui a maintenant disparu. C'est seulement plus tard que nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un mot. Donc au lieu de nous trouver avec ce roman dans un autre monde, nous sommes d'emblée confronté à une absence criarde, une absence qui nous irrite car elle ne sera

remplie qu'à la dernière page et d'une façon qu'on appellerait 'en passant'. La théorie de Jacques Lacan veut que ce soit justement cet

[...] objet originel perdu – le corps de la mère – qui est la force agissante du narratif de notre vie [...]. Il faut qu'il y ait, pour que toute narration se déroule, quelque chose de perdu : si tout restait en place, il n'y aurait pas d'histoire à raconter. Cette perte est pénible et passionnante à la fois : le désir est stimulé par ce qu'on ne peut pas tout à fait posséder, et voici une source de la satisfaction narrative. Si la possession n'est jamais possible, notre excitation risque de devenir insupportable et de se transformer en déplaisir (Eagleton, 1983 : 185-186. Nous traduisons).

Il semble que Sarraute soit bien au courant de ce principe. Elle compose un roman dans lequel nous ne retrouvons l'objet perdu, le mot que le narrateur cherche au début, qu'à la dernière page. Le roman *Ici* ne connaît aucune cohérence et l'irritation provoquée par des questions non-résolues reste chez le lecteur jusqu'à la fin. Si nous osons parler d'une histoire dans le roman *Ici*, nous retrouverons uniquement celle des « mots qui nous manquent, ceux qu'on a sur le bout de la langue » comme Liban (1995 : 35) l'a résumé. Pendant longtemps on était de l'avis que l'art supérieur est celui qui imite minutieusement la réalité, qui crée l'illusion d'être réel. De nos jours, le tableau le plus séduisant est souvent celui à qui il manque quelque chose sur laquelle on ne peut pas mettre le doigt.

La raison d'être du roman *Ici* n'est pas d'amener le lecteur par un chemin logique à la quête d'un criminel pour culminer finalement dans l'arrestation et donc la résolution rassurante du problème posé au début. Pour Sarraute **le procédé vaut davantage que le produit**. Les effets sur le lecteur, et surtout ceux provoqués par les absences, sont le vrai but du roman. Sarraute ne peut pas communiquer directement les subtilités des tropismes, car le langage ne le permet pas comme elle l'a dit elle-même : « Or c'est précisément vers ce qui ne se laisse pas nommer, vers ce qui échappe à toute définition, à toute qualification pétrifiante, que se portent tous les efforts des modernes » (Sarraute, 1972 : 33). Si elle essayait en revanche de théoriser ces « mouvements intérieurs » d'une façon **claire et logique**, son écriture perdrait **l'effet** qu'elle a

sur le lecteur. Dans le torrent de mots, le lecteur n'arrive qu'à en retenir quelques nuances. L'ensemble des signes n'est pas du tout agrammatical et les phrases composant un paragraphe ne sont pas dénuées de sens pendant quelques instants. Le seul 'défaut' que nous observons est le caractère décousu du texte, fait de bribes et de phrases inachevées. Cependant, l'ensemble, en tant que roman qui est censé constituer un produit, une création presque tangible de sens, n'y réussit pas du tout, le lecteur éprouve une torsion cognitive pénible. Sarraute recrée plutôt en langage les étapes mentales qui mènent à certains effets. Prenons par exemple le paragraphe suivant où elle emploie des mots pour faire un simulacre du silence :

Ce silence... oui, c'est ce qui se nomme silence... un nom que ça n'a jamais porté ici, ça ne portait aucun nom... mais maintenant que ça revient... une forme qui se dessine vaguement... c'est sous ce nom qu'elle se présente : Silence... Un disparu presque oublié revenant chez lui de pays lointains, montrant la pièce d'identité qui lui a été délivrée là-bas, à l'étranger, indiquant son nom : Silence (Sarraute, 1995 : 137).

Le narrateur ne parle de rien, car un silence est un rien auditif, et on continue à en parler pendant non seulement un paragraphe mais tout le 15<sup>ème</sup> chapitre. De nouveau, le moment où l'on commence à en parler, on détruit le silence, mais si le lecteur essaie de faire des réflexions après avoir lu ce paragraphe, il aboutit à un silence. L'imagination du lecteur a de la peine à tirer des images de ce qu'il lit. Les mots 'disparu' et 'oublié' créent déjà un vide et puis la seule pièce d'identité que porte ce Silence est une marque qui n'est pas connue de ceux qui cherchent à le reconnaître. Le résultat est toujours rien. Peut-on saisir le silence dans des mots? La seule idée est autodestructrice. Néanmoins, Sarraute réussit bien, sinon à décrire le silence, à faire un ensemble de mots qui reproduisent l'**effet** d'un silence. Le langage de Sarraute aboutit au néant, qui séduit le lecteur dans un labyrinthe où il se perd, qui mène à un manque d'orientation et qui laisse le lecteur avec une sensation profonde de vertige. Sarraute s'exprime à ce sujet dans les termes suivants lors d'un colloque à Cérisy : « Et au contraire, s'il arrive au langage de se laisser attirer trop loin dans ces zones silencieuses et obscures, il s'y enlise, s'y désintègre, ne devient

lui-même qu'obscurité et silence » (1972 : 33). Nous pouvons donc constater que Sarraute parle de l'absence aussi bien que de la recréer dans son texte.

Une catégorie d'absence qui produit beaucoup de malaise mental chez le lecteur de Sarraute est celle des images. De fait, quand on lit le roman *Ici*, il est très difficile, voire impossible, de se faire une représentation visuelle de ce qui se passe dans le livre. Nous n'avons pas pu découvrir les catégories de personnage et d'espace dans *Ici*, parce que leur présence dépend de leur 'visibilité'. C'est pour cela que Mark D. Lee se pose la question de s'il existe « un rapport entre l'image sur la couverture d'un ouvrage et le texte qui s'ensuit » (1998 : 585) à propos des romans de Sarraute qui ont eu une deuxième parution dans la collection 'Folio' avec la reproduction d'une peinture sur la couverture. Conscient du fait que le domaine des *Tropismes* de Sarraute « se situe à l'écart du visuel » (*ibid.* : 586), Lee trouve intéressant le fait que « tout au long de sa carrière d'écrivain, Sarraute et quelques lecteurs se sont servis d'analogies picturales dans un effort de saisir *le point aveugle* au cœur de sa poétique » (*ibid.* : 286). Si Lee a raison de dire que Nathalie Sarraute elle-même a éprouvé le besoin de concrétiser, de se faire une image des idées abstraites dans son œuvre, nous pourrions aller jusqu'à dire que l'auteur partage le doute éprouvé par ses lecteurs.

C'est le désir de tout lecteur de pouvoir littéralement comprendre un ouvrage. Comprendre pour nous tous, c'est arriver à contenir dans notre esprit une idée ou une sensation dans un état figé. Le lecteur veut 'posséder' un roman dans son esprit après la lecture. Pour illustrer la 'possession mentale' d'un roman par un lecteur, nous n'avons qu'à comparer la lecture d'un roman conventionnel avec celle d'un Nouveau Roman. Si nous lisons, par exemple, le roman *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, nous pouvons arrêter la lecture à n'importe quel moment et 'prendre une photo', c'est-à-dire, emporter avec nous une image des personnages et de l'action et reprendre la lecture plus tard sans avoir l'impression d'avoir manqué quelque chose. Même quand nous lisons quelques années plus tard la suite de *Thérèse Desqueyroux*, *La fin de la nuit*, nous



pouvons comprendre le second roman grâce aux images encore assez claires qui constituent notre souvenir du premier. Par contre, l'absence d'images mentales dans le roman *Ici* n'admet pas du tout une lecture interrompue au milieu d'un chapitre. Nous gardons bien quelques impressions de l'effet que la lecture a eu sur nous. Néanmoins, pour recréer l'effet de la lecture, il faut retourner au début du chapitre. W. Iser a dit que la lecture est une « dialectique entre *protention* (attente de ce qui va arriver) et *réention* (mémoire de ce qui s'est passé) » (cité par Jouve, 1993 : 55). Selon cette conception, il devient difficile de parler d'une 'lecture' d'*Ici*. Le lecteur ne peut rien garder dans la mémoire et sans souvenirs il est impossible d'anticiper ce qui viendra. Et pour nous une preuve saillante de la difficulté de lire Sarraute est ce que Lee a découvert, notamment l'effort de l'auteur elle-même de capter son œuvre dans une seule image.

Il est possible de dessiner un schéma visuel du contenu abstrait de l'œuvre de Sarraute. Un tel dessin reste cependant dans le domaine de l'abstrait. Nous avons fait, à ce propos, dans un travail antérieur, la comparaison entre les différents niveaux de la narration dans le *Planétarium* et l'œuvre picturale d'Escher (Van Wyk, 1992 : 29-31). Les images d'Escher créent, eux aussi, l'impression d'un mouvement perpétuel, d'une métamorphose. Comme le lecteur de Sarraute et de Robbe-Grillet, celui qui regarde les peintures d'Escher est déconcerté par l'instabilité représentée dans le tableau.

Une telle tentative d'arrêter les tropismes dans leur passage est très significative pour la présente étude. Elle montre l'universalité de l'incompréhension pour le lecteur que nous sommes et sans doute pour tous les lecteurs de Sarraute. L'incompréhension est un résultat des mouvements perpétuels des tropismes. La sensation qu'on a eue il y a quelques secondes disparaît pour faire place à une nouvelle sensation ou à un vide. Puisque Sarraute elle-même hésite devant la fonction des illustrations sur la couverture de ses ouvrages, Lee conclut qu'« En niant et affirmant d'un seul mouvement l'efficacité du visuel, Sarraute nous montre que sa poétique du tropisme repose bel et bien sur un point aveugle

fuyant » (Lee, 1998 : 586). Nous avons trouvé l'écho de cette notion dans le roman *Ici* où le narrateur dit :

Mais il ne faut surtout pas, il ne faut à aucun prix qu'ils [les lecteurs] laissent même soupçonner si peu que ce soit... il faut absolument qu'ils paraissent examiner avec une totale attention, avec une intense curiosité comme un objet très stable, très dur et très épais... **rien qui puisse faire penser à une toile peinte, à un voile qui fait frémir, trembler...** ils doivent bien se contrôler, pas un mouvement qui risquerait de porter atteinte, une atteinte intolérable à une si admirable pudeur, à une si parfaite dignité (Sarraute, 1995 : 108. Nous soulignons).

Cette citation nous fait croire que Sarraute compare ses lecteurs à la foule qui n'ose pas avouer que l'empereur est nu ! Des phrases ou des propositions qui ouvrent une scène à l'imagination dans *Ici* sont rares, et sont comme des « bulles dans l'eau d'un aquarium » (*ibid.* : 108) et comme l'anecdote du journaliste japonais (*ibid.* : 108-109). Le narrateur raconte seulement quelques bribes de la blague du Japonais qui va à Pékin. Là, comme si souvent, le lecteur se trouve insatisfait. Une image veut s'achever sur la toile, mais est avortée. Ce qui domine, c'est la pudeur de celui qui raconte, ce qu'il éprouve en racontant et aussi la réaction des interlocuteurs de cette anecdote. Sarraute nous fait revivre les « inconfortables moments » (*ibid.* : 10) que nous éprouvons quand nous sommes forcés à avoir une réaction fautive.

Pour illustrer la fuite des 'images mentales', prenons la question posée par le narrateur dans *Ici* : « Vous aimez les voyages ? » (*ibid.* : 81). À partir de cette question, le lecteur accède instantanément à toute une série de souvenirs. Mais, comme nous renseigne le métatexte, il faut que « soient prises ici toutes les mesures de précautions » (*ibid.*) pour ne pas laisser éclater la bulle, « le vaisseau spatial » (*ibid.* : 75) qui nous enferme dans notre lecture. Après l'énoncé d'une telle question, féconde à l'imagination mais fatale à son œuvre, Sarraute mène les lecteurs dans un cul de sac en les faisant focaliser sur « le papier blanc glacé » (*ibid.* : 81) et puis elle mentionne les « photographies de couleurs » (*ibid.*) qui dans son roman ne reproduisent rien. Elle abandonne le lecteur finalement dans l'incompréhension avec la réponse qui ne dit rien :

« Oui » (*ibid.*). Après ce paragraphe nous perdons totalement le fil quand nous commençons à philosopher assez ‘profondément’ sur la nature de la question : « Vous aimez les voyages ? ». S’il avait le temps, le lecteur pourrait produire des images d’après les souvenirs de ses propres voyages, mais le texte qui suit la question empêche la production d’images.

Pour empêcher la production d’images mentales, il faut séparer le signifié du signifiant. Bien qu’il soit impossible qu’un auteur vide un mot de ses acceptions générales, la mise en évidence du fonctionnement des mots fait obstacle à leur pouvoir référentiel. Voici une citation du roman *Ici* qui explique la permanence des connotations d’un mot :

Ici aucun signe extérieur, même s’il mérite que lui soient reconnues toutes les qualités que les mots « noble » ou « aristocratique » désignent, ne peut faire que ces mêmes mots soient également appliqués à tout autre sang que le « sang bleu ». Rien ici ne peut un seul instant faire oublier la couleur du sang (*ibid.* : 75).

Sarraute réussit néanmoins à quasiment effacer ou à confondre l’effet des mots sur le lecteur. Nous croyons que c’est parce qu’elle s’appesantit sur le côté technique des mots en tant que signifiants. Ainsi arrête-elle le processus normal où le signifiant mène directement au signifié. Et la question, « Vous aimez les voyages? » passe inaperçu à notre imagination comme Sarraute le dit elle-même : « Ici aussi ‘Vous aimez les voyages?’ n’a absolument rien fait, pas le moindre effet... » (*ibid.* : 82). Pour terminer cette section, Sarraute lance un défi au lecteur : « qu’allez-vous imaginer? » (*ibid.* : 83). Est-ce que le lecteur peut encore produire une image à partir de la question? Nous remarquons comment nous-même en tant que lecteur restons pour la plupart du temps dans le domaine du métatexte, pour revenir à la surface seulement pour prendre haleine et pour chercher des images en guise d’illustration.

Un phénomène qui est devenu caractéristique de l’œuvre de Sarraute est le **pronom sans antécédent**. Ce mécanisme pose les bases pour deux autres mécanismes qui sont difficilement séparables : le métatexte et la mise en abyme

que nous discuterons dans cet ordre. Le pronom sans antécédent est la source la plus évidente de doute dans l'œuvre de Sarraute. De tels pronoms ne font référence à aucun nom ni à aucune idée qui les précèdent dans le texte. Vincent Jouve classe les pronoms sous « expressions anaphoriques », terme qu'il définit par expressions « qui désignent un élément antérieur » (1993 : 57). L'aptitude du lecteur de retrouver l'antécédent ou « l'élément antérieur » est nécessaire pour la compréhension. Un manque d'antécédent aura évidemment l'effet contraire, celui de l'incompréhension : « Le lecteur, **pour ne pas se noyer dans le texte**, doit être capable d'identifier le personnage éventuellement repris par un 'il' ou un 'elle' » (*ibid.*. Nous soulignons).

Aussi bien que de créer du doute, les pronoms sans antécédent permettent à la langue de rester 'vierge', non-usée par un interlocuteur/récepteur/interprète. Si le lecteur peut accepter l'existence d'un texte qui ne dit rien, la lecture deviendra la simple appréciation de mots et de sons, une espèce de musique. C'est comme l'appréciation des sons et des sonorités d'une langue étrangère. Dans ce cas, il serait impossible de parler de doute. Si l'objet de la lecture n'est pas de recueillir le sens d'un texte, aucun esprit ne pourra se sentir troublé par son absence. Cependant, chaque lecteur peut engendrer du sens en remplissant les trous qu'ont laissés ces pronoms sans antécédent. Nous devons plutôt dire que le lecteur peut se faire quelques bribes de sens ou interprétations possibles. Car, comme nous l'avons déjà remarqué en ce qui concerne les images fugaces créées par le texte de Sarraute, il nous reste difficile d'établir une interprétation durable ou de trouver un sens clair.

À la page 37, Sarraute parle d'une écriture qui est le contraire de la sienne, celle où les mots servent à évoquer d'une façon non ambiguë l'image fidèle de l'intention de l'auteur. Elle appelle ce genre d'image qui existe désormais d'une façon ineffaçable « "un fait" [...] ... de la matière brute, très dure, solide... » (Sarraute, 1995). Consciente du pouvoir de référence non ambigu des mots, Sarraute choisit d'omettre ces « faits ». En guise d'illustration, prenons une partie du texte et remplissons tous les trous laissés par les pronoms sans

antécédent avec des 'acteurs' qui, à notre avis seulement, complètent logiquement et d'une façon cohérente cet argument :

...c'est là justement qu'elle se trouve, cette différence, là, dans **ces mots** qui doivent les<sup>1</sup> faire entrer en vous<sup>2</sup>, ce "fait"... des mots invisibles, modestes, des mots humbles... ils<sup>3</sup> lui<sup>1</sup> sont entièrement soumis, ils<sup>3</sup> collent à lui<sup>1</sup>, ils<sup>3</sup> le<sup>1</sup> recouvrent d'une fine couche transparente, ils<sup>3</sup> épousent docilement ses<sup>1</sup> contours... on dirait qu'ils<sup>3</sup> sortent de lui<sup>1,4</sup> tout naturellement, il<sup>1,4</sup> les<sup>3</sup> secrète, il<sup>1,4</sup> les<sup>3</sup> produit seulement pour qu'ils<sup>3</sup> le<sup>1</sup> transportent chez vous, pour qu'ils<sup>3</sup> vous le<sup>1</sup> transportent tel qu'il<sup>1</sup> est, en le<sup>1</sup> déformant le moins possible... (Sarraute, 1995 : 37-38. Nous soulignons).

Les numéros dans la citation font référence aux commentaires ci-dessous. Nous essayerons de fournir la clé de ces pronoms qui, depuis le début du roman, par ailleurs, s'amassent sans intervention de 'faits' qui puissent nous éclaircir. Il y a quand même dans le texte des mots qui nous aident à déchiffrer le code. Et le premier mot est justement 'mot'.

- 1 Notons que les pronoms qui renvoient à un certain fait peuvent changer de genre et de nombre. Le 'les' devient aussitôt 'le' et désigne le 'fait', qui est une image claire créée par les mots dans l'esprit du lecteur. En termes sémiologiques, c'est le signifié, l'idée que le lecteur se forme d'après l'image graphique qui est le signifiant ou simplement le mot.
- 2 Ce **vous** s'adresse directement au lecteur qui est l'interlocuteur destinataire, celui à qui pense l'auteur en écrivant son roman. À travers le texte du roman, l'écrivain, Sarraute, est en discussion avec ses lecteurs dont elle essaie d'anticiper la réaction.
- 3 Ici on fait référence aux 'mots', ces briques du langage qui servent à construire les images, les messages transmis dans une langue. Sarraute est à ce point encore en train d'élaborer une idée qui va amener le lecteur jusqu'au contraire de ce qu'elle est en train de dire. Les mots, selon la conception traditionnelle de la littérature, ne servent

que comme voie de communication et doivent être tout à fait transparents, inaperçus pour faire apparaître 'les faits'.

- 4 Les pronoms marqués par le numéro 4 peuvent, à quelques endroits, être parfaitement assimilés par les pronoms marqués par le numéro 1. Il est possible de mettre à ces endroits 'l'écrivain' ou le 'roman' qui produisent les mots aussi bien que les idées ou les 'faits' qui attirent certains mots vers eux. Nous le trouvons tout à fait plausible de dire que les signifiés, les idées ou les images s'enroberaient de mots, de signifiants comme véhicule entre celui qui raconte et l'interlocuteur.

Nous voyons donc comment un texte neutre est revêtu de sens par le lecteur. Le lecteur ne peut jamais prétendre avoir trouvé **la seule interprétation possible** et il doit à jamais rester dans le doute. L'interprétation de chaque lecteur n'est que sa propre idée superposée au texte informe et malléable de Sarraute. Des interprétations non littéraires et souvent très personnelles sont aussi possibles. Une collègue nous a confié qu'elle a retrouvé des morceaux de texte dans  *Ici*  qui reflétaient son sentiment d'être maltraitée par ses enfants.

Mais les interprétations qui nous intéressent sont celles qui révèlent quelque chose de l'imagination de l'auteur. Il se trouve, comme nous l'avons déjà découvert en remplissant les 'trous' de la citation précédente, que les auteurs Sarraute et Robbe-Grillet cachent dans leurs romans une clé qui aide le lecteur à mieux récupérer leurs œuvres aliénantes. Grâce à quelques éléments, comme par exemple les pronoms sans antécédents, il est possible de lire ces romans à deux niveaux, de jeter un coup d'œil dans le « trou rouge entre les pavés disjoints »<sup>12</sup>. Il semble que les Nouveaux Romans ont deux récits narrés parallèlement : le premier récit est celui qui montre des similitudes avec le roman traditionnel. Malgré les défauts que nous avons déjà discutés, le lecteur peut rassembler une histoire aussi maigre qu'elle soit dans ce récit. Tel est le cas du

---

<sup>12</sup> Sous-titre du roman *Djinn* de Robbe-Grillet et qui est devenu pour nous une description apte pour désigner les indicateurs parfois très évidents de l'existence d'un récit secondaire.

*Labyrinthe*. Le second récit est celui dans lequel nous avons pu entendre la voix de l'auteur qui découvre *les entrailles* de son ouvrage. Nous avons largement interprété *Ici* et *Dans le labyrinthe* à partir de l'existence de ce 'deuxième niveau' du récit. La partie d'un texte qui commente ainsi l'ouvrage qui le contient s'appelle le métatexte. Pour bien illustrer la *cohabitation* des deux récits, nous tirons d'abord un exemple du *Labyrinthe* :

Cette rue est d'ailleurs en tout point semblable à la précédente ; et le gamin s'y trouve à son poste, attendant le soldat au pied du réverbère, pour le conduire jusqu'aux bureaux militaires qui servent plus ou moins de caserne et d'infirmerie.

Ils se sont en tout cas mis en route avec cette intention. Cependant les carrefours se multiplient et les changements subits de direction, et **les retours en arrière**. Et l'interminable marche nocturne se poursuit. Comme le gamin va de plus en plus vite, le soldat n'arrive bientôt plus à le suivre et il se retrouve seul, sans autre ressource que de quêter n'importe quel abri pour y dormir (Robbe-Grillet, 1959 : 186. Nous soulignons).

Dans cet extrait, le lecteur est témoin de deux trajets. Le premier trajet est celui du vieux soldat et du petit garçon. C'est une route concrète mais fictive. Le deuxième trajet est un commentaire sur la composition du récit. C'est donc la route abstraite mais réelle, dressée par l'auteur et suivie par le lecteur. La partie que nous avons mise en relief attire l'attention du lecteur à la possibilité d'une double lecture. Au niveau de l'action, le soldat et le petit garçon se perdent à cause des similitudes des rues, des changements subits de direction et des **retours en arrière**. Le terme 'retours en arrière' est défini par le *Petit Larousse* (1983) comme « au cours d'un **récit**, d'un **film**, le fait de remonter à un point antérieur du temps » (nous soulignons) ce qui limite l'acception de cette locution aux domaines littéraire et cinématographique. *Le Collins Robert* (1995) confirme cette idée en indiquant clairement que ce terme appartient uniquement à la littérature et à la cinématographie. Quand il est employé dans la fiction, ce terme technique fait trébucher le lecteur attentif et demande qu'on relise le paragraphe, et mène alors à la découverte du métatexte. Nous pouvons donc décrire le texte du *Labyrinthe* comme un récit contenant simultanément deux histoires : celle du vieux soldat et celle de la genèse du roman intitulé *Dans le labyrinthe*. Le texte

de Robbe-Grillet a donc deux *couches* que nous pouvons représenter graphiquement :

<b>Couche supérieure</b> : Niveau où le texte raconte une histoire, sert à communiquer des images.
--

<b>Couche inférieure</b> : Domaine du métatexte. Niveau où le texte communique <i>en abyme</i> le commentaire de l'auteur sur son œuvre.
--

Le roman *Ici* de Sarraute est encore plus compliqué. Sans la collaboration énergique et l'imagination du lecteur qui doit créer du sens pour ce roman, on a l'impression qu'il n'y a rien dans le texte. La première lecture ou celle que Jouve appelle « la lecture naïve » (1993 : 16) peut choquer le lecteur à un tel point qu'il décide de l'arrêter, parce que, le plus souvent, le lecteur n'arrive à rien comprendre, et n'y retrouve certainement pas une intrigue. Le sous-texte ou métatexte d'*Ici* prend une position plus importante. Dans les romans précédents de Sarraute la mise en abyme de l'auteur a été faite d'une façon clandestine comme, par exemple, dans le roman *Le Planétarium* où le métatexte est encore caché derrière une histoire, aussi mince soit-elle. L'absence totale d'histoire dans *Ici* indique que Sarraute a choisi de brouiller complètement la surface du texte. Il reste néanmoins deux autres niveaux du récit : celui des tropismes et celui du métatexte qui commente l'œuvre. Le récit sarrautien a trois couches qu'on peut représenter graphiquement comme suit :

<b>Couche supérieure</b> : Niveau où le texte raconte une histoire, sert à communiquer des images. Ce niveau est pour la plupart absent dans <i>Ici</i> .
---

<b>Couche intermédiaire</b> : Niveau où le texte reconstitue les petits drames des tropismes. Il faut un assez grand effort de la part du lecteur pour récupérer ces drames.
--

<b>Couche inférieure</b> : Domaine du métatexte. Niveau où le texte communique <i>en abyme</i> le commentaire de l'auteur sur son œuvre.
--



Nous pouvons comparer la 'surface' du texte de Sarraute à une mer moirée, qui ne reflète pas la réalité extérieure en grosses images et qui ne laisse pas facilement pénétrer le regard. Il faut aller contempler de près les microcosmes qui se cachent sur la myriade de petites surfaces qui constituent le tissu moiré. Seule une « lecture critique » (*ibid.*) permet de découvrir qu'il y a quand même encore au moins deux<sup>13</sup> niveaux de ce récit : au premier, qui est le niveau des tropismes (qui forme l'action principale du roman), il y a le drame des mots. C'est aussi à ce niveau que le lecteur peut facilement croire qu'il voit les 'dramas de sa propre vie'. Le deuxième niveau est celui du métatexte qui, cette fois, ne discute pas seulement du texte qui le contient, mais aussi de l'écriture en général.

Nous croyons 'entendre' la voix de Sarraute dans la phrase suivante : « ... ce serait risquer de mettre au jour l'entrée d'un passage secret qui peut mener loin, très loin... » (Sarraute, 1995 : 90). Au premier niveau, il s'agit d'un choix de mots de la part du locuteur. Il utilise 'on' à la place de 'je', ce qui fournit à l'interlocuteur un 'passage' par lequel celui-ci pourrait découvrir l'état d'âme du locuteur. Au niveau du métatexte, nous pouvons comprendre que le « passage secret » est un 'trou' dans la surface du récit qui permet de passer au sous-texte. Et l'on trouve le même jeu dans l'extrait suivant où le métatexte paraît comme un monde souterrain caché par la surface de la terre :

Qu'est-ce que c'est tout d'un coup? Qu'est-ce qui se passe? Tout autour chancelle, vacille, se craquelle, va s'écrouler... une secousse sismique... l'énorme rafale de vent d'un cyclone... C'est une rafale de balles... elles ont perforé... où au juste? à quels endroits? il doit y en avoir beaucoup, comment les retrouver? (Sarraute, 1995 : 35).

Nous avons là une dramatisation de l'ouverture de la Terre qui est une métaphore de la découverte du sous-texte où gît le métatexte. Nous remarquons que le 'domaine' du sous-texte est souvent représenté par une image souterraine. Et pour donner accès à ce domaine 'souterrain' l'auteur doit

---

<sup>13</sup> Au niveau des tropismes, la variété de petits drames que le lecteur peut 'lire' dans un seul texte n'est pas limitée.

laisser quelques « pavés disjoints », c'est-à-dire que la surface du récit au premier niveau n'est pas intacte. Ceci semble contribuer à la nature fragmentaire et incohérente des Nouveaux Romans et par conséquent à la difficulté que ressent le lecteur pour les comprendre. De la même façon nous ne pouvons pas vraiment parler de 'l'histoire du vieux soldat' dans *Le labyrinthe*. Le drame du soldat que nous lisons à la 'surface' du récit n'existe qu'en quelques tableaux oniriques sans ordre chronologique. Et Sarraute cache ses tropismes sous une surface de mots serrés dont elle mentionne elle-même l'impénétrabilité, quand elle écrit : « Mais est-ce possible ? Y a-t-il vraiment entre ces différents signes un lien ? » (Sarraute, 1995 : 123). C'est cependant grâce à la nature imparfaite de cette surface que le lecteur 'initié' retrouve le métatexte.

Nous voyons donc comment Sarraute et Robbe-Grillet ont glissé des indicateurs dans leurs romans qui montrent la présence du métatexte. Nous pouvons comparer les romans de Sarraute et de Robbe-Grillet à l'architecture du Centre Pompidou à Paris. Comme ce bâtiment connu dans le monde entier présente son réseau de tuyaux au public, les romans de nos deux auteurs ont été *retournés* pour montrer, à la surface, le mécanisme de leur création. Nous avons déjà indiqué la forte présence auctoriale dans ces deux romans et chez Robbe-Grillet nous avons même *vu* l'auteur au travail. Nous avons donc affaire à des '**mises en abyme**' comme nous l'avons déjà vu. La définition la plus simple et la plus compréhensive d'une 'mise en abyme' est celle de Lucien Dällenbach qui écrit qu' : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dällenbach, 1977 : 18). Dans les deux Nouveaux Romans que nous étudions, il y a maints exemples de mises en abyme où le texte parle de son propre contenu et de sa propre forme. La mise en abyme se situe principalement au niveau du métatexte où nous croyons entendre Sarraute et Robbe-Grillet parler de leurs œuvres. Nous allons nous limiter à un exemple pris dans chacun des deux romans.

Nous savons déjà que dans le roman *Ici* de Sarraute, les 'tropismes' se produisent dans un domaine obscur, dans un endroit/moment furtif avant

l'achèvement d'une réaction – et que les seuls habitants de cet endroit sont les mots. Deux ans après la parution d' *Ici*, Sarraute écrit le roman *Ouvrez*. La préface de ce roman annonce : « Des mots, **des êtres vivants** parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames » (1997 : 9. Nous soulignons). Les mots dans *Ici* repoussent d'une façon jalouse<sup>14</sup> toute signification venue de l'extérieure et se démènent pour rester autonomes. Le doute entre en jeu alors que les mots semblent vouloir produire une idée, pour disparaître avant d'être stabilisés et marqués par une signification univoque, tout comme l'étoile que l'on a trop regardée. Le jeune écrivain, personnage dans *Entre la vie et la mort*, décrit bien la fugacité des tropismes de Sarraute quand il dit : « La sensation est fugitive. Quand on la cherche, on trouve des mots » et nous pouvons ajouter, comme Tison-Braun le dit : « Un mot est un signe, et un signe est récalcitrant » (1972 : 13). Dans les extraits suivants, Sarraute réussit à produire une mise en abyme qui démontre clairement le doute chez le lecteur et la nature instable des tropismes et en même temps elle réfléchit sur l'incertitude de la vie et de la nature d'un mot.

- 1 Mais maintenant que le Malheur a abandonné ses signes extérieurs, qu'il s'est dépouillé de ses décorations, de son uniforme, qu'il peut incognito se promener n'importe où, n'importe quand, dans la plus banale des tenues... vivre dans la
- 5 clandestinité, comme bon lui semble, on ne sait jamais où il peut être dissimulé... là où l'on s'attendait le moins à le trouver... un rien... quel rien? comment le prévoir?... peut tout à coup le faire apparaître... un reflet inquiétant... une ombre... on ne se sent jamais rassuré, on doit toujours être sur ses gardes... on ne sait jamais « sur quel pied danser »... (Sarraute, 1995 : 104).
- 10 [...]  
Pas l'ombre ici, cette fois, de ce qui leur fait si peur, pas le plus infime vestige de Malheur... tout ce qu'il y a ici, comme cela se produirait partout, se porte, se tend vers ce qui est entré ici,
- 15 projeté violemment du dehors et a pris d'un seul coup toute la place... Un objet inconnu, assez étrange... Et ils arrivent au bon moment, peut-être pourraient-ils aider à le saisir, à bien le tenir, à l'examiner... « N'est-ce pas étonnant?... Qu'avez-vous entendu?

<sup>14</sup> Pour Sarraute, l'écriture est un domaine **peuplé** exclusivement de mots. C'est donc un monde de signifiants où tout signifié suppléé par le lecteur est éphémère. Cette autonomie des mots dans l'œuvre de Sarraute nous porte à utiliser des verbes et des adjectifs personnifiés quand nous en parlons.

20 Qu'est-ce que vous en pensez? — Oui, en effet, c'est vrai que  
c'est très déconcertant ; ... »  
Mais comment est-ce possible? Même cette fois, même en ce  
moment, ils l'ont encore vu, ils le voient toujours, ils sentent  
partout sa présence... c'est ce qui a fait s'insinuer, glisser dans  
leur réponse comme un très léger manque d'assurance, comme  
25 une à peine perceptible hésitation... (*ibid.* : 107).

Cette longue citation est un petit miroir qui reflète l'ensemble des idées ou des thèmes du roman. Tous les motifs qu'on peut repérer dans cet extrait sont directement ou indirectement liés à celui du doute. Il s'agit d'abord du mot 'Malheur' écrit avec une majuscule pour montrer l'autonomie du mot. Ensuite Sarraute continue par *dépouiller* ce mot de toutes ses connotations (ll. 1–6). Et vers la fin du premier paragraphe, elle montre enfin comment le mot 'Malheur' peut facilement récupérer ses significations négatives, que l'état d'être dépourvu de sens est un état en suspens qui tend à être revêtu de sens. Sarraute montre aussi le travail délicat de l'auteur qui essaie de libérer les mots de leurs significations connotatives (ll. 6–10).

La seconde partie de l'extrait (les lignes marquées 12 à 25) commence par un paradoxe : les lecteurs n'ont plus besoin d'avoir peur, car le 'Malheur' a disparu, mais justement, ils se trouvent dans un domaine inconnu, celui des mots neutres. Ils voudraient plutôt attraper le mot pour lui rendre sa signification. Les « ils » de la ligne 17 sont les mots eux-mêmes qui « pourraient [...] aider à le saisir [le sens], à bien le tenir, à l'examiner... » (*ibid.*). Sans retrouver du sens, les lecteurs se sentent déconcertés (ll. 17–20) et l'auteur se rend compte du fait que les lecteurs sont sensibles aux significations et que l'absence de signification les plonge dans le doute. Nous remarquons que chacun des trois paragraphes cités finit sur un effet de doute : « on ne sait jamais sur quel pied danser », « c'est très déconcertant », « un très léger manque d'assurance », « une à peine perceptible hésitation ».

*Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet abonde aussi en indices *en abyme* et en références directes au doute. Examinons l'extrait suivant :

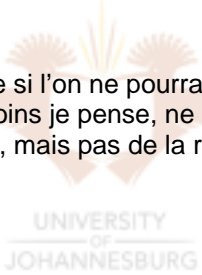
Aussitôt le soldat confirme par des explications plus détaillées : mais, à peine lancé, un **doute** le prend, si bien qu'il préfère se limiter, *par prudence*, à *une succession de phrases décousues*, c'est-à-dire, *sans lien* apparent, pour la plupart *inachevées*, et de toute façon très *obscur*es pour son interlocuteur, où lui-même d'ailleurs *s'embrouille* d'avantage à chaque mot. (Robbe-Grillet, 1959 : 150, 151. Nous soulignons.)

La présence du 'doute' est évident dans cette citation et aussitôt, comme dans la citation tirée de Sarraute, les mots font un récit qui mime le doute en nous présentant une narration criblée de paradoxes : le mot 'détaillée' est en opposition directe avec le mot 'limiter'. 'Par prudence' le soldat 'préfère se limiter' à des 'phrases décousues', etc. Les mots imprimés en italiques ne pouvant pas décrire les paroles d'un homme qui parle 'par prudence', nous remarquons que le délire n'est pas seulement celui du personnage, du soldat, le délire se manifeste également au niveau du récit. La citation est une mise en abyme aussi de l'aspect formel du roman *Dans le labyrinthe*. Ce qui suit complète la similitude :

Et il continue à parler, s'égarant dans **une surabondance de précisions d'une confusion sans cesse croissante**, s'en rendant compte tout à fait, s'arrêtant presque à chaque pas pour **repartir dans une direction différente**,... (*ibid.* : 151. Nous soulignons.)

A la surface nous avons le soldat qui essaie d'expliquer ses actions à « l'homme à la canne-parapluie » (*ibid.* : 150). Au niveau du métatexte, Alain Robbe-Grillet se comporte exactement comme son 'soldat' quand il écrit ce roman qui a un titre révélateur : *Dans le labyrinthe*. Voici une lecture possible du métatexte : Dans le texte le lecteur s'égaré quand le narrateur décrit le décor avec « **une surabondance de précisions** » et il éprouve « **une confusion sans cesse croissante** ». L'auteur hésite à écrire et il est conscient de l'effet que son texte aura sur son lecteur. Néanmoins, il ne s'agit pas dans *Le labyrinthe* de l'histoire du soldat, mais de la création de cette histoire. L'auteur peut donc encore changer ce qu'il a écrit auparavant et choisir de « **repartir dans une direction différente** ». Nous avons là affaire à une mise en abyme des procédés de l'auteur aussi bien que de l'effet de doute sur le lecteur.

Selon Lucien Dällenbach, la mise en abyme devrait être un outil qui aide à comprendre un livre dans sa totalité : « Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre » (Dällenbach, 1977 : 16). Seulement la moitié de cette déclaration de Dällenbach s'applique aux Nouveaux Romans que nous étudions. Dans le Nouveau Roman, la mise en abyme n'a pas la fonction de faire **comprendre** le contenu de l'œuvre, mais renforce en revanche **l'incompréhensibilité** de l'œuvre en affirmant son caractère incertain, lacunaire, incohérent ; bref son intention de produire du doute et d'en parler. Si nous osons perpétuer le paradoxe des Nouveaux Romanciers, la mise en abyme nous aide à découvrir que la compréhension du Nouveau Roman est la découverte de son incompréhensibilité. Nos deux romanciers, Sarraute et Robbe-Grillet, ont donc bien accompli la tâche qu'Édouard s'est donné dans *Les Faux monnayeurs* :



C'est au point que je doute si l'on ne pourrait prendre le doute comme point d'appui; car enfin lui du moins je pense, ne nous fera jamais défaut. Je puis douter de la réalité de tout, mais pas de la réalité de mon doute (Gide, 1925 : 192).

Si le doute s'est si bien incrusté dans le contenu et dans la forme du Nouveau Roman et qu'il nous soit évident que les Nouveaux Romanciers ont consciemment travaillé pour faire une correspondance entre le contenu et la forme, nous sommes amené à croire que c'est bien l'intention de ces auteurs de plonger leurs lecteurs dans le doute.

Nous serions dupe de croire que Sarraute soit peu claire par mégarde : c'est voulu ; elle travaille avec préméditation pour susciter la confusion de ses lecteurs. Prenons par exemple l'extrait dans lequel il est possible d'entendre la voix de Nathalie Sarraute l'auteur. Elle se flatte d'un côté d'avoir mis au jour un ouvrage d'un tel niveau de difficulté que la compréhension est réservée à un petit cercle élitiste. De l'autre côté, c'est l'auteur du post-modernisme, très conscient de lui-même, qui justifie à l'avance l'échec certain de ce roman auprès de la

plupart de ses lecteurs. La compréhension de l'extrait suivant est possible si l'on remplace à chaque fois le mot 'ici' par *lci*, le titre du roman.

C'est bien ce même ici, ce monument, ce palais énorme, c'est bien ce même nom, le nom qu'ici porte au dehors qui est sculpté sur son fronton... ceux qui se tiennent devant sa façade imposante, devant ses hautes portes fermées savent qu'ils n'obtiendront jamais la permission de le visiter, ils savent que c'est une faveur, une récompense qui n'échoit qu'à quelques élus, quelques rares initiés qui ont prouvé qu'ils sont capables d'apprécier les trésors qu'il renferme... (Sarraute, 1995 : 130).

Sarraute sait bien qu'un lecteur, une fois qu'il s'aventure dans ce roman, luttera, aura de la difficulté pour faire une synthèse de l'ouvrage. Sarraute compare l'effet de la lecture de son roman *lci* avec la peine éprouvée par quelqu'un qui essaie de sortir d'un labyrinthe quand elle continue la métaphore :

Est-ce la corde du fakir ou bien la corde réelle, solide... qui permettra en s'agrippant tour à tour à chacun de ses nœuds de se hisser jusqu'au dehors, jusque là où l'on se sentira protégé, où des secours vont arriver, où peut-être arrivera une réponse... (Sarraute, 1995 : 123-124).

C'est donc la volonté explicite de Sarraute de confondre, de dévoyer ses lecteurs. À peine nous sommes-nous rendu compte de cette intention, croyant avoir découvert une clé pour la lecture, que Sarraute montre qu'elle nous a devancés et qu'elle est sournoisement en train de se moquer de nous. Après coup, nous découvrons qu'elle avait déjà glissé deux mots « largué » et « plaqué » (159, 160) et c'est ainsi que nous nous trouvons après qu'elle nous pose les questions :

Aussi évident? certain? Des mots comme « évidence », comme « certitude », qui pouvait les amener et les poser sur ce qui était là? Et même « là » ne convient pas. Où là? Là par rapport à quoi? » (Sarraute, 1995 : 172-173).

Le doute a donc été consciemment inscrit dans le métatexte d'*lci*, ce qui prouve que c'était l'intention de Sarraute de susciter des difficultés auprès du lecteur. Quant à Robbe-Grillet, Stephen Heath va dans le même sens que nous quand il

dit que « les romans d'Alain Robbe-Grillet doivent être lus d'après le niveau de leur irrécupérabilité, exactement, c'est-à-dire, au niveau où la *lecture* se pose comme problème et est explorée comme tel » (Heath, 1972 : 67). L'affirmation de Robbe-Grillet : « Je vous accorde que *Dans le labyrinthe* est finalement récupérable » risque d'abolir la présente étude ou, au moins, de nous mener à découvrir que c'est notre manque d'intelligence qui nous empêche de comprendre ce roman. Robbe-Grillet continue cependant par dire que « [s]i je pensais qu'il ne l'était pas, je ne continuerais pas à écrire; j'aurais atteint mon but » (cité par Heath, 1972 : 67. Nous traduisons). Robbe-Grillet avoue ici que son but est d'écrire un roman irrécupérable. Le fait que *Dans le labyrinthe* est **finally** récupérable, ne nous semble pas une raison pour nier que l'intention de l'auteur était de présenter à ses lecteurs un roman qui ne peut être totalement compris. Le mot 'finally' nous mène plutôt à comprendre l'effort nécessaire pour déchiffrer ce roman. Nous sommes également persuadé que si l'on peut retrouver une cohérence dans *Le labyrinthe*, ce sera dans un seul aspect du roman : la mise en abyme de l'auteur. Nous imaginons que la **cohérence** qu'on découvrira réside dans les **fragments** qui montrent les **hésitations** de l'écrivain au travail. Quand Heath dit qu'il faut lire les romans de Robbe-Grillet selon « le niveau de leur irrécupérabilité », il suggère qu'une partie de ces romans restera toujours incompréhensible.

Robbe-Grillet dit lui-même que son œuvre est bien méditée et il est aussi de l'avis que les grands auteurs comme Flaubert et Kafka étaient bien conscients de ce qu'ils faisaient. Il ajoute que le « travail patient, la construction méthodique, l'architecture longuement méditée de chaque phrase comme de l'ensemble du livre, cela a de tout temps joué son rôle » (Robbe-Grillet, 1963 : 11). Robbe-Grillet déclare aussi que le roman est un roman et non, par exemple, un article de journal, parce que l'auteur ne peut pas s'exprimer aussi brièvement et que le roman doit laisser auprès du lecteur quelques questions irrésolues :

S'il (l'auteur) avait la faculté d'en fournir une définition plus simple, ou de ramener ses deux ou trois cents pages à quelque message en langage clair, d'en expliquer mot à mot le fonctionnement, bref d'en donner la raison, il n'aurait pas éprouvé le besoin d'écrire le livre. Car la fonction de l'art n'est



jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des **interrogations** (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas elles-mêmes. (Robbe-Grillet, 1963 : 12-13. Nous soulignons.)

L'auteur ressent donc bien lui-même la présence du doute dans son roman et il prévoit que le lecteur de son roman en ressentira aussi. Robbe-Grillet avoue que son roman est prémédité et que c'est son but de « mettre au monde des interrogations ». Le doute est donc un effet voulu et programmé dans le texte. La théorie du 'lecteur implicite' d'Iser étudie « l'effet du texte sur le lecteur particulier » (Jouve, 1993 : 6). Iser parle d'un lecteur particulier parce qu'il montre « d'une part comment une œuvre **organise** et **dirige** la lecture, et de l'autre part la façon dont l'individu réagit sur le plan cognitif au parcours **imposé** par le texte ». (*ibid.*. Nous soulignons.) Voilà ce que nous voyons dans l'œuvre de Robbe-Grillet et de Sarraute. Ils appréhendent la réaction du lecteur et l'incorporent dans le récit. Aux idées d'Iser, Jouve ajoute que c'est « à travers les thèmes qu'il aborde et le langage qu'il emploie [que] chaque texte dessine en creux un lecteur spécifique » (*ibid.* : 24). Gérard Genette appelle ce lecteur abstrait proposé par le texte le narrataire et il le définit par les termes suivants :

UNIVERSITY  
Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond pas avec l'auteur (1972 : 265).

Le narrataire est un « rôle proposé » au lecteur de chair et de sang, rôle que celui-ci peut « refuser en refermant le livre » (Jouve : 1993. : 25). Nous avons vu à plusieurs reprises que le 'rôle' proposé aux lecteurs par Sarraute et Robbe-Grillet est celui d'un lecteur qui, malgré un grand effort de compréhension, sera déçu. Nos deux auteurs ont donc consciemment programmé la lecture de leurs romans pour provoquer du doute chez le lecteur.

Dans *Ici* il y a une forte tentative de **prendre contact avec le lecteur**. Sarraute ne veut pas raconter une belle histoire qui fait appel aux sentiments du lecteur, mais elle l'invite dans un domaine abstrait où existe un jeu d'esprit. C'est un

labyrinthe dans lequel le lecteur doit trouver un chemin, une forêt épaisse pleine de trouvaillles qui ne se livrent qu'aux lecteurs qui font un effort certain pour les découvrir. D'une certaine façon, un roman 'traditionnel' a une existence, mais le roman *Ici*, n'ayant ni intrigue ni personnages, ne peut *exister* sans ses lecteurs. Car *Ici* n'est qu'un flot de mots qui exige l'interaction de ses lecteurs.

Nous pouvons donc assimiler le texte à une simple juxtaposition de mots ; le texte resterait dénué de sens sans la participation active du lecteur. Le métatexte en parle quand il dit : « ...l'espace qui aussitôt ici devant eux s'ouvre, se dilate, va s'étendre, prendra les dimensions **qu'ils lui donneront...** » (*ibid.* : 29. Nous soulignons). À notre avis les pronoms 'eux' et 'ils' dans cette citation réfèrent aux lecteurs.

Sarraute veut que le lecteur s'amuse en lisant son roman sans histoire et sans faits vrais. Mais, pour pouvoir y prendre plaisir, ce lecteur doit accepter ce roman tel qu'il est et ne pas être perturbé par les différences qui distinguent son œuvre des romans traditionnels. Par les paroles

UNIVERSITY

Ce n'est qu'à cette condition, en prenant garde de ne pas l'accepter à titre de 'fait vrai', qu'il a dû empêcher que cela puisse devenir chez lui un élément trouble, perturbateur, dérangeant, un peu inquiétant... et permettre au contraire que cela puisse lui servir d'agréable, inoffensif divertissement (Sarraute, 1995 : 41),

elle avoue premièrement l'instabilité et l'insécurité que peut amener un tel roman et deuxièmement qu'*Ici* est conçu comme un jeu, un « divertissement ». Et un peu plus tard elle dit carrément qu'il s'agit dans son œuvre d'un genre tout à fait différent de ce à quoi le lecteur s'attend normalement en lisant un roman : « ...ça ne ressemblait à rien de ce qu'il avait jamais perçu ici [dans la littérature], pressenti, supputé, supposé, deviné... rien qui ici pouvait lui paraître admissible » (*ibid.*).

Pourtant, dans une interview avec Laurence Liban, Sarraute nie que la participation du lecteur soit un élément important de son œuvre : « Moi, je

montre ce que je crois être là, qui existe. Je ne pense jamais au lecteur » (Liban, 1995 : 35). Nous doutons de la sincérité de cette affirmation et croyons qu'elle veut plutôt brouiller les pistes comme le fait souvent Alain Robbe-Grillet.

Nous avons dit que nous croyons que le lecteur du Nouveau Roman « hésite [...] à trouver une interprétation et est laissé avec un manque de confiance d'un côté dans le talent de l'auteur et de l'autre côté dans sa propre capacité pour comprendre » (*supra* : 74). Il nous semble que c'est de cette façon que l'auteur réussit à engager la participation active du lecteur à deux niveaux : premièrement au niveau cognitif où le lecteur essaie de sortir du 'labyrinthe' et deuxièmement au niveau affectif où le lecteur éprouve de l'angoisse.

Le lecteur n'est pas seul dans le roman, puisque l'auteur s'y trouve aussi grâce à ce que Dällenbach appelle des miroirs intérieurs. L'auteur ainsi reflété se montre conscient de lui-même et avide de l'approbation du public comme nous le montre l'incipit du cinquième chapitre d' *Ici* :

« J'avoue que je n'y crois jamais beaucoup, mais qu'est-ce que ça peut faire, même si c'est inventé, vous racontez si bien, j'aime tant vous entendre... » (Sarraute 1995 : 35).

L'auteur fait ainsi parler le lecteur et nous remarquons une allusion directe à un auteur – à quelqu'un dont le métier est de raconter des histoires et en plus il s'agit de la fiction. Ce que l'auteur imagine au moment de cet incipit du 5<sup>ème</sup> chapitre, ce sont des paroles qu'il voudrait entendre de la part de son lecteur : « ... vous racontez si bien, j'aime tant vous entendre... » (*ibid.*). Est-ce qu'il s'agit de la vanité ou peut-on plutôt classer cette soif d'être aimé du lecteur, d'être applaudi par celui-ci, comme un manque de confiance de la part de l'auteur ou comme une gêne face aux interlocuteurs ? Ceux-ci ne sont malheureusement pas là seulement pour « boire ses paroles » (Anouilh, 1947 : 82), ils sont là pour guetter, évaluer et critiquer l'écrivain. Dans le chapitre intitulé « Pudeur » de son livre *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Alan Clayton montre que

l'œuvre entière de Sarraute est marquée par un certain « perfectionnisme » et une « crainte maniaque » (1989 : 64) d'être jugée.

On peut également voir cet incipit comme un résumé exprimant la volonté du Nouveau Romancier de se battre pour l'indépendance des mots, de la littérature en général. On devrait apprécier l'art, le simple acte de narrer comme le narrateur s'en flatte avec les mots : « ...vous racontez si bien... » (Sarraute, 1995 : 35). Ce n'est plus le pouvoir de référence à la réalité extérieure, un procédé qui met en marche l'imagination, comme le pratiquaient les auteurs du roman traditionnel. Pour Sarraute les paroles ne sont pas une simple vitre transparente<sup>15</sup> qui permet de 'voir' se dérouler une histoire. Sarraute ne veut aucunement être partisane de l'idée que le langage est simplement un véhicule pour la transmission de messages clairs, au contraire, c'est elle qui veut donner plus d'importance aux mots eux-mêmes. Elle veut « [q]ue le langage du roman ne soit pas, ne puisse pas être un simple instrument, une pure transparence qu'on traverse en toute hâte pour voir ce qu'il y a par derrière » (Sarraute, 1972 : 27).

Peu de livres inspirent autant de doute chez le lecteur que ce roman de Sarraute, et ce n'est pas seulement le lecteur qui en souffre. On verra que Sarraute est un écrivain qui se regarde perpétuellement dans un miroir, qu'elle est très consciente d'elle. Le va-et-vient entre des moments d'audace et des moments de manque d'assurance contribue à l'incertitude générale. Le lecteur qui a des difficultés à décrypter le texte doit simultanément faire face à la pudeur de l'auteur. Ces doutes équivalent à une forme de peur. L'auteur a peur des autres, de ce qu'ils vont penser. Le lecteur a peur de ne pas comprendre et il se sent moins intelligent qu'avant.

Nous pouvons donc conclure que le doute ressenti par le lecteur du Nouveau Roman n'est pas un résultat de son incapacité à lire. Au contraire, c'est justement la « compétence du lecteur » qui le rend capable d'« actualiser les

---

<sup>15</sup> Équivalent du quatrième mur au théâtre.

différents niveaux d'un texte » (Jouve, 1993 : 57) et qui lui permet de comprendre que le doute est inscrit à tous les niveaux de *Dans le labyrinthe* et *d'ici*. Premièrement, nous avons pu mettre le doigt sur quelques caractéristiques du Nouveau Roman et sur quelques mécanismes employés avec l'intention d'aliéner le lecteur pour empêcher qu'il soit séduit par une illusion, de perpétuer son hésitation et de le garder très conscient de son acte de lire. Nous avons vu qu'il y a de la confusion en ce qui concerne le genre du Nouveau Roman : est-ce un vrai roman ? Nous avons découvert le rôle que joue l'absence au niveau formel et au niveau fictif. Ensuite nous avons exploré les pronoms sans antécédent, le métatexte et la mise en abyme – trois mécanismes interdépendants et employés abondamment par les Nouveaux Romanciers et qui prêtent à leurs romans une profondeur où gît leur vraie valeur. Deuxièmement, nous avons découvert qu'au niveau de l'histoire, le doute se manifeste comme un sujet du roman. Les incertitudes du vieux soldat de Robbe-Grillet et celles du locuteur de Sarraute, par exemple, sont des traits dominants dans ces textes. Troisièmement, tous les deux textes contiennent des miroirs qui reflètent directement leurs auteurs et, à ce niveau, le métatexte nous instruit franchement que nos deux auteurs ont écrit avec l'intention d'étourdir les lecteurs.

JOHANNESBURG

\*\*\*\*\*

## Conclusion

La présence du doute dans les romans de Sarraute et de Robbe-Grillet est un fait incontestable. Bien qu'il y ait un intervalle de 36 ans entre la parution de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet (1959) et *Ici* de Sarraute (1995), un aspect de ces romans persiste : celui de la présence du doute. L'origine principale de ce doute évoqué chez le lecteur est située dans la nouvelle approche de ces Nouveaux Romanciers vis-à-vis des éléments de base du roman conventionnel. Ces éléments sont le personnage, le lieu, le temps et l'histoire. Dans la présente étude nous avons confirmé que Sarraute et Robbe-Grillet ne respectent pas les conventions du roman traditionnel quant aux constituants 'personnage' et 'lieux'. Nous avons aussi pu retrouver des mécanismes dont nos deux auteurs se servent pour créer délibérément du doute.

Robbe-Grillet et Sarraute démontrent tous les deux des anomalies dans la catégorie de 'personnage'. Tandis que les facultés connotatives du lecteur peuvent encore compléter ce que nous savons sur le soldat de *Dans le labyrinthe* pour le transformer un personnage *visible*, le lecteur du roman *Ici* ne peut se faire aucune *image*<sup>16</sup> d'un personnage. Qu'il y ait une présence humaine est évidente, car il s'agit dans ce roman de délibérations, de réflexions et de débats. Il y a quelqu'un qui parle sans cesse, mais cette personne reste sans nom et par conséquent inconnue. Il n'y a pas la moindre description de la personne à qui appartient cette voix pour la tirer de l'anonymat. Pour le lecteur du roman traditionnel, cette absence d'identité est surprenante parce qu'il a l'habitude de traduire en images tout ce qu'il lit. Dans le roman *Ici*, il n'y a pas d'*images* de personnages et dans le *Labyrinthe*, les *images* des personnages ne dépassent guère l'état d'apparitions oniriques – sans origine et chaque fois que le lecteur rencontre, par exemple, le soldat, il se demande s'il s'agit du même soldat ou s'il s'agit de la répétition d'une scène précédente ou s'il s'agit d'un soldat tout autre dans des circonstances pareilles.

---

<sup>16</sup> Par le terme 'image' nous entendons ce que l'imagination du lecteur fabrique d'après les descriptions qu'il lit.

Dans la catégorie 'lieu', le deuxième élément de base de la narration, le roman *Ici* de Nathalie Sarraute se disqualifie dès le début parce que l'absence d'*images* causée par le manque de descriptions de personnages se perpétue dans le domaine de lieu. Le 'lieu' d'un roman existe uniquement dans les descriptions que l'auteur en fait. Nous ne pouvons donc pas faire une *image* du lieu où se déroule le roman *Ici*. Le roman *Ici* a en effet *lieu* dans les pensées abstraites et il est encapsulé par des mots qui ne quittent jamais ce domaine abstrait. Les 'signifiants' attirent bel et bien toutes les 'signifiés' qui leur correspondent, mais Sarraute réussit à empêcher la formation d'idées stables et cohérentes. De cette façon, elle efface les 'signifiés'. Sarraute élude expressément le monde concret ou le monde extérieur à son roman. Le terrain de jeu du roman *Ici* est celui des mots et des sensations.

Le terrain de jeu de *Dans le labyrinthe* est celui annoncé par le titre – un labyrinthe de similitudes et de répétitions où s'égarer autant les personnages que les lecteurs. La confusion est augmentée parce que les personnages se déplacent d'une dimension à l'autre, ce qui est un phénomène tout à fait anormal. De nouveau, comme pour les personnages, nous pouvons dire que l'élément 'lieu' dans le *Labyrinthe* revêt un caractère onirique ou fantaisiste où l'action et le cadre sont présentés au lecteur comme des chimères.

L'étude de ces deux éléments concrets de la narration dans les Nouveaux Romans de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet a donné sans équivoque le résultat attendu. Les Nouveaux Romans de Robbe-Grillet et de Sarraute montrent des « trous » ou des insuffisances quand nous les comparons avec les romans traditionnels du 19<sup>ème</sup> siècle qui ont connu et connaissent encore de nos jours un grand public. Ce sont ces « trous » ou insuffisances qui provoquent l'incertitude et le doute chez le lecteur. En plus, nous avons vu comment ces romanciers, comme l'a suggéré Édouard dans *Les Faux Monnayeurs*, prennent le doute comme « sujet de leur roman » : il y a le soldat de Robbe-Grillet qui est complètement désorienté et le narrateur de Sarraute qui ne cesse de prononcer

son doute et son manque de confiance en lui-même. L'auteur intradiégétique de *Dans le labyrinthe* fait aussi preuve de doute concernant son récit quand il change subitement d'avis comme quelqu'un qui est perdu dans un labyrinthe. Dans le troisième chapitre de cette étude nous nous sommes concentré sur les mécanismes dont Robbe-Grillet et Sarraute se servent pour obscurcir la clarté et perturber la franchise avec lesquelles le roman traditionnel communiquait avec ses lecteurs.

Dans ses essais sur le Nouveau Roman, Robbe-Grillet avoue que le Nouveau Roman est une révolte directe contre le roman traditionnel. Nathalie Sarraute critique aussi le roman conventionnel dans *L'ère du soupçon*. Pourtant le Nouveau Roman n'aurait pas attiré autant d'attention de la part des critiques, et Robbe-Grillet et Sarraute auraient déjà été oubliés il y a longtemps, si la seule raison d'être du Nouveau Roman avait été de saper les conventions du roman traditionnel. E.J. Smyth pense que le Nouveau Roman traduit l'incertitude ontologique de l'homme du XX<sup>ème</sup> siècle (*supra* : 10) Dans leurs Nouveaux Romans, Robbe-Grillet et Sarraute n'essaient pas uniquement de démonter le roman conventionnel, ils renouvellent ce genre littéraire. Le roman conventionnel raconte de belles histoires bien arrondies qui captivent l'imagination et les émotions du lecteur parce que les histoires représentent une vision parfaite du monde, une réalité exagérée et romanesque. Déjà au 19<sup>ème</sup> siècle, le roman s'est dressé contre ce monde trop parfait dans le mouvement naturaliste. Le naturalisme pratiqué par Zola, par exemple, a cherché à montrer aussi le côté noir de l'humanité. Cependant, malgré les différences distinguant les écoles littéraires à travers les siècles, le roman était toujours, par sa définition la plus naïve, un « livre divertissant qui raconte une histoire ».

Sarraute et Robbe-Grillet créent en revanche du doute parce que leurs récits ne racontent pas de belles histoires bien dénouées qui représentent un monde idéal où le lecteur peut se perdre pendant un certain temps. Ils vont à la recherche d'un monde plus authentique qui reflète les pensées intimes de l'homme. Ils se servent comme modèle de leur propre champ d'expérience et de là donc



viennent l'abondance de références à leur activité en tant qu'écrivains et la nature auto-analytique de leurs romans. La présence auctoriale nous a été surtout révélée par deux mécanismes souvent exploités par les Nouveaux Romanciers, notamment le métatexte et la mise en abyme qui fonctionnent comme des miroirs à l'intérieur du roman et qui permettent au lecteur de regarder ce qui se passe en coulisse.

Selon toute logique, la présence de l'auteur dans la fiction devrait briser l'illusion de la fiction et par conséquent détruire la vraisemblance du roman. Cela était la règle du roman conventionnel et la raison pour laquelle même le narrateur du roman conventionnel essayait de passer inaperçu. La contravention à cette règle entre autres a procuré au *Roman comique* (1657) de Scarron et à *Jacques le fataliste* (1796) de Diderot la réputation d'antiroman. Il semble que pour les Nouveaux Romanciers, c'est justement la volonté du narrateur et de l'auteur de se cacher qui sape l'authenticité apparente du roman conventionnel. Robbe-Grillet et Sarraute sont prêts à sacrifier l'histoire, le développement des personnages et la description du cadre pour arriver à un roman qui à leur avis est encore plus réaliste que le réalisme du 19<sup>ème</sup> siècle. Ils écrivent des romans expérimentaux dans lesquels ils représentent respectivement des pensées créatrices et connotatives.

Nous voudrions aussi signaler les différences des romans de Robbe-Grillet par rapport à ceux de Sarraute. Le terme « Nouveau Roman » ne signale pas qu'ils allaient tous les deux adopter les mêmes nouvelles techniques et les mêmes nouvelles formes mais indique plutôt leur « commun refus d'une certaine littérature passée » (Ricardou, 1990 : 150). Robbe-Grillet, grâce à la forte présence auctoriale dans *Le labyrinthe*, se concentre sur le processus créateur. Au lieu de raconter une histoire, il raconte la genèse de son récit et celui-ci n'est pas non plus une histoire complète. Dans *Le labyrinthe* il s'agit de la métamorphose d'objets et de formes et de la juxtaposition de motifs qui composent le roman. Dans *La Jalousie* les objets et les formes ont encore de la valeur symbolique qui font référence à l'émotion de la jalousie comme annoncé

dans le titre. Bien que *Dans le labyrinthe* provoque des sentiments chez le lecteur, ce roman est plutôt concentré sur des formes et des objets. Il s'agit du processus créateur de l'auteur.

Sarraute, en revanche, essaie de capter des sentiments fugaces qui sont provoqués par les stimuli les plus banals comme, par exemple, un mot qui nous échappe. Elle crée une ambiance floue en remettant l'évocation du monde concret tandis que le roman de Robbe-Grillet abonde en objets. En même temps le texte de Sarraute se présente dans un état incomplet. Les pronoms sans antécédent surtout créent des vides que chaque lecteur doit remplir selon ses connaissances et ses fantaisies. La lecture devient ainsi un jeu d'esprit.

Ce nouveau 'champ de jeu' du roman donne un nouveau rôle au langage et, par conséquent, présente aussi de nouvelles exigences au lecteur. La langue n'est plus un instrument docile et transparent dont le seul usage est la transmission d'actions et de descriptions. Ce n'est pas une fenêtre par laquelle le lecteur 'regarde' pour 'voir' se dérouler une histoire. Dans le Nouveau Roman le langage revêt un nouveau rôle et devient plus sûr et plus conscient de lui-même. Il est souvent la plus grande source de doute parce qu'il ne permet au lecteur ni de le pénétrer facilement ni de l'ignorer. En dirigeant l'attention du lecteur sur lui-même, le langage oblige le lecteur à donner de la signification à ce qu'il lit. La signification ne 'saute pas aux yeux'.

Nous distinguons le réalisme subjectif du Nouveau Roman comme pratiqué par Sarraute et Robbe-Grillet de l'effort de mimer la réalité d'une façon objective du roman conventionnel. Au lieu de la fenêtre qui s'ouvre sur un univers fictif, où le lecteur se perd dans l'illusion créée par la fiction, le texte devient un miroir qui reflète deux réalités qui se trouvent à l'extérieur du roman : Premièrement, le lecteur ressent la présence de l'auteur au travail et deuxièmement, le lecteur est très conscient de son acte de lire. Il s'agit en premier lieu du reflet de l'écriture parce que l'ouvrage fait sans cesse référence à l'auteur, à son métier et surtout à la création du roman qu'on est en train de lire. En deuxième lieu le texte reflète

la réalité du lecteur parce que nous prenons activement part et, par nos propres facultés intellectuelles, nous créons de la signification dans le roman. Nous avons même pu repérer des parties du texte où l'auteur s'adresse directement au lecteur et lui parle ouvertement. Ceci est vrai dans une plus grande mesure pour Sarraute que pour Robbe-Grillet à cause de la nature purement abstraite du roman *Ici*. Sarraute nous fournit moins d' « images » ou plutôt aucune « image » à partir de laquelle nous pouvons générer de la signification. Robbe-Grillet nous montre au moins quelques silhouettes nébuleuses derrière le verre sur lesquelles nous pouvons *fixer les yeux*. Le rôle du lecteur de Robbe-Grillet est souvent troublé par l'attention prêtée aux silhouettes nébuleuses, parce que la présence de ces silhouettes découvre souvent la présence du métatexte. Dans le roman *Ici* de Sarraute, le lecteur ne peut pas se tromper. Il n'y a aucune *image* ni signification sauf celle générée par le lecteur. Si le lecteur ne réussit pas à extraire de la signification, il n'a qu'à relire le chapitre et ce, de préférence, un autre jour. De cette façon, le texte peut prendre et révéler plusieurs significations. La lecture d'un tel roman est une activité exigeante !

Heureusement, Sarraute a prévu la difficulté et elle a divisé son roman en chapitres courts qui sont indépendants. Le roman *Ici*, dont la désignation même de 'roman' est encore contestée, nous rappelle vivement son premier ouvrage, *Tropismes*, qui est une compilation d'impressions courtes collectionnées à travers plusieurs années. Ainsi chaque chapitre du roman *Ici* peut être lu et apprécié comme une impression indépendante. Il y a quand même un phénomène qui relie les différents chapitres de l'ouvrage et qui justifie l'unité du livre, notamment la perte momentanée d'un mot.

Un aspect du récit que nous n'avons pas examiné dans la présente étude, est celui du temps et de la chronologie. Le 'nouveau réalisme' n'adhère pas aux jalons temporels de secondes, heures, jours, semaines, mois et années qui se suivent chronologiquement et d'une façon linéaire. Le lecteur du roman conventionnel s'oriente dans la fiction en fonction du temps de l'histoire. Dans le roman de Robbe-Grillet, il semble d'abord que l'action se déroule pendant

l'après-guerre, mais le périphrase de *Dans le labyrinthe* avertit que « l'Histoire récente d'Europe occidentale [n'a pas] enregistré de bataille importante à Reichenfels ou dans les environs » (Robbe-Grillet, 1959 : 7), ce qui nous prévient qu'il y a de la confusion totale quand le lecteur essaie de rétablir la chronologie des scènes du roman. Cependant il y a une sorte de chronologie dans le roman, c'est celle des pensées de l'auteur. Le réalisme du Nouveau Roman, car il ne s'agit pas ici d'une copie de la réalité, réside dans le fait que l'auteur essaie de rendre fidèlement la conception du récit avec toutes ses imperfections, hésitations, répétitions et variations. Cette 'réalité' interne est pourtant dépendante de la réalité externe pour les stimuli, pendant que les processus internes de l'esprit ne partagent pas le concept de temps de la réalité extérieure.

Étant donné que tous les éléments de ce domaine interne sont d'une nature non matérielle, ils peuvent être facilement manipulés, refaçonnés et sont même complètement dissolubles. Cette instabilité et ce manque de forme fixent des matières premières avec lesquelles Robbe-Grillet et Sarraute travaillent, leur donnant une nouvelle liberté. Le lecteur, au contraire, doit s'accoutumer à digérer des romans qui, en premier lieu, le détachent de son monde matériel et, en second lieu, n'obéissent pas aux lois des romans conventionnels.

Nous trouvons que la valeur du Nouveau Roman réside justement dans l'ouverture d'un nouveau terrain pour la littérature française et pour la littérature mondiale. Et malgré le fait que vers la fin du 20<sup>ème</sup> siècle les romanciers se sont remis à écrire des histoires, à analyser et développer des personnages d'une façon plus cohérente, quelques influences du Nouveau Roman se sont incrustées comme par exemple l'inclusion de l'univers labyrinthique des pensées et des rêves dans le best-seller allemand *Der Vorleser (Le lecteur)* de Bernard Schlink :

La fièvre, qui diminue la perception et affine l'intelligence, transforme cette chambre de malade en une nouvelle salle qui est à la fois familière et étrangère. [...] Ce sont des heures sans sommeil, mais pas de nuits blanches, pas d'heures vides, mais des heures d'abondance. Envies,

souvenirs, peurs, désirs forment des labyrinthes dans lesquels le malade se perd, se retrouve, se perd. Ce sont des heures où tout devient possible, le bien et le mal. (Schlink, 1997 : 19-20. Nous traduisons.)

Dans cette citation le narrateur reconnaît la fécondité de l'imagination humaine quand l'esprit est dans un état de torpeur. Nous remarquons la similitude de ce malade avec le soldat de *Dans le labyrinthe* qui souffre aussi de la fièvre. La différence distinguant les deux est que Robbe-Grillet a une approche plus directe ou mimétique. Chez Robbe-Grillet le récit reproduit la fièvre et la torpeur du soldat d'une façon immédiate, comme si le soldat l'éprouvait à l'instant même. Le lecteur *voit* et *ressent* ce que le soldat voit et ressent. Schlink a choisi de reprendre la distance conventionnelle bien qu'il s'agisse dans son roman d'un narrateur à la première personne. Le narrateur du roman de Schlink raconte et analyse des **souvenirs**. Et le narrateur du *Vorleser* situe son délire dans une histoire intègre tandis que celui du soldat n'est qu'un fragment parmi d'autres fragments.

La raison pour le manque de succès du Nouveau Roman auprès de tous sauf les chercheurs littéraires, est à trouver dans le fait qu'il reste trop fidèle aux incohérences et aux imperfections des processus mentaux de l'homme. La communication réussie exige que l'on analyse et ordonne ses pensées. Les auteurs du Nouveau Roman ont renoncé à ce travail d'organisation parce qu'il diminuerait l'illusion que leur récit est une représentation authentique de leur subjectivité. La plupart des lecteurs ne veulent pas faire les lectures multiples nécessaires pour décoder le texte. Pour cette raison un Nouveau Roman ne sera jamais un best-seller, surtout quand le lecteur, après s'être démené pour atteindre la fin du livre, reste insatisfait et se sent 'stupide'. Ce n'est pas étonnant si, dans un effort de se protéger, il dénonce le Nouveau Roman comme 'des bêtises' !

\*\*\*\*\*

## Œuvres consultées

- Alter, J. 1966. *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Genève : Librairie Droz.
- Anouilh, J. 1947. *Antigone*. Paris : Bordas
- Balzac, H. 1956. *Le Père Goriot*. London : George G. Harrap & Co. Ltd.
- Balzac, H. 1964. *Eugénie Grandet*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Bancquart, Cahné. 1992. *Nouveaux romanciers*. Paris : PUF (Litt. fr. du XXème siècle).
- Barthes, R. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bernal, O. 1964. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris : Gallimard.
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Cape Town : Academia.
- Boulton, M. 1975. *The Anatomy of the Novel*. London and Boston : Routledge & Kegan Paul.
- Bourneuf, R. et Ouellet, R. 1972. *L'univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bosquet, A. 1997. Nathalie Sarraute : une vénération feutrée. *Magazine Littéraire* N° 350. Janvier 1997. pp. 71-73.
- Camus, A. 1957 *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
- Clayton, A. J. 1989. *Sarraute ou le tremblement de l'écriture*. Paris : Lettres modernes.
- Coles editorial board. 1984. *Beckett. Waiting for Godot. Notes*. Toronto : Coles.
- Descartes, R. 1983 (1691). *Discours de la méthode*. Paris : Éditions sociales.

- Dournon, J. 1986. *Le dictionnaire des proverbes et dictons de France*. Paris : Hachette.
- Du Plaisir. 1975 (1683). *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*. Genève : Librairie Droz.
- Eagleton, T. 1983. *Literary Theory. An introduction*. Oxford : Basil Blackwell Publisher Limited.
- Flaubert, G. 1961. *Madame Bovary*. New York : Collection Internationale.
- Foster, E.M. 1927. *Aspects of the Novel*. London : Edward Arnold & Co.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gide, A. 1984 (1925). *Les faux monnayeurs*. Paris : Gallimard.
- Hawthorn, J. 1994. *A concise Glossary of Contemporary Literary Terms*. London : Edward Arnold.
- Heath, S. 1972. *The Nouveau Roman : A Study in the Practice of Writing*. London : Elek Books Limited.
- Husserl, E. 1953. *Méditations cartésiennes*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Irwin, M. 1979. *Picturing: Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*. London : George Allen & Unwin.
- Janvier, L. 1964. *Une parole exigeante*. Paris : Éditions de Minuit.
- Jean, R. 1972. *Commencements romanesques. Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Cerisy-la-Salle: U.G.E.
- Jouve, V. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jouve, V. 1993. *La lecture*. Paris : Hachette.
- Lee, M. D. 1998. Sarraute et la peinture: "Judging a Book by its Cover". *The French Review*, Vol. 71, No. 4, March 1998. pp. 585-597.

- Leki, I. 1983. *Alain Robbe-Grillet*. Boston : Twayne Publishers.
- Liban, L. 1995. Nathalie Sarraute. *Lire*. Septembre 1995. 32-39.
- Madame de La Fayette. 1972. *La Princesse de Clèves et autres romans*. Paris : Gallimard.
- Mauriac, F. 1927. *Thérèse Desqueyroux*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Mauriac, F. 1935. *La fin de la nuit*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Mautner, T. 1996. *Dictionary of Philosophy*. London : Penguin.
- Machabéïs, J. 1997. L'objet dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet : une lecture cryptique. *French Studies in Southern Africa*, 26 : 42-49.
- Morhange, J-L. 1995. Incipit narratifs. *Poétique*, 104. 387-406.
- Morrisette, B. 1963. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris : Les Éditions de Minuit
- Oppenheim, L. 1986. *Three Decades of the French New Novel*. Chicago: University of Illinois Press.
- Payot, M. 1997. Nathalie Sarraute, dompteuse de mots. *Lire*, Novembre 1997. 32-33.
- Prévost, A. 1967. *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Raimond, M. 1989. *Le Roman*. Paris: Armand Colin.
- Raimond, M. 1972. L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Cerisy-la-Salle: U.G.E.
- Rey, P-L. 1992. *Le Roman*. Paris: Hachette.
- Ricardou, J. 1967. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricardou, J. 1971. Pour une théorie du nouveau roman. Paris : Éditions du Seuil.



- Ricardou, J. et Rossum-Guyon, F. 1972. *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*. Cerisy-La-Salle: U.G.E.
- Ricardou, J. 1990. *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris: Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet, A. 1957. *La Jalousie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. 1959. *Dans le Labyrinthe*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. 1981. *Djinn*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Ronse, H. 1965, 1966. Le Labyrinthe, espace significatif. *Cahiers internationaux du symbolisme*, n<sup>os</sup> 9-10.
- Sarraute, N. 1956. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, N. 1957. *Tropismes*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Sarraute, N. 1959. *Le Planétarium*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, N. 1972. Ce que je cherche à faire. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Cerisy-la-Salle : U.G.E.
- Sarraute, N. 1995. *Ici*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, N. 1997. *Ouvrez*. Paris : Éditions Gallimard.
- Schlink, B. 1997. *Der Vorleser*. Zürich : Diogenes Verlag.
- Smyth, E. J. 1991. *Postmodernism and contemporary Fiction*. London: Batsford.
- Thoraval, J, Bothorel, N, Dugast, F. 1976. *Les Nouveaux Romanciers*. Paris: Bordas.
- Tison-Braun, M. 1972. L'art de la stylisation chez Nathalie Sarraute. *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*. Cerisy-La-Salle : U.G.E.
- Zola, É. 1961. *Thérèse Raquin*. Paris : Fasquelle.