

POÉTIQUE DE LA RECONSTRUCTION: ESPACE, OBJET ET IDENTITE CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET

Gabriel Pascoal Domingos Perugini*

Résumé: Nous essaierons d'analyser la représentation de l'espace et des objets chez Alain Robbe-Grillet dans le cadre d'une problématique sur l'identité. Si le nouveau romancier rompt avec les modalités traditionnelles de représentation de l'univers romanesque, c'est qu'il joue sans cesse avec les signes qui permettent de déterminer l'identité des éléments du décor. Nous exposerons ainsi quelques tensions dialectiques par lesquelles l'auteur perçoit et conçoit l'espace et ses objets, afin de montrer que ses procédés relèvent d'une poétique de la reconstruction.

Mots-clés: Alain Robbe-Grillet; poétique; espace; objet; identité.

Abstract: We will try to analyze the space's and the object's representation in Alain Robbe-Grillet's works as part of a problem about the identity. If the *nouveau romancier* breaks with the traditional representation forms of the novel's universe, it's because he plays constantly with the signs that enable to determine the identity of the *décor*'s elements. Thus, we will expose some dialectical tensions by which the author perceive and conceive the space and its objects, in order to show that his techniques constitute a poetics of the reconstruction.

Keywords: Alain Robbe-Grillet; poetics; space; object; identity.

* Université de Lille 3.

Introduction

Selon G. Genette, l'univers fictionnel des romans d'Alain Robbe-Grillet repose sur un brouillage des niveaux narratifs du récit ainsi que sur un jeu dialectique de répétition et de différence dans la composition des scènes et dans la représentation de l'espace, des personnages et des objets (GENETTE, 1966, p. 70-90). Cela semble indiquer que s'il y a chez Robbe-Grillet rupture par rapport aux modèles de représentation mimétique du roman traditionnel, ce n'est pas tant par le fait de chercher à atteindre l'être-là d'un monde dépourvu de signification humaine, mais parce que l'acte de mise en récit du monde renferme selon lui un problème de détermination de l'identité des êtres romanesques. On entend ici le terme *identité* dans son acception philosophique fondamentale, à savoir, le caractère qui définit les êtres dans leur unité et unicité les uns par rapport aux autres, ou en d'autres termes, le caractère qui permet à l'esprit de distinguer entre ce qui est le même et ce qui est l'autre, ce qui reste unique et ce qui est divers. Or, ce que nous donnent les romans de Robbe-Grillet, c'est l'image d'un monde où les êtres se distinguent mal, voire ne se distinguent pas du tout, les uns des autres. C'est ainsi que la représentation des objets et de l'espace qu'ils constituent¹ est soumise à trois tensions dialectiques fondamentales qui perturbent leurs conditions de détermination et reconnaissance, si bien que la notion même d'espace et d'objet se trouve remise en cause. D'abord la confusion entre les niveaux narratifs ainsi qu'entre le réel, le mythique et l'imaginaire produit une hésitation quant au degré d'existence des objets et de l'espace dans la diégèse. Ensuite la distinction des divers objets entre eux est sapée dans le texte par un jeu combinatoire qui produit un espace labyrinthique.

¹ Robbe-Grillet considère comme objet tout ce qui est perçu par le sujet: "objet, dit le dictionnaire: tout ce qui affecte les sens" (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 117). Pour lui, ce qui constitue l'espace, ce sont des objets.

Enfin, la détermination des contours et de l'unité de l'objet par rapport au milieu dans lequel il s'insère est également perturbée, de sorte que l'espace oscille entre le délimité et le vague, le discontinu et le continu, le net et le flou.

1 Les frontières de la fiction: la distinction entre réel et imaginaire

Si les êtres de fiction qui peuplent le roman n'ont pas de référent précis dans le monde réel, donc pas d'existence effective, ce n'est toutefois pas pour autant qu'ils n'ont aucun rapport avec la réalité. T. Pavel montre que tout univers fictionnel s'élabore dans un mélange complexe de réel et imaginaire (PAVEL, 1988), et qu'au niveau du discours les frontières entre réalité, fiction et mythe sont pour le moins problématiques. En effet, le texte peut établir une communication entre ces trois domaines, les combiner ou passer de l'un à l'autre. C'est sur cette perméabilité entre eux que Robbe-Grillet joue pour perturber la détermination du statut d'existence des objets et de l'espace. Ses romans ne cessent de dénoncer leur propre fictionalité, donc leur dimension imaginaire, au moyen de métadiscours qui désignent plus ou moins explicitement les codes sémiotiques de l'art, de la littérature, du langage. Ainsi de l'emploi systématique de la mise en abyme, déclinée tout au long de son œuvre sous des formes multiples et variées.

Ce procédé, présent dès les premiers écrits de Robbe-Grillet, prend à partir de *Dans le labyrinthe* un tour vertigineux pour devenir l'un des piliers du roman (MORRISSETTE, 1963, p. 149-180). Le récit bascule constamment de l'intérieur à l'extérieur d'une gravure qui représente la scène même dans laquelle elle s'insère et qui s'anime et se fige alternativement. On ne sait pas si c'est l'univers du récit qui contient le dessin ou si c'est l'inverse, autrement dit, si l'espace, les objets et les personnages appartiennent à l'univers romanesque premier ou à celui du tableau en tant que fiction à la puissance deux. Nous

sommes bel et bien devant une mise en abyme de type aporistique, selon la classification de L. Dällenbach (DÄLLENBACH, 1977), c'est-à-dire que la réduplication intérieure contient l'œuvre même dans laquelle elle s'insère. Dans cet extrait, le premier paragraphe contient encore la description d'un détail du tableau, "La défaite de Reichenfels", ensuite dans les paragraphes suivants, la scène s'anime:

La capote militaire est boutonnée jusqu'au col, où se trouve inscrit le numéro matricule, de chaque côté, sur un losange d'étoffe rapporté. Le calot est posé droit sur le crâne, dont il cache entièrement les cheveux, coupés très ras comme on peut en juger d'après les tempes. L'homme est assis, raide, les mains posées à plat sur la table que recouvre une toile cirée à carreaux blancs et rouges.

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.

C'est l'enfant qui prononce les premières paroles. Il dit: "Tu dors?" (ROBBE-GRILLET, 1959, p. 29-30)

Il est dès lors difficile d'accorder un mode d'existence précis à l'espace et aux objets qui se trouvent tantôt d'un côté tantôt de l'autre. Le texte se trahit lui-même comme fiction, l'espace se déplie et se replie sans cesse, et non seulement le statut ontologique des objets est perturbé à l'intérieur de la diégèse par rapport aux divers plans narratifs, mais le lecteur lui-même est invité à réfléchir sur les liens entre l'espace intérieur de la fiction qu'il lit et l'espace extérieur de la réalité qui l'entoure.

L'ambiguïté des rapports entre l'espace de l'intériorité psychologique et celui de l'extériorité du monde est exploitée également chez Robbe-Grillet par les alternances continues du degré de réalité des scènes. Le récit du *Voyeur*, par exemple, est échafaudé sur un réseau obsessionnel de scènes en aller-retour par lesquelles Mathias successivement se rappelle des souvenirs d'enfance, projette dans son esprit les ventes de bracelet-montre qu'il compte effectuer dans l'île, remémore les événements qui se sont déroulés au fur et à mesure que la journée s'est avancée, et encore s'imagine de faux alibis pour tenter de combler le trou dans son emploi du temps, pendant lequel il a peut-être tué une petite fille. Ainsi les scènes du roman se rapportent tour à tour à des événements présents actuels, à des souvenirs, à des hypothèses dans l'avenir, ou encore à des mensonges. En multipliant les temps et perspectives psychologiques, le roman dénonce métaphoriquement sa propre fiction littéraire, perturbe toute adhésion au réalisme traditionnel et finit par déboîter encore les espaces du roman. Du même coup, on ne peut plus déterminer avec précision le degré d'existence des événements, personnages et objets: ils appartiennent en même temps à l'univers fictionnel premier et à la seule imagination du protagoniste.

D'autre part, l'espace romanesque de Robbe-Grillet est aussi caractérisé par des frontières floues avec le domaine de la mythologie. B. Morrisette a le premier signalé de façon systématique les multiples références au mythe d'Œdipe dans *Les gommes* (MORRISSETTE, 1963, p. 37-75). Outre les vers de Sophocle mis en épigraphe, il cite encore, au niveau des objets du décor, des détritrus dans le canal qui ont la forme d'un Sphinx, les motifs d'Œdipe dans les rideaux des fenêtres, la statue du char de l'État qui évoque le char de Laiüs, la marque de gommes qui d'après les indices du texte ne serait autre que le nom même du héros grec. Il y a aussi des similitudes entre les situations des personnages, tous les deux aux prises avec un problème familial qui n'est pas clairement énoncé concernant leur naissance, et chargés de découvrir l'identité d'un meurtrier qui n'est autre

qu'eux-mêmes. En bref, les allusions relevées dans *Les gommages* par le commentateur américain sont tellement nombreuses qu'il considère le roman comme une réécriture moderne, à la fois tragique et parodique, de la pièce de Sophocle.

À partir surtout de *La maison de rendez-vous*, c'est pourtant vers la mythologie contemporaine que se tourne le texte robbe-grilletien. On assiste, dans cet ouvrage, à un foisonnement d'objets qui peuplent les fantasmes de la société moderne occidentale, se rapportant à la consommation de masse, à l'industrie culturelle, au paysage des grandes villes, à l'espace colonial d'Extrême-Orient, à la vie politique, à l'érotisme, à la violence, etc. Ainsi en va-t-il des magazines illustrés, affiches publicitaires, meubles, vêtements, mannequins en plastique, objets d'art, véhicules, outils, ustensiles, déchets, armes, drogues, et aussi femmes-objets, en somme, tout ce qui, grâce à la circulation de plus en plus accélérée de discours et images dans la modernité, fonctionne comme des signes mythiques de la vie moderne.

Nous nous sommes installés dans le petit salon des glaces, où il y a tous les bibelots chinois dans des vitrines. On ne pouvait pas sonner de domestique à cette heure-là, évidemment, si bien que j'ai dû aller chercher moi-même une bouteille dans le réfrigérateur du bar, qui est la pièce contiguë. Mais je n'ai trouvé que quelques coupes ébréchées, qui avaient été probablement mises de côté pour être jetées ensuite. Lady Ava ne savait pas plus que moi où l'on rangeait les autres. Comme celles-ci étaient propres, j'ai choisi les deux moins abîmées et je suis revenu dans le petit salon. J'ai débouché la bouteille et nous avons bu en silence. Sur le guéridon, à côté de nos verres, il y avait l'album de photographies. Je l'ai pris pour le feuilleter, plutôt pour me donner une contenance que par curiosité réelle, puisque je l'ai déjà regardé cent fois. Et il s'est ouvert par hasard sur une fille très blonde et très belle que je ne connaissais pas. Prise en pied, debout et de face, elle est vêtue seulement d'une guêpière de dentelle noire et d'une paire de bas en résille; elle n'a pas de chaussures; un mince ruban de velours noir lui

entoure le cou. Elle tient ses deux bras relevés, les deux mains pendant avec mollesse, les poignets croisés l'un sur l'autre un peu plus haut que le front. Son corps est légèrement déhanché, reposant davantage sur la jambe droite, la gauche un peu fléchie et le genou ramené en avant par-dessus l'autre genou. "Elle s'appelle Lorraine", dit Lady Ava au bout d'un temps assez long. (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 100-101)

D'ailleurs, excessivement étalés, exhibés dans leur platitude stéréotypée, évidés de tout caractère tragique, ces objets mythiques de la modernité sont ici désignés clairement et parodiquement en tant que mythes. Robbe-Grillet reprend ces signes mythiques de façon ludique comme des thèmes générateurs: il leur fait subir ainsi l'effet d'une distanciation, d'une dérision et d'un détournement créatif, et invite le lecteur à en faire autant.²

T. Pavel rappelle que le mythe combine fiction et réalité, mais constitue en même temps un domaine à part. Ses légendes délimitent un espace des vérités exemplaires par opposition aux situations quotidiennes éphémères, en lui faisant bénéficier au sein de la communauté de davantage de réalité que le réel (Pavel, 1988). En d'autres termes, le mythe possède dans toute société un mode d'existence particulier reposant sur un dosage complexe de réel et d'imaginaire. Cependant lorsque sa crédibilité se dégrade il retombe dans le domaine de la fiction. Cela rejoint la position de R. Barthes, pour qui la mythologie est un système de

² Dans un article paru dans *Le nouvel observateur* du 26 juin 1970 et repris comme postface à *Projet pour une révolution à New York*, Robbe-Grillet s'exprime sur ce procédé: "Ce qui est nouveau, c'est que de tels fantômes, surgis jadis mystérieusement des profondeurs abyssales, sont aujourd'hui renvoyés au grand jour à leur superficialité d'images d'Épinal ou de bandes dessinées. Il n'y a plus là pour nous que les figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention de la partie qui se joue." (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 217)

signification, une parole seconde, qui s'approprie les signes (un discours mais aussi un objet, une image, un événement, un comportement) pour les investir d'un nouveau contenu. Le mythe, puisqu'il associe un sens autre à un signe déjà existant, a un statut de signification ambigu: il peut se présenter à la fois comme idée ajoutée et comme idée originelle. Dès lors, il n'est selon Barthes ni vrai ni faux, mais un concept historique tendant à se naturaliser, c'est-à-dire il "transforme l'histoire en nature" (BARTHES, 1957, p. 202) ou, en d'autres termes, il est "lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique" (BARTHES, 1957, p. 204). Il n'y a démythification qu'à condition de remettre l'accent sur le signe premier au détriment du concept second: celui-ci n'adhère plus à celui-là, la signification parasitaire est défaite et le mythe apparaît alors comme imposture, alibi idéologique, fabulation.

En reprenant les mythes à son compte par la parodie, le jeu et la subversion, Robbe-Grillet dénonce leur artificialité, donc leur artifice institutionnel historique, et accomplit cet acte de démythification qui désamorce leur aspect naturel au profit de leur aspect imaginaire et ouvre leurs frontières vers la fiction. Certes, cela ne va pas sans ambiguïté: la mythologie ne cesse peut-être jamais d'être vécue comme réalité ou vérité essentielle du monde, et puis, comment empêcher que le lecteur donne suite à ce geste si spontané qui consiste à mythifier? Robbe-Grillet lui-même n'en est que trop conscient, c'est pourquoi au lieu de se décider pour un côté ou l'autre, il favorise plutôt l'incertitude, comme le prouve le double et contradictoire avertissement au début de *La maison de rendez-vous*.³ Cependant, toujours est-il

³ On lit à la page 7: "L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong-Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non." Puis, à la page suivante: "Si quelque lecteur, habitué des escalas d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux: les choses changent vite sous ces climats." (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 7-8)

qu'en plaçant son univers fictionnel sous le signe du mythe, que ce soit pour l'affirmer ou le désavouer, Robbe-Grillet amplifie l'indétermination des frontières entre réel et imaginaire. Encore là, l'espace robbe-grilletien se trouve déplié, dédoublé, doté d'une dimension imaginaire supplémentaire. Il y a incertitude quant au niveau diégétique des objets du roman: on ne sait pas s'ils appartiennent effectivement à l'espace de l'univers fictionnel ou s'ils n'existent que dans un espace archétypique ou imaginaire mythique de la société.

Néanmoins, il y a également chez Robbe-Grillet l'exigence d'un réalisme rigoureux. Celle-ci se manifeste d'emblée dans une description méticuleuse du décor. Barthes soulignait déjà l'importance du détail dans la production de l'"effet de réel" du roman réaliste traditionnel (BARTHES, 1968). On peut en dire autant du récit robbe-grilletien, en précisant bien toutefois qu'ici le détail ne s'insère pas dans un régime de vraisemblance romanesque, mais dans un effort de justesse maximale d'adéquation entre la représentation et l'objet représenté. Cet effet est obtenu notamment par l'emploi de termes techniques, géométriques et mathématiques, grâce à la caution scientifique qu'ils apportent à la description. Voici l'incipit de *La jalousie*:

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide

exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 9-10)

La rigueur du réalisme robbe-grilletien atteint pourtant son paroxysme dans la tendance à effacer toute distinction entre les degrés de réalité des scènes. Nous avons montré tout à l'heure à propos du domaine de l'imaginaire comment Robbe-Grillet alterne le statut temporel et psychologique de la narration, et renvoie successivement au présent actuel, aux souvenirs, à une projection de l'avenir, à des mensonges. Il se trouve cependant qu'aucun signe ne permet de reconnaître clairement les passages d'un régime à l'autre: pas de termes ni locutions de transition temporelle, pas de verbe de pensée ni de perception, pas de distinction entre les temps verbaux employés dans les différentes situations (GENETTE, 1966). Le romancier ramène tous ces degrés de réalité distincts à l'éternel présent de la conscience, qu'il proclame comme étant de la réalité indépendamment de l'actualité de l'objet perçu. Comme l'affirme G. Genette, Robbe-Grillet s'insère dans une lignée philosophique empiriste qui affirme que toute image produite dans l'esprit s'équivaut, qu'une imagination assez vive est une vraie perception et que la perception est en fait une "hallucination vraie", en somme, une théorie "qui évacue de l'image toute conscience d'image, du souvenir toute conscience de passé, du rêve tout sentiment onirique, et qui réduit la vie psychique à un défilé d'images mentales toutes équivalentes, à l'intensité près" (GENETTE, 1966, p. 81). Il s'agit de la recherche d'un réalisme brut dégagé du leurre des conventions romanesques traditionnelles.

Enfin, Robbe-Grillet fait intervenir le réel dans son œuvre également lorsqu'il attire l'attention du lecteur sur la réalité immanente de l'acte même de lecture. C'est là pour ainsi dire le versant opposé des procédés métadiscursifs qui trahissent la fictionalité du texte. En effet, montrer du doigt les codes sémiologiques du roman, ce n'est pas seulement en dénoncer

l'artifice de la représentation, c'est aussi attirer l'attention du lecteur sur l'objet artistique matériel, réel, immanent (les mots écrits, les pages imprimées, le livre), ainsi que sur les actes de production et de consommation (l'écriture et la lecture). Or, l'objet matériel, l'artiste et le public, la production et la consommation, tous ces éléments appartiennent au même monde, celui qu'on appelle à proprement parler le "monde réel". Dans le *Projet pour une révolution à New York*, un lecteur et un auteur fictifs envahissent tout à coup le texte et se mettent à dialoguer sur le travail d'élaboration du roman:

– Est-ce vraiment bien utile? N'avez-vous pas tendance à trop insister, comme je l'ai signalé déjà, sur l'aspect érotique des scènes rapportées?

– Tout dépend de ce que vous entendez par le mot "trop". J'estime au contraire, pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct. (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 188)

Le réalisme chez Robbe-Grillet est une quête d'immanence. En restituant l'opacité de la mimésis littéraire, Robbe-Grillet amène son lecteur à observer, non l'au-delà représenté, mais son propre et véritable monde réel sans profondeur où se déroule l'acte de représentation. Et il l'invite aussi à considérer ce monde comme envahi d'imaginaire.

Nous voilà revenus paradoxalement au point de départ, mouvement si cher à l'écrivain. Le roman signale l'incertitude de ses frontières non seulement à l'intérieur du monde fictionnel, mais entre le roman et le monde réel du lecteur. En somme, l'espace robbe-grilletien se plie, se déplie et se replie, se dédouble, s'agrandit et se rétrécit, bascule du dedans au dehors et vice-versa, est un espace réversible et ambigu, à la fois réel et imaginaire, tour à tour fiction, mythe et réalité, étalé simultanément sur plusieurs niveaux narratifs. Rien d'étonnant, dès lors, si l'incertitude du statut diégétique entraîne l'indétermination de l'identité de l'objet.

2 Le même et l'autre: la distinction des objets entre eux

Cette indétermination concerne aussi l'individuation et l'unicité des êtres, c'est-à-dire, leurs attributs ou caractéristiques dans l'univers fictionnel, qui permettent de les reconnaître et de les distinguer. Nous l'avons signalé, l'univers de Robbe-Grillet est celui de la répétition et de la différence, grâce notamment à la structure dite des "thèmes générateurs", agencement combinatoire et rythmique d'éléments à partir d'une thématique de base et fondé du point de vue de la linguistique sur la disposition syntagmatique d'un matériau paradigmatique (GENETTE, 1966, p. 81). L'espace et les objets se multiplient, se dédoublent et se réfléchissent par jeu d'analogies et dissimilarités; les représentations robbe-grilletiennes suggèrent constamment la présence du même dans l'autre et de l'autre dans le même. La détermination de l'espace et des objets se heurte désormais à la presque impossibilité à dire "quoi est quoi".

On peut déjà à partir du *Voyeur* parler d'un univers fictionnel structuré selon un agencement combinatoire thématique d'éléments, propriétés et situations. On peut indiquer trois sortes de jeu dialectique de différence et répétition pour la représentation des objets: la correspondance analogique entre objets en principe divers, le dédoublement d'objets en principe uniques, et les objets soumis au jeu de répétitions et variantes du récit (GENETTE, 1966, p. 81). C'est la correspondance analogique qui établit dans ce roman, par exemple, la célèbre association entre les divers objets en forme de "huit": la cordelette, les judas pratiqués dans les portes des maisons, les roues de la bicyclette, le tracé du chemin de l'île, l'anneau ancré dans la digue, etc. On peut aussi évoquer les similitudes entre les objets qui suggèrent l'image des violences sexuelles et du meurtre possiblement commis par Mathias: l'affiche de cinéma, la grenouille écrasée sur la route, la photo de la fillette adossée à l'arbre, etc. Mais en plus des traits morphologiques, ce procédé s'appuie aussi sur des propriétés

fonctionnelles. C'est ainsi que des objets aussi disparates qu'une cordelette, des mégots de cigarette et des papiers de bonbon se retrouvent eux aussi rassemblés par la suggestion d'une connivence d'usage, celle d'avoir peut-être servi comme instruments d'un crime. Quant aux dédoublements, on en trouve par exemple dans *La maison de rendez-vous* une quantité foisonnante. Un même personnage ou objet peut se dupliquer voire se multiplier par reproduction en série, se réfléchir par jeu de miroirs, et se manifester à chaque occurrence sous des aspects divers. À vrai dire, tout dédoublement s'accompagne de l'introduction de quelque variante, souvent infime, dans la représentation (portes tantôt fermées à clef, tantôt entrebâillées, tantôt ouvertes, verres tour à tour pleins, vides, fêlés, canapé successivement rouge, jaune, décoloré) ou dans le contexte (les mêmes objets dans des lieux et situations différents), parfois avec l'impression que certains d'entre eux sont dotés d'une propriété d'ubiquité, ils sont presque au même moment partout (les pousse-pousse et taxis).

Ces réflexions, analogies et dédoublements produisent un espace fictionnel labyrinthique, là où selon G. Genette "se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de l'identité" (GENETTE, 1966, p. 89). Ce thème est évidemment privilégié dans le *Labyrinthe*, mais il est dans toute l'œuvre de Robbe-Grillet. Confrontés à un dédale de rues, avenues, chemins, allées, escaliers, couloirs, galeries souterraines, hésitants devant ces espaces réfléchis, ces accès multiples, ces passages impossibles, stupéfaits face à ces décors toujours semblables et pourtant toujours différents, les personnages robbe-grilletiens errent déboussolés, confondent la gauche et la droite, le dessus et le dessous, le dedans et le dehors, repassent à plusieurs reprises par les mêmes lieux, et à la fin n'ont avancé que pour mieux revenir au point de départ.

Les jeux combinatoires des objets robbe-grilletiens mènent à toutes les directions de l'espace, mais aussi du temps, puisque

l'indistinction entre les objets est également liée au rythme du récit. De fait, chez Robbe-Grillet, les scènes sont elles aussi soumises à un schéma combinatoire de répétition et différence d'éléments de composition. D'une séquence à l'autre, on peut retrouver des situations diverses dans un même contexte, des personnages différents exécutant les mêmes gestes et prononçant les mêmes phrases, ou un décor différent contenant des objets similaires ou disposés de la même façon. D'autre part, une même séquence peut se répéter à plusieurs reprises sous des jours nouveaux grâce également à quelques variations quant à la situation, aux gestes et paroles, à la disposition du décor. En somme, les événements se distinguent à peine entre eux, souvent on ne sait pas exactement si on assiste à la répétition d'une scène ou à une scène nouvelle. On en trouve l'exemple peut-être le plus frappant dans *La jalousie*: c'est la répétition de la scène qui produit la multiplication des mille-pattes et des taches laissées au mur, qui à chaque moment possèdent une forme, une taille et un emplacement distincts. Il n'est pas possible de dire avec certitude si dans tel ou tel passage nous avons le retour d'une scène de mille-pattes déjà racontée ou une nouvelle scène avec un autre mille-pattes, du moins c'est ce que peut juger le lecteur dans l'absence de tout repère sûr.

La porte de l'office est fermée. Entre elle et l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. Il est gigantesque: un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 163)

Quoi qu'il en soit, ces répétitions ne sont pas sans amplifier l'effet de foisonnement, d'indistinction et de perte de l'espace.

On aboutit dès lors au versant narratif de la structuration labyrinthique de l'univers robbe-grilletien. Le récit chez Robbe-

Grillet s'organise en cycles cadencés d'allers-retours et répétitions thématiques, telle une orchestration certes, mais également comme si les actes d'écriture et de lecture étaient un déplacement dans un dédale. On se dirige aléatoirement vers plusieurs directions, on fait des mouvements hasardeux en avant, des retours en arrière, des moments d'arrêt et de discontinuité, et on ne peut jamais reconnaître parfaitement le paysage, de sorte qu'on ne sait pas si l'on se déplace en ligne droite ou si l'on tourne en rond. Par conséquent, il se produit un brouillage des régimes spatio-temporels qui finit par saper la narration. Le récit avance tout en demeurant à sa place, et c'est pourquoi la représentation chez Robbe-Grillet ne signale pas l'action du temps: ou bien l'objet est neuf, ou bien il est cassé, mais il n'y a normalement pas de gradation intermédiaire, ce qui accentue encore l'impossibilité de discerner les objets entre eux.

Enfin, la confusion identitaire des objets entre eux s'appuie également sur des jeux combinatoires de répétition et de différence avec les signifiants. Ils peuvent intervenir aussi bien au niveau de l'axe paradigmatique du signe et de ses unités plus petites, phonèmes, syllabes, qu'au niveau de l'axe syntagmatique des ensembles plus vastes, phrases, locutions et rythmes. Il ne faut sans doute pas trop exagérer la portée de ces procédés, mais le jeu lexical constitue tout de même un aspect important de l'écriture chez Robbe-Grillet (ALLEMAND, 1997, p. 153-155). Compte tenu de notre problématique de l'espace et de l'objet, c'est surtout le niveau paradigmatique qui nous intéressera ici.

Ainsi dans le *Labyrinthe*, lorsque le soldat s'enquiert de l'adresse à laquelle il doit livrer son paquet. En cherchant à se rappeler le nom de la rue, il énonce d'abord des possibilités qui se rapprochent par la sonorité: Galabier, Matadier, ou Montoret. Puis le nom change encore au fil des pages suivantes par un flot d'hypothèses construites par ce même genre d'association de signifiants mais parfois aussi de l'aspect sémantique: Montaret, Montalet, Boulard, Boucharet, Bouchard, Bouvard, Vanizier,

Vantardier, Brulard, Mallart, Malabar, Malardier, Montoire, Moutardier. Dans *Le voyeur* également, comme le montre J. Ricardou (ALLEMAND, 1997, p. 67), une série de mots s'associent phonétiquement: cordelette, renvoie à bicyclette, fillette, Violette, mouette, etc., mais *fillette* renvoie à son tour à ficelle, Violette à viol, et *cordelette* à corps... Dans ce cas, au lieu d'un dédoublement, les signifiants et les signes entrent en correspondance analogique, ce qui entraîne des nouvelles associations identitaires entre les actions, personnages et objets qu'ils dénotent. On peut mentionner encore à ce titre *Topologie d'une cité fantôme*, où une série de mots sont reliés par l'allitération en v (ville, navire, vol, violence, vierge, Vanadée, David, etc.), lettre qui apparaît aussi toute seule dans le texte, V, en majuscule, et qui renvoie également dans le roman à l'image du triangle et du sexe féminin.

En somme, tous les objets qui rentrent dans l'analogie du signifiant se retrouvent aussi en connexion sémantique. Les jeux combinatoires des mots constituent donc encore un degré de brouillage de la détermination de l'identité des objets représentés. Il y a une indéfinition permanente quant aux critères d'identification des objets, comme si un grand jeu de suggestions métonymiques et métaphoriques intervenait à chaque instant sur un attribut divers de l'objet. Les correspondances sont à la rigueur illimitées; tout ressemble à tout, tout se distingue de tout; tout objet est à la fois lui-même et un autre. Les objets se multiplient et entraînent dès lors l'expansion de l'espace dans lequel ils évoluent.

3 Unité incertaine: les contours de l'objet par rapport à son milieu

La représentation de l'espace et de l'objet chez Robbe-Grillet suggère aussi par moments une indistinction des objets par rapport au milieu dans lequel ils s'insèrent, en d'autres termes, par rapport à l'environnement global de l'univers fictionnel. C'est-à-dire qu'on passe d'une indistinction de la représentation des

êtres particuliers à une indistinction de la totalité de l'espace fictionnel romanesque. Du point de vue philosophique, il s'agit du problème de la multiplicité et de la discontinuité des êtres dans l'unité et continuité de l'élément ontologique: l'existence du fini dans l'infini, du limité dans l'illimité, de la durée dans l'éternel. C'est encore la question de savoir si le découpage du monde en êtres singuliers correspond à quelque chose de réel ou s'il n'est que l'effet d'une opération de l'esprit. L'objet robbe-grilletien est bien une entité à part entière, mais parfois ses contours deviennent imprécis et il tend à se confondre avec d'autres êtres dans l'espace qu'ils constituent. D'où une tension fréquente dans la représentation robbe-grilletienne entre l'objet bien délimité et l'image d'une matière brute indéfinie.

M. Blanchot note que la clarté exceptionnelle du *Voyeur* crée un univers continu, sans épaisseur et sans limites, où les êtres, les objets et les événements se rangent selon une disposition homogène (BLANCHOT, 1959). Cette image, sans doute tributaire de l'idée que Blanchot se fait de la chose littéraire, est pourtant bien la première référence à la tension entre les êtres et leur milieu ontologique chez Robbe-Grillet. L'objet, censé être un corps solide et défini, perd par moments sa consistance et constitue un agglomérat amorphe de substances dans un espace continu. Cette disparition de ses contours se produit notamment dans la représentation de trois sortes d'environnements (qui sont les trois états fondamentaux de la matière): dans l'éthéré, dans le liquide et dans le solide. Les objets robbe-grilletiens se dissipent, se diluent et se désintègrent dans l'espace.

L'effacement des limites de l'objet dans le milieu éthéré est ce phénomène même signalé par Blanchot. Il est étroitement lié aux conditions optiques de la représentation, surtout à la quantité et à la nature de la lumière, et c'est pourquoi il serait peut-être intéressant de faire ici un rapprochement avec la photographie. Dans *Le voyeur*, on l'a vu, c'est surtout l'excès de l'éclairage qui tend à effacer, laver, blanchir les objets, tel un cliché

photographique surexposé à la lumière. Tout tend à se confondre dans une clarté éblouissante. Mais chez Robbe-Grillet il se produit aussi l'inverse, c'est-à-dire, l'effacement de l'objet par manque d'éclairage. C'est ce qui se passe par exemple dans les rues et maisons du *Labyrinthe*, dans la cave voûtée de la Maison bleue dans *La maison de rendez-vous*, ou dans le métro de *Projet pour une révolution à New York*. L'œil ne distingue plus quoi que ce soit, les objets s'effacent dans des zones d'ombre, comme une photo qui manque de lumière. Enfin, dans *Topologie d'une cité fantôme*, un milieu brumeux, vapoureux, translucide, où la lumière ne se propage que de manière diffuse, rend par moments les objets imprécis et indiscernables, comme dans une photographie où les images sont en dehors de la zone de netteté. La représentation dissipée tend à constituer un plan uniforme et indéfini, à échapper à tout découpage précis, ce qui confère à l'espace une atmosphère onirique.

Chez Robbe-Grillet, l'élément aquatique exerce une importance particulière dans l'indistinction entre l'objet et son milieu. En effet, le liquide échappe par nature aux déterminations morphologiques, c'est-à-dire, à toutes sortes de distinctions et découpages, et par là il renvoie à l'idée d'un espace continu ou d'indistinction de la matière brute. Ce n'est pas rare que l'eau, surtout la mer, devienne chez Robbe-Grillet l'image métaphorique même du chaos et soit associée à l'indétermination, à la disparition, voire à la mort. Dans *Les gommages* des débris dispersés flottent dans les canaux de la ville, dans *Le voyeur* c'est dans la mer que disparaît le corps de la fillette assassinée, enfin dans le *Labyrinthe*, la neige (qui reste de l'eau) contribue à jeter une couche d'indistinction au décor extérieur et à renforcer l'atmosphère d'amnésie du roman.

Mais les contours de l'objet robbe-grilletien peuvent s'estomper également lorsqu'il est à l'état solide et tout d'abord, paradoxalement, en raison du procédé même qui était censé préciser ses limites: la géométrisation de l'espace. Certes, les

caractéristiques géométriques sont liées à la tentative de saisir les objets dans leur réalité adéquate purement visuelle de lignes, surfaces et reliefs, mais d'autre part, cela finit par destituer les objets de leur consistance et unité, pour en faire des agrégats de matière ou des figures découpées dans un plan continu, dont on ne connaît à la rigueur que la silhouette et la position les unes par rapport à aux autres. C'est-à-dire que l'objet se désintègre pour constituer un dessin dans un plan géométrique. Il y a hésitation entre la perspective de l'être particulier et celle de la totalité.

Cela peut survenir à l'échelle microscopique ou macroscopique. À la première correspondent les représentations de type pointilliste qui désintègrent l'objet à force de le regarder de trop près; c'est le cas de la célèbre tomate des *Gommes*, décrite dans ses moindres détails anatomiques:

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.

La chaire périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit: un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement. (ROBBE-GRILLET, 1953, p. 161)

À la seconde correspond le regard qui embrasse l'ensemble du paysage en le considérant comme un grand plan tracé de lignes composant des figures changeantes. C'est l'impression produite par cette description du port au début du *Voyeur*:

Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un

faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux: le sommet du parapet massif protégeant le passage du côté du large, la paroi intérieure du parapet, la chaussée sur le haut de la digue, le flanc sans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres sont vivement éclairées par le soleil – le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une étroite bande obscure: l'ombre portée du parapet. (ROBBE-GRILLET, 1955, p. 13)

C'est comme si un monde en trois dimensions était transposé sur un plan en deux dimensions, le mouvement n'y est qu'un déplacement de lignes et un changement de la forme des polygones. La tension est frappante: d'une part l'objet se distingue nettement dans le paysage, d'autre part il se confond avec l'ensemble du plan; on ne saurait pas dire où est sa véritable unité.

C'est ainsi que souvent l'objet robbe-grilletien craque. Le découpage géométrique, les mesures, les numéros (ainsi que les mots), révèlent ce qu'ils sont, à savoir, des cadres ou appareils théoriques d'appréhension, utiles à la connaissance sans doute, mais après tout insuffisants pour rendre compte de toute la complexité du monde. D'où un peu partout chez Robbe-Grillet ces paysages rocheux au relief amorphe, ces bâtisses en ruines, ces verres cassés. D'où cette difficulté dans *La jalousie* à délimiter la superficie du coteau de bananiers, cette matière vivante qui déborde les cadres techniques. D'où aussi ces mousses, ces algues qui s'étalent sur le décor dans *Le voyeur* ou dans *Topologie d'une cité fantôme*. Ces éléments naturels échappent à toute sorte de définition géométrique précise, et l'espace se révèle dans son immensité indéfinie.

Conclusion: une poétique de la reconstruction

Chez Robbe-Grillet, l'espace et l'objet sont parcourus d'une série de tensions qui rendent leur représentation incertaine,

toujours oscillant entre détermination et indétermination ou plutôt entre d'innombrables possibilités de détermination. En effet, il y a une alternance incessante entre négation et affirmation du sens. Les objets sont à tout moment dépouillés de leurs caractères identitaires habituels pour être aussitôt réinvestis de contenus nouveaux. Ils ne correspondent pas à une essence, mais à un degré de puissance, établissant au sein du texte de multiples réseaux de structuration et de signification. Dès lors, ils se dérobent à toute récupération métaphysique transcendante qui prétendrait leur assigner d'avance une place dans un ordre établi tout en les utilisant comme justification de cet ordre. Comme le dit Robbe-Grillet lui-même:

les multiples significations tout alentour (puisque à l'intérieur de nous-mêmes il n'y a plus rien que *pro-jet*, c'est-à-dire du vide, le "creux toujours futur"), les significations parcellaires et les signes égarés, ayant perdu de proche en proche leurs cohésions œcuméniques, leur solidarité totalitaire, se sont désintégré bientôt en un grouillement de particules élémentaires de plus en plus fines, qui se déplacent maintenant sans repos en quête de possibles assemblages, aléatoires, instables, dans une immense production d'énergie dépourvue de finalité. (ROBBE-GRILLET, 1994, p. 146)

C'est le détournement de la notion même d'objet. Robbe-Grillet actualise les perspectives phénoménologiques ainsi que le postulat saussurien selon lequel ce n'est pas l'objet qui précède le regard, mais c'est le regard qui crée l'objet (ALLEMAND, 1996, p. 54). Ce qui nous rappelle d'ailleurs que la représentation de l'espace et de l'objet dépend aussi fondamentalement de leurs relations avec le sujet percevant, présent en creux partout dans le texte robbe-grilletien et dont la détermination est non moins problématique. Ainsi les objets et l'espace nous apparaissent en tant que phénomène dynamique, toujours en état d'inachèvement, de recomposition, de réaménagement. En d'autres termes, ils sont le produit d'une poétique de la reconstruction.

Il serait en ce sens intéressant d'approfondir les analyses, chez Robbe-Grillet, de la représentation de l'œuvre d'art en tant qu'objet créateur d'espace. Le texte, le tableau, la chanson, le film, la photographie, voilà les éléments majeurs qui semblent échapper à tout ordre préétabli de signification, représentation et attribution identitaire, et qui dès lors s'avèrent être capables de faire surgir une sorte de quatrième dimension dans l'espace du lecteur. Même si ce n'est qu'un espace incertain, lieu de perte, parcours d'errances.

Bibliographie

ALLEMAND, R.-M. *Le nouveau roman*. Paris: Ellipses, 1996. (Coll. Thèmes & Études)

ALLEMAND, R.-M. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seuil, 1997. (Coll. Les Contemporains)

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. (Coll. Points Essais)

BARTHES, R. L'effet de réel. *Communications*, Paris, v. 11, p. 84-89, 1968.

BLANCHOT, M. La clarté romanesque. In: BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959. p. 195-201.

DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. (Coll. Poétique)

GENETTE, G. Vertige fixé. In: GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966. p. 70-90. (Coll. Points Essais)

MATTHEWS, F. J. (Pseudonyme de Robbe-Grillet A.). Un écrivain non réconcilié. In: ROBBE-GRILLET, A. *La maison de rendez-vous*. Paris: Minuit, 1965. p. 157-185. (Coll. Double)

MORRISSETTE, B. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Minuit, 1963. (Coll. Arguments, 13)

PAVEL, T. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988. (Coll. Poétique)

ROBBE-GRILLET, A. *Les gommés*. Paris: Minuit, 1953.

ROBBE-GRILLET, A. *Le voyeur*. Paris: Minuit, 1955.

ROBBE-GRILLET, A. *La jalousie*. Paris: Minuit, 1957.

ROBBE-GRILLET, A. *Dans le labyrinthe*. Paris: Minuit, 1959.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.
(Coll. Critique)

ROBBE-GRILLET, A. *La maison de rendez-vous*. Paris: Minuit, 1965.
(Coll. Double)

ROBBE-GRILLET, A. *Projet pour une révolution à New York*. Paris:
Minuit, 1970.

ROBBE-GRILLET, A. *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Minuit, 1976.

ROBBE-GRILLET, A. *Les derniers jours de Corinthe*. Paris, Minuit, 1994.