To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Shaŕee A. Allen entitled "Le Vertige chez Alain Robbe-Grillet." I recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in French.

Jacqueline C. Elliott,
Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Accepted for the Council:

Vice Chancellor
Graduate Studies and Research

LE VERTIGE CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET

A Thesis

Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee

Sháree A. Allen

August 1975

1045604

REMARQUES

Je tiens à remercier ici Madame Jacqueline C. Elliott pour l'encouragement et l'aide qu'elle m'a prodigués pendant la préparation de cette thèse. Ses remarques et ses jugements critiques ont servi de guides indispensables à cette étude.

Je tiens également à remercier Madame Karen Levy et Monsieur Albert Wallace pour leur coopération pendant ce travail et pour leurs suggestions critiques.

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma très grande reconnaissance pour le support moral que ma famille m'a donné pendant mes études universitaires et pour leur confiance totale dans mes efforts.

RESUME

Cette étude a pour but d'étudier le thème du vertige dans quatre des romans d'Alain Robbe-Grillet: *Les Gommes*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe*, et dans un de ses ciné-romans, *L'Année dernière à Marienbad*. On discerne trois catégories de victimes du vertige en lisant Robbe-Grillet: les personnages, le lecteur et l'auteur. Bien que ce vertige gagne presque toujours ses trois victimes en même temps, il a fallu, pour faciliter l'organisation de cette recherche, classifier arbitrairement les effets de cette sensation sur chacune de ses victimes. A cause de la grande instabilité de l'environnement physique, *Le Voyeur*, deuxième roman de Robbe-Grillet, servira de base fondamentale à cette recherche.

Les autres oeuvres de Robbe-Grillet ne sont que mentionnées dans la mesure où une indication paraissait indispensable à la justification des idées de l'auteur.

De plus, quelques points de vue des critiques les plus importants du nouveau roman seront aussi considéres pour supporter cette recherche.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE		PAGE
I.	INTRODUCTION	1
II.	LE VERTIGE DES PERSONNAGES	6
III.	LE VERTIGE DU LECTEUR	48
IV.	LE VERTIGE DE L'AUTEUR	65
V.	CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE		74
VITA		77

CHAPITRE I

INTRODUCTION

> Ainsi tout change, ainsi tout passe;
> Ainsi nous-mêmes nous passons,
> Hélas! sans laisser plus de trace
> Que cette barque où nous glissons
> Sur cette mer où tout s'efface.
>
> Alphonse de Lamartine
> *Le Golfe de Baïa près de Naples*

Au cours du vingtième siècle, les artistes et les écrivains de France et du monde ont eu tendance à tourner le dos aux traditions et aux règles du passé dans leur recherche d'un nouveau moyen de communication avec les hommes. Un des mouvements les plus importants dans le développement de la littérature mondiale c'est le *nouveau roman*. Ce nouveau roman est défini surtout en ce qu'il s'oppose au roman traditionnel sur plusieurs points. Il rejette une histoire où le lecteur n'aurait qu'à suivre ce que dit l'auteur, un thème et des personnages bien analysés, le temps chronologique où les événements s'organisent selon un ordre rationnel. Les nouveaux romanciers, qui forment un groupe hétérogène à cause de leurs grandes différences personnelles, n'ont vraiment rien en commun que leurs objections de base contre le roman traditionnel. Cependant, en dépit de leurs dissimilarités, ces auteurs sont d'accord sur quelques points essentiels. L'histoire n'est jamais donnée en entier au lecteur qui doit rassembler les lambeaux d'une action pour la recréer avec l'auteur; les personnages ne sont pas analysés; l'auteur n'entre pas dans son oeuvre pour y donner ses

opinions; le temps est psychologique et non plus chronologique: il suit le va-et-vient de la pensée et de la mémoire du narrateur; enfin, un thème sous-jacent, celui de la création même d'une oeuvre d'art, jalonne le roman.

Le chef des nouveaux romanciers est Alain Robbe-Grillet, né à Brest, le 18 août 1922. Il a fait ses études à l'Institut National Agronomique et à l'Institut National de Statistiques, ce qui explique sa grande exactitude en parlant des plantes et sa préoccupation avec les chiffres. Robbe-Grillet a fait plusieurs séjours dans des pays tropicaux, et il sait très bien recréer l'atmosphère qu'il y a trouvée. Son premier roman, *Les Gommes*, a été publié en 1953. (Il en avait écrit un an préalable qui n'a jamais été publié.) Puis, ce fut *Le Voyeur* en 1955; ce roman a reçu le Prix des Critiques. Ensuite, *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965) et *Projet pour une révolution à New York* (1970) ont paru. Cependant, Robbe-Grillet n'a pas écrit que des romans. Il a aussi composé *Instantanés* (1962), une collection de nouvelles, *Pour un nouveau roman* (1963), un groupe d'essais, et trois ciné-romans: *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963) et *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Cet auteur a travaillé étroitement avec des directeurs de films dans ses ciné-romans, aussi bien que dans la production de quatre autres films. Dans son effort à communiquer avec ses contemporains, il a même essayé la peinture.

Une des sensations les plus frappantes qui suinte partout dans l'oeuvre de Robbe-Grillet c'est celle de *vertige*. Le lecteur est toujours en proie à des formes labyrinthiques qui le font tourner en rond.

Robbe-Grillet admet franchement sa propre fascination pour le labyrinthe:

> Cette forme labyrinthique que l'on retrouve dans tous mes livres, dans tous mes films, est une chose qui m'intéresse, que j'ai envie d'interroger. J'ai l'impression que tout ce que l'homme construit, à l'heure actuelle, ce sont des labyrinthes. . . . Comme mon propos est de parler ce monde dans lequel je vis, les éléments qui me viennent directement sous la plume ou la caméra, ce sont évidemment ces murs qui nous enferment et nous écrasent: la peur, l'angoisse, le sadisme, etc. Oui, le labyrinthe m'apparaît comme un matériau qui demande à être parlé. . . . (*L'Eden et Après*).[1]

Et c'est en parcourant les méandres des labyrinthes dans l'oeuvre de Robbe-Grillet que le lecteur ressent un profond vertige. Le mot "vertige" vient du mot latin "vertigo" qui signifie "tournoiement." Le *Nouveau Petit Larousse* le définit ainsi: "sensation d'un manque d'équilibre dans l'espace; étourdissement. / *Fig.* Egarement d'esprit."[2] Selon le dictionnaire de Littré, il y a deux définitions de base:

> 1. Etat dans lequel il semble que tous les objets tournent et que l'on tourne soi-même. . . .
> 2. Fig. Egarement des sens, folie momentanée.[3]

Selon *Black's Medical Dictionary*, "vertigo" est un état dans lequel la victime perd son pouvoir d'équilibre et a une fausse sensation par rapport à ses propres mouvements ou à ceux des objets qui l'entourent. Le pouvoir d'équilibre dépend de sensations dérivées en partie du sens du toucher, en partie des yeux, mais surtout des canaux semi-circulaires de l'oreille interne, ou labyrinthe; et le vertige est en général le

---

[1]André Gardies, *Alain Robbe-Grillet* (Paris, 1972), p. 117.

[2]"Vertige," *Nouveau Petit Larousse* (Paris, 1968), p. 1070.

[3]"Vertige," *Dictionnaire de la langue française*, ed. Paul-Emile Littré (Monte-Carlo, 1959), IV, p. 6657.

résultat de quelque intervention dans le fonctionnement de ce mécanisme ou dans les centres du cerveau auxquels il est lié. Le vertige est souvent associé avec le mal de tête, la nausée et le vomissement. La cause la plus simple du vertige est un dérangement mécanique du corps qui atteint le fluide de l'oreille interne; par exemple, le mouvement d'un bateau cause un vertige qui peut aller jusqu'à donner le mal de mer. Une attaque de migraine ou le surmenage du système nerveux peut résulter en vertige.[4]

Dans le travail entrepris ici, l'auteur se propose d'étudier le thème du vertige dans quatre des romans de Robbe-Grillet: *Les Gommes*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe*, et dans un de ses ciné-romans, *L'Année dernière à Marienbad*. Un roman que j'ai lu, mais qui ne fait pas partie de l'étude propre, c'est *Projet pour une révolution à New York*. De plus, quelques points de vue des critiques les plus importants du nouveau roman seront aussi considérés. On discerne trois catégories de victimes du vertige dans l'oeuvre de Robbe-Grillet: les personnages, le lecteur et l'auteur. Bien que ce vertige atteigne presque toujours ses trois victimes en même temps, il a fallu, pour faciliter l'organisation de cette recherche, classifier arbitrairement les effets de cette sensation sur chacune de ses victimes. Le vertige des personnages est le résultat de causes diverses telles que la hauteur, la peur, le soleil, la chaleur, le froid, la fatigue, la souffrance physique et mentale, le décor, etc. A cause de la grande instabilité

---

[4]"Vertigo," *Black's Medical Dictionary*, 29 ed., William A. R. Thomson, M.D., ed. (Great Britain, 1971), p. 954.

de l'environnement physique, *Le Voyeur*, deuxième roman de Robbe-Grillet, servira de base fondamentale à cette recherche. Le vertige du lecteur est plus compliqué; il résulte des *suggestions* d'un dérangement *possible*. Le lecteur est victime de la forme même de l'oeuvre: un amoncellement d'images qui reviennent, changent, en évoquent d'autres, se contredisent, se modifient dans leurs répétitions successives. A cela s'ajoutent des glissements de scène et des superpositions, de longues séries de calculs mathématiques, des suggestions imprécises de thèmes sous-jacents, le trou autour duquel l'oeuvre se construit, où n'existe ni sécurité, ni certitude. Cependant, c'est le vertige de l'auteur qui est le plus fort, car c'est l'auteur qui est en train de créer son oeuvre; et cette oeuvre le prend, le dirige, le pousse, l'entraîne, le désoriente, le torture, l'étourdit, le perd...

CHAPITRE II

LE VERTIGE DES PERSONNAGES

Dans *Le Voyeur*, le deuxième roman de Robbe-Grillet, le vertige de base vient surtout du décor. Le roman commence sur un bateau qui s'approche d'une île et finit sur le même bateau. La mer monte et descend sous le bateau. L'île est entourée par cette eau qui s'abaisse et s'élève alternativement. On ne ressent ni stabilité ni sécurité.

> . . . la mer [s'élève]* et [s'abaisse], dans l'angle rentrant de la cale.[1]

> Dans l'angle de la cale, l'eau [monte] et [descend], contre la paroi de pierre brune. (V, p. 15)

> Le niveau [monte] et [descend], dans l'angle rentrant, au bas de la cale. (V, p. 20)

Cette image de l'eau se mêle plus loin avec celle des algues "que le flot [soulève] et [laisse] retomber tour à tour." (V, p. 15)

> Ils (des petits camarades) surveillaient, pendant des heures, l'eau qui s'élevait et s'abaissait en cadence dans l'angle rentrant de la jetée, au bas de la cale d'accostage, et les algues qui se soulevaient et se couchaient, alternativement d'un côté puis de l'autre. (V, p. 32)

Mais le mouvement des algues n'est pas la seule caractéristique qui donne de l'importance à ces plantes. Ce n'est qu'après avoir débarqué que Mathias semble ressentir un vertige. La présence de ces algues molles et

---

*L'auteur de cette thèse a mis entre crochets certains verbes des citations. Ces verbes n'étaient pas au présent dans l'oeuvre de l'auteur et ont dû être modifiés dans leur temps afin de s'harmoniser avec le temps de la thèse.

[1]Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur* [représenté désormais par un "V" en parenthèse après la citation] (Paris, 1955), p. 15.

flasques, à côté de celle des extrêmes hauteurs des nombreuses falaises qui l'entourent, font de l'île même une terre instable sous ses pieds.

> A cause des algues vertes qui croissaient sur la partie basse de la cale d'accostage, Mathias était obligé de choisir avec attention la place où il posait le pied, craignant de glisser, de perdre l'équilibre et d'endommager son précieux chargement. (V, p. 37)

Ces plantes rendent le chemin que Mathias suit plus glissant, s'ajoutant au danger des hautes falaises, d'où on pourrait facilement tomber. "Regardez donc à cet endroit. La terre s'éboule à chaque instant. Il suffit de s'approcher un peu trop..." (V, p. 182) La possibilité d'un accident, d'un faux pas, n'est jamais loin.

> . . . . Mathias [éprouve] comme un début de vertige. Il [s'aperçoit] qu'il [marche] trop près du bord, du côté où la digue ne [possède] pas de parapet. Il [s'arrête] pour laisser passer un groupe de personnes; un rétrécissement du chemin libre, causé par l'accumulation de caisses vides et de paniers, [étrangle] dangereusement la file. Tout en bas de la paroi verticale sans garde-fou, son regard [plonge] vers l'eau, qui [monte] et [descend] contre la pierre. . . . (V, pp. 38-39)

Donc, on revient toujours à l'image de l'eau. On ne peut pas échapper à son mouvement vertigineux.

Dans *Les Gommes*, la mer joue aussi un rôle important. La ville où se situe ce roman, avec son Boulevard Circulaire et son labyrinthe déroutant de petites rues, c'est un port à six kilomètres de la mer. Son commerce dépend d'un système de canaux et de ponts. Tous ces canaux, les algues qui rendent les chemins glissants, l'eau qui s'abaisse et s'élève sans cesse avec les objets qui y sont jetés, s'ajoutent à l'étourdissement causé par ces rues où l'on ne sait jamais où l'on est. Mais les éléments les plus instables dans l'atmosphère déjà vertigineuse de cette ville, ce sont les ponts qui s'élèvent pour laisser passer des bateaux.

Les piétons doivent attendre la sonnerie électrique après chaque mouvement avant de reprendre leur chemin; mais une fois, le signal a sonné avant que tout soit prêt.

> Mais, de l'autre côté de la barrière, on pouvait constater que tout n'était pas encore terminé: par suite d'une certaine élasticité de la masse, la descente du tablier n'avait pas pris fin avec l'arrêt du mécanisme; elle s'était poursuivie pendant quelques secondes, sur un centimètre peut-être, créant un léger décalage dans la continuité de la chaussée; une remontée infime s'effectuait qui amenait à son tour la bordure métallique à quelques millimètres au-dessus de sa position d'équilibre; et les oscillations, de plus en plus amorties, de moins en moins discernables--mais dont il était difficile de préciser le terme--frangeaient ainsi, par une série de prolongements et de régressions successifs de part et d'autre d'une fixité tout illusoire, un phénomène achevé, cependant, depuis un temps notable.[2]

Quoi de plus vertigineuse que la sensation de marcher sur un chemin qui bouge sous les pieds! On a toujours peur de tomber dans la mer qui coule dans ces canaux.

La ville du roman *Dans le labyrinthe* est coupée par un système de rues où l'on est toujours en train de tourner en rond. Ces rues n'ont pas de nom et sont toutes identiques.

> Le roman de Robbe-Grillet . . . s'impose d'abord comme un labyrinthe de la conscience--par opposition au labyrinthe psychologique de l'inconscient--, comme une représentation d'un espace dans lequel l'homme n'est même pas véritablement perdu puisque cela stipulerait qu'il fut un temps et un lieu où il n'était pas encore perdu et où il ne le sera plus un jour. Le labyrinthe traditionnel a ceci de particulier qu'on ne peut pas s'y retrouver sans qu'on puisse dire qu'on s'y était d'abord perdu. Le labyrinthe de Robbe-Grillet est ainsi un lieu où l'on ne se trouve pas plutôt qu'un lieu où l'on ne se *re*trouve pas.[3]

---

[2]Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* [représenté désormais par un "G" en parenthèse après la citation] (Paris, 1953), p. 158.

[3]Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence* (Paris, 1964), pp. 158-59.

On se croit dans un labyrinthe aussi dans le château de *L'Année dernière à Marienbad*. Les couloirs de ce château sont alignés par de longues séries de colonnes, de glaces, de portes--mais pas de fenêtres. La lumière est toujours pâle; rien n'est clairement visible.

Puis, ce sont les jeux nombreux de la caméra qui erre dans ces longs passages, qui arrive sur un groupe jusqu'à venir buter dessus, qui montre le visage d'un personnage pendant qu'on entend la voix d'un autre --comme dans *Les Gommes* quand Wallas voit dans une vitrine un peintre-mannequin en train de peindre un paysage grec avec une photographie d'une ville moderne comme modèle. De plus, comme le constate Claude Ollier,

> On a même parfois le sentiment que les choses essentielles sont en train de se passer en dehors du cadre de l'écran, que ce sont des événements "off" indiscernables qui l'emportent actuellement sur ceux que l'on voit et qui ne seraient pour ainsi dire cadrés à cet instant que pour détourner l'attention.[4]

Un autre élément du décor qui s'ajoute au sentiment de vertige dans *Le Voyeur* c'est le soleil ainsi que ses reflets miroitants sur l'eau.

> Mathias [doit] mettre la main en auvent devant ses yeux, pour les abriter du soleil. (V, p. 47)
>
> Dehors, derrière la porte vitrée, par delà les pavés et la vase, l'eau du port [brille] au soleil en éclats dansants. . . . (V, p. 58)
>
> De l'autre côté de la porte vitrée, les reflets de l'eau [vacillent] dans le soleil. (V, p. 60)
>
> L'eau du port, à demi en contre-jour, [scintille] d'éclats insoutenables. (V, p. 61)
>
> Le soleil, qui se [réverbère] avec violence à la surface de l'eau, le [force] à fermer les paupières plus qu'à moitié. (V, pp. 74-75)

---

[4]Claude Ollier, "Ce Soir à Marienbad," *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1961, p. 715.

Ce soleil trop brillant lui fait mal aux yeux. Mathias n'a qu'une envie, c'est de les fermer. "Ses yeux [commencent] à lui faire mal. . . . L'éclat du jour y [a] la même aveuglante intensité. Il [ferme] tout à fait les yeux." (V, p. 76) Mais les yeux fermés dans telles conditions voient encore des points de lumière:

> Aveuglé par la contemplation trop longue de la lumière, Mathias finit par détourner les yeux. . . . Il [ferme] les paupières avec force à plusieurs reprises, en comprimant les globes oculaires, afin de chasser les cercles de feu demeurés sur la rétine. (V, pp. 226-27)

Les cercles qu'il voit les yeux fermés lui font venir sous les paupières des pulsations incontrôlables, causant alors une désorientation dans l'espace qui ne s'estompera qu'avec le retour d'une vision normale.

Au vertige causé par la lumière brillante du soleil s'ajoute la chaleur qu'il répand sur cette île. Mathias est particulièrement sensible à cette chaleur.

> Le soleil et la chaleur [deviennent] en outre excessifs. (V, p. 86)
>
> La chaleur en effet [devient] excessive. (V, p. 98)
>
> . . . mais il [fait] si chaud, au fond de ce ravin, qu'on s'y [croit] au mois d'août. (V, p. 122)
>
> Il [fait] très chaud, en plein soleil, dans ce creux bien abrité. (V, p. 133)

Une telle chaleur est étouffante; on se sent presque incapable de se tenir debout.

Il est à remarquer que Mathias est victime des mêmes effets hypnotiques de la lumière et de la chaleur que l'était Meursault dans *L'Etranger* quand il a tué l'Arabe.

> Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. . . . La brûlure du soleil gagnait mes joues and j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était

> le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes les veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant.[5]

Le meurtre de l'Arabe était involontaire--presque une simple réaction causée par les effets du soleil. Mathias a-t-il été aussi entraîné par la chaleur dans ce creux de la falaise où Jacqueline gardait les moutons? Ses actions, étaient-elles aussi involontaires?

Le soleil et sa chaleur sont aussi des éléments du vertige dans *La Jalousie*. Dans ce climat tropical, on ne trouve pas même un peu de fraîcheur. A... supporte très bien ces températures excessives, mais on a l'impression que son mari est plus susceptible à ce climat. Il se peut qu'une grande partie de la jalousie obsessive qu'il ressent n'est que le résultat des effets de l'extrême chaleur sur le cerveau de cet homme. Et sa vision n'est jamais tout à fait normale, parce qu'il est toujours en train de regarder à travers les systèmes de jalousies qui protègent la maison de la lumière trop éblouissante de ce soleil tropical et de sa chaleur.

> Puisque le mari surveille sa femme à travers une jalousie, il est évident que le champ de sa perception est déterminé par la structure de cette jalousie, que son champ est à la fois restreint et déformé par les lames qui découpent le monde selon un certain sens.[6]

Cependant, à l'autre extrême, le froid peut aussi devenir un élément de vertige. Dans *Les Gommes*, c'est le mois d'octobre et on peut déjà sentir l'hiver dans l'air. Wallas se sent envahi par ce froid

---

[5]Albert Camus, *L'Etranger* (Paris, 1957), p. 94.

[6]Bernal, p. 206.

pendant ses investigations dans la "mort" de Dupont.

> Wallas sent le froid sur son visage; ce n'est pas encore l'époque de la glace coupante qui paralyse la face en un masque douloureux, mais on perçoit déjà comme un rétrécissement qui commence dans les tissus: le front se reserre, la naissance des cheveux se rapproche des sourcils, les tempes essayent de se rejoindre, le cerveau tend à se réduire à un petit amas bénin à fleur de peau, entre les deux yeux, un peu au-dessus du nez. . . . (G, pp. 56-57)

Le froid de *Dans le labyrinthe* est encore plus sévère. Le soldat-narrateur doit marcher dans ce froid après avoir été mouillé par la neige et la pluie; même ses articulations sont engourdies. Il ne peut pas s'arrêter, parce que ce froid est encore plus insupportable quand son corps est immobile. "Cet arrêt trop long a fini de lui glacer le corps."[7]

Encore comme Meursault, Mathias souffre d'un mal de tête, qui s'accroît avec sa peur d'être impliqué dans la mort de la petite bergère. Après la rencontre de Mathias avec la femme de Pierre sur la falaise, son mal de tête "qui lui engourdissait l'esprit depuis son réveil [commence] à le faire vraiment souffrir." (V, p. 191) Cet engourdissement, cette torpeur, réduit à zéro sa capacité de raisonner.

> . . . le voyageur [ressasse] dans son esprit les multiples aspects du problème. Il se disait que son mal de tête, peut-être, l'empêchait à s'arrêter à une quelconque solution, alors qu'il n'eût pas manqué d'en établir une indiscutable s'il avait joui de tous ses moyens. . . . Paroles, efforts d'attention et calculs avaient en revanche accru son mal dans des proportions notables. . . . (V, p. 201)

Et après sa rencontre avec Julien et sa confrontation avec toutes les preuves que ce garçon pouvait offrir contre lui, Mathias ne sait que

---

[7]Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* [représenté désormais par "L" en parenthèse après la citation] (Paris, 1959), p. 155.

faire. "Son mal de tête [devient] si violent qu'il en [perd] l'esprit." (V, p. 213) Sa tête tourne, et il a le désir désespéré de tuer Julien pour détruire toutes ces preuves--mais il a encore un peu de résistance contre son vertige mental. Plus tard, dans le café, ce même état deviendra un malaise physique. "Son mal de tête le [fait] d'ailleurs moins souffrir, transformé maintenant en une sorte de bourdonnement cotonneux dont tout le crâne était noyé." (V, p. 220) Cette rumeur continuelle dans sa tête lui donne l'impression d'être séparé des autres et mène à un dédoublement de sa propre personne--c'est ce qu'appelle Bruce Morrissette "une vraie crise de schizophrénie."[8] De ce sentiment de l'existence d'un autre soi résulte un vrai malaise qui va jusqu'à la perte totale de ses connaissances.

La souffrance physique est aussi un élément prépondérant dans le vertige de Wallas. Quelque chose l'empêche de raisonner comme d'habitude.

> Il s'efforce en vain de sortir de ce malaise cotonneux qui l'empêche de réfléchir sérieusement à son affaire. Il doit couver quelque grippe. . . . c'est au cours de la matinée qu'une espèce de gêne mal localisée l'a envahi peu à peu. Il a d'abord accusé la faim, puis le froid. Mais il mange et se réchauffe, sans réussir pour cela à vaincre sa torpeur.
>
> Il aurait cependant besoin de toute sa lucidité, s'il veut aboutir à un résultat. . . . (G, p. 163)

Le soldat de *Dans le labyrinthe* souffre aussi, mais d'une fièvre qui lui brûle le cerveau. A la caserne, il se réveille avec tout son corps ankylosé. "Il a soif. Il sent non seulement sa gorge sèche, mais tout son corps qui le brûle, malgré le froid." (L, p. 120) Et cet engourdissement va de mal en pis après que le soldat est blessé par une patrouille.

---

[8]Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet* (Paris, 1963), p. 108.

Il ressent une "nausée persistante" et un "engourdissement progressif de tout son corps, qui s'est encore aggravé depuis la seconde piqûre." (L, p. 205) Le but même de ces piqûres c'est de lui égarer un peu les sens, pour qu'il ne soit pas aussi sensible aux souffrances que lui cause sa blessure.

Un autre élément qui s'ajoute au vertige de Mathias dans le café c'est la fatigue. Mathias a beaucoup marché; il a été confronté par la femme de Pierre, par le faux alibi à la ferme Marek, par Julien; et, quand il arrive au café, il ne trouve pas de place pour s'asseoir. "Fatigué par sa journée de marche, il aurait préféré s'asseoir." (V, p. 220) Alors, il faut rester debout dans cette salle où, au milieu de la fumée et du bruit, il ne peut entendre que des morceaux de la légende de l'île racontée par le vieux marin--jusqu'au point où il n'en peut plus. Etonné lui-même par son malaise, il ne peut pas l'expliquer. Ce n'est que plus tard, quand il s'étend sur son lit, que "le voyageur [sent] toute sa fatigue--une très grande, une immense fatigue." (V, p. 229) Un tel épuisement l'empêche de pouvoir raisonner et de garder un équilibre mental aussi bien que physique.

Cependant, Mathias n'est pas la seule victime des effets engourdissants de la fatigue. "Wallas se sent envahi par une grande lassitude." (G, p. 128) Sa capacité de raisonner semble diminuer pendant ses efforts à trouver le "meurtrier" de Dupont. "Il [essaye] de chasser ces idées déraisonnables, mises sur le compte de sa fatigue. . . ." (G, p. 86) Ses pensées ne sont pas claires, et cette fatigue le torture pendant toute l'investigation et même plus tard: "Dans son extrême fatigue, des bribes de sa journée perdue viennent encore le tourmenter. . . ."

(G, p. 259) Et la seule caractéristique définitive qui nous reste du soldat de *Dans le labyrinthe* c'est son visage grisâtre de fatigue. Il ne sait où aller, et son seul moyen de se protéger du froid c'est de marcher continuellement; mais il est fatigué et "il a envie de s'asseoir, n'importe où, là, contre le mur." (L, p. 63) Toujours en train de suivre ou d'être suivi par un gamin non identifié, le soldat veut échapper à son poursuivant; mais il ne peut pas. "S'il en était capable, le soldat se mettrait à courir. Mais il est à bout de forces." (L, p. 157) Sa fatigue l'empêche de se rappeler le nom de la rue où il a un rendez-vous; il ne peut même plus se rappeler le nom de l'homme qui l'attend. Outre le froid, il ne sent rien que l'engourdissement causé par son extrême lassitude.

Le silence, surtout un silence inattendu ou prolongé, peut aussi causer le vertige. Mathias, par sa présence même, interrompt souvent des conversations engagées par les gens de l'île et se retrouve toujours face à leur silence.

> Le voyageur [trouve] bizarre qu'ils se soient tus ainsi depuis son arrivée. . . . (V, p. 108)

> Tout le bruit, dans la cuisine, [a] cessé d'un coup. (V, p. 196)

Ces silences le séparent des gens de l'île et le rend appréhensif. Il doit écouter les bruits de l'arrière fond; par exemple, le bruit du moulin à café ou le bruit de la mer--mais ces bruits aussi peuvent s'arrêter subitement.

> Le bruit du moulin à café [cesse] brusquement. (V, p. 117)

> . . . le bruit assourdissant du vent et de la mer [a] disparu d'une manière si totale qu'on se serait cru transporté à plusieurs kilomètres. (V, p. 132)

Un bruit continuel devient presque un soutient physique pour celui qui écoute, et un silence abrupte lui ôte ce soutient. Ce phénomène est illustré par une observation que fait le mari dans *La Jalousie*: "Le sifflement absent de la lampe à pression fait mieux comprendre la place considérable qu'il occupait."[9] Celui qui tend l'oreille ressent une désorientation dans l'espace et une absence de toute pesanteur devant un silence inattendu. Cependant, le silence de cette île n'arrive pas toujours abruptement; il est quelquefois une caractéristique inhérente de l'endroit et forcée sur Mathias. "L'oreille tendue guette son propre silence. La respiration--qui le troublerait--cesse d'elle-même. . . . Personne ne parle. Rien ne bouge. Tout est mort. . . ." (V, p. 96) Ce silence est si complet que Mathias retient sa respiration inconsciemment; il ne se croit encore vivant que par l'écho, dans sa tête, des pulsations de son coeur. Le manque d'oxygène arrivant à son cerveau réenforce sa sensation d'être en train de tomber, et, pense-t-il, "Tout ce silence [est] rassurant, rassurant, rassurant..." (V, p. 190)

Un silence inhérent fait aussi partie du décor dans les autres oeuvres de Robbe-Grillet. Dans *Les Gommes*, Wallas est frappé par le silence de la ville. Et toutes les choses dans la maison de Dupont semblent avoir comme raison d'être l'étouffement de quelque bruit que ce soit. Garinati emploie même un "silencieux" quand il essaye de tuer Dupont. Dans *La Jalousie*, le silence total de ces nuits tropicales, s'ajoutant à l'obscurité, leur donne encore plus de lourdeur. Et il

---

[9]Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* [représenté désormais par "J" en parenthèse après la citation] (Paris, 1957), p. 173.

existe un silence opprimant dans la chambre où commence la narration de *Dans le labyrinthe*.

> Aucune rumeur, même assourdie, ne franchit jamais les parois de la chambre, aucune trépidation, aucun souffle d'air, et dans le silence descendent lentement de minces particules, à peine visibles sous la lumière de l'abat-jour, descendent doucement, verticalement, toujours à la même vitesse, et la fine poussière grise se dispose en couche uniforme, sur le plancher, sur le couvrelit, sur les meubles. (L, p. 12)

Le silence dans cette chambre est si complet qu'on croit presque entendre l'atterrissage de chaque particule de poussière! D'ailleurs, toute la ville est silencieuse, les rue désertes, les maisons avec un air abandonné. Mais, il se peut que l'endroit où le silence fait le plus tourner la tête c'est le château dans *L'Année dernière à Marienbad*.

> Voix de X: ... et aussi le silence. Je n'ai jamais entendu personne élever la voix, dans cet hôtel--personne... Les conversations se [déroulent] à vide, comme si les phrases ne [signifient] rien, ne [doivent] rien signifier, de toute manière. Et la phrase commencée [reste] tout à coup en suspens, comme figée par le gel... Mais pour reprendre ensuite, sans doute, au même point, ou ailleurs. Ça n'[a] pas d'importance. Ce [sont] toujours les mêmes conversations qui [reviennent], les mêmes voix absentes. Les serviteurs [sont] muets. Les jeux [sont] silencieux, naturellement. C'[est] un lieu de repos, on n'y [traite] aucune affaire, on n'y [trame] pas de complot, on n'y [parle] jamais de quoi que ce [soit] qui [puisse] éveiller les passions. Il y [a] partout des écriteaux: taisez-vous, taisez-vous.[10]

Ce n'est que l'absence de bruit ici--c'est même une absence de vie!

Par contre, les bruits monotones dans ces oeuvres donnent aussi le vertige. Dans *Le Voyeur*, on entend le bruit continuel des mouvements de l'eau contre les rochers. Dans *Les Gommes*, Garinati est victime d'un bourdonnement d'oreille qui le gêne beaucoup et lui égare l'esprit.

---

[10]Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* [représenté désormais par "M" en parenthèse après la citation] (Paris, 1961), pp. 98-99.

Dans *La Jalousie*, la nuit est remplie du bruit étourdissant et éternel des criquets. Le chant de ces insectes est plein de frémissements qui font tourner la tête, tout comme le chant continuel des oiseaux pendant la journée. Et dans l'obscurité complète de ces nuits tropicales, on entend de temps en temps le cri d'un carnassier. A chaque cri, cette bête semble s'approcher un peu plus de la maison, et celui qui écoute ne peut contenir sa peur à cet approche--qu'il soit réel ou imaginaire. Cependant, le bruit qui entraîne les pensées du narrateur dans les allée-et-retours les plus circulaires c'est celui du grésillement du mille-pattes qui devient le son de la brosse dans les cheveux de sa femme. Ces deux bruits conduisent le mari à imaginer un accident où le crépitement des flammes lui rappelle encore le bruit de l'insecte, qui estompe le souvenir du son de la brosse dans les cheveux de cette femme. Et pendant sa longue nuit d'attente, le mari écoute le ronronnement des camions dans la distance dans l'espoir que A... et Franck retourneront.

Le bruit caractéristique de *Dans le labyrinthe* c'est celui des pas du soldat--ces pas qui battent la mesure comme un métronome--qui accompagne cet homme pendant sa marche isolée dans les rues désertes. Ce bruit monotone ressemble à celui du mouvement d'horlogerie de la grenade que le soldat tient à la main dans son cauchemar. Ce son semble hypnotiser le soldat, ou au moins le paralyser, parce qu'il n'est pas capable de bouger afin de lancer le mécanisme. On retrouve la même sorte de son monotone et continuel partout dans *L'Année dernière à Marienbad*. Ce ciné-roman commence avec une voix monotone qui entraîne le spectateur le long des couloirs. De plus, on entend le bruit des pas sur le gravier dans l'arrière-fond de plusieurs scènes à l'intérieur

du château. C'est pour le moins déroutant que d'entendre ces pas pendant que des personnages, très habillés et dans un salon magnifique, se parlent avec des voix absentes. Et tout le long du film, la voix sans accent de A irrite l'oreille du spectateur. Encore plus irritante est la musique que l'on entend--tantôt très forte et couvrant les conversations, tantôt plus douce laissant percevoir quelques mots. Quelle que soit l'intensité de cette musique, elle est toujours la même:

> . . . une musique sérielle faite de notes bien séparées par des silences, d'une apparence discontinue de notes et d'accords sans lien entre eux. Mais en même temps musique violente, inquiète, qui, pour le spectateur du film ne s'intéressant pas à la musique moderne, doit être à la fois irritante et comme continuellement en suspens. (M, p. 105)

Quand on se croit un peu habitué à cette musique étrange, des coups inattendus de cymbales détruisent toute idée de stabilité. Une autre source de choc pour le spectateur c'est le son des coups de feu des tireurs; mais encore plus étourdissant c'est le coup de feu que M tire dans la caméra et dont la détonation attendue n'arrive jamais. En voyant M viser dans la caméra, le spectateur ressent un moment de panique; il se prépare ensuite pour l'explosion. L'absence de ce bruit est encore plus étourdissante que ne l'aurait été sa présence!

Alors que ces bruits intenses et inattendus causent la peur, c'est plutôt le silence "rassurant" dans cette île qui fait peur à Mathias. Quand il se rend compte que les gens dans le café ont cessé de parler depuis son arrivée, il tente d'imaginer le sujet de leur conversation. "Mais il [a] peur soudain de le connaître et [redoute] dès lors la reprise de l'entretien, comme si leurs paroles risquaient de le concerner lui-même, à leur insu." (V, pp. 108-9) Ce qui rend ces silences

encore plus redoutables c'est que Mathias a peur des mots qu'on *pourrait* utiliser pour les remplir. "Et voici qu'il [est] obligé, de nouveau, de lutter contre les blancs qui [risquent] à chaque phrase de trouer la conversation. . . ." (V, p. 170) S'il laisse ces blancs à quelqu'un d'autre pour les remplir, on peut alors lui poser des questions sur son emploi du temps au moment où Jacquie a dû mourir. Alors, la peur de ces questions possibles le force à parler, et "Tous les sujets qui [s'offrent], au hasard, lui [semblent] bons. . . ." (V, p. 214) Ce même besoin de toujours parler est aussi présent dans une pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*:

> Estragon. --. . . . nous sommes incapables de nous taire.
> . . . . . .
> Estragon. --C'est pour ne pas penser.
> . . . . . .
> Estragon. --C'est pour ne pas entendre.[11]
>
> Vladimir. --Dis quelque chose!
> Estragon. --Je cherche.
> Vladimir (*angoissé*). --Dis n'importe quoi![12]

A la peur des vides dans les conversations que ressent Mathias s'ajoute celle du "trou" qui existe dans "son" temps. Mathias est un homme très méthodique, très conscient du passage de temps, toujours en train de regarder l'heure à sa montre. Il a un agenda où, d'ordinaire, il écrit son emploi de temps, mais ce mardi-là il doit le faire de mémoire. Il fait de son mieux pour remplir un certain bout de temps perdu. "Le temps anormal, en trop, suspect, inexplicable, [atteint] quarante minutes--sinon cinquante." (V, p. 203) Toutes ses actions

---

[11]Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris, 1952), p. 105.

[12]*Ibid.*, p. 106.

tournent autour de ce trou dans le temps--tous ses mensonges, toutes ses obsessions, toutes ses peurs. Mais aucun de ses efforts n'aboutit à quelque résultat positif.

> Après s'être tellement acharné à la confection de cet alibi--comme s'il [ait] été de nature à le laver de tout soupçon--Mathias [s'aperçoit] à présent de son insuffisance. Le séjour sur la falaise [a] duré bien trop longtemps pour qu'on [puisse] le résorber tout entier de cette manière. Un trou [demeure] toujours dans l'emploi du temps. (V, pp. 201-2)

Tous ses calculs sont inutiles; il y a trop de témoins. "Ainsi quelqu'un [peut] situer l'accident à une trentaine de minutes près. Si les clients [ont] noté avec autant de soin le passage du voyageur sur la grand-route..." (V, p. 183) Chaque effort que Mathias fait pour créer un alibi est réfuté, et il se sent encore plus près de tomber dans ce trou impossible à combler.

Dans *Les Gommes*, l'élément de la peur est plus général. Wallas a peur d'échouer dans cette investigation. Garinati a peur de Bona. Juard a peur de l'organisation, pour lui-même et pour Dupont. Laurent, le commissaire de police, est le seul personnage qui est invulnérable à la panique générale. Cette atmosphère de peur devient étouffante la nuit où Wallas tue Dupont. Wallas, seul dans cette maison, croit attendre le meurtrier de Dupont. Il est sans expérience comme un inspecteur, fatigué et très nerveux. Quand il entend des bruits dans la maison, il craint pour sa vie. D'un autre côté, Dupont aussi a peur en s'approchant de cette salle où l'on a déjà essayé de le tuer. Il se peut que le meurtrier prétendu l'attende encore pour corriger son erreur. Donc, ces deux hommes sont dans cette maison, leurs nerfs à bout, prêts à tuer pour continuer à vivre. Puis, c'est fini; Dupont est mort. Alors, le

jeune policier a peur de ce qu'il a fait et de ce que va dire Fabius, le chef du Bureau des Enquêtes.

Dans *La Jalousie*, le mari est obsédé par l'idée que les cheveux de A... vont tomber. Les mentions continuelles de l'instabilité de ces cheveux réussissent même à communiquer de l'inquiétude au lecteur. La ville de *Dans le labyrinthe* fait aussi peur. Personne n'ose sortir; tout le monde soupçonne son prochain. La guerre est finie; mais pour les vaincus, le pire est encore à venir. Une motocyclette peut passer dans la rue à n'importe quelle heure avec l'ennemi qui tue. Mais ce n'est pas la mort qui fait peur à A dans *L'Année dernière à Marienbad*, c'est la vie. Elle craint risquer sa tranquillité pour quelque chose d'inconnu. Cette vie passionnée que X lui propose lui fait peur à cause du manque de stabilité à laquelle A est habituée. Elle préfère une existence simple à ce passé que X veut lui rappeler. D'admettre ce passé effacerait toute possibilité de rester avec M dans ce château pour toujours sans incident. X accuse A d'avoir peur de M, mais elle craint surtout la prospective d'une vie où les réponses ne sont pas toute faites.

Un dernier et peut-être le plus grand élément du vertige dans *Le Voyeur* c'est la présence d'un nombre infini de ronds. Les tournoiements que Mathias fait autour d'un trou dans le temps représentent le point extrême de son obsession pour les ronds. Avec un cercle, il n'y a jamais ni fin ni commencement; et les formes circulaires lient les morceaux d'action, toujours revenant aux mêmes images avec de petits changements. Ces ronds prennent surtout quatre formes différentes essentielles: l'ovale, le cercle, le huit et le trois (un huit non fermé).

Le Voyeur commence et se termine sur un bateau. L'île dont s'approche ce bateau a une forme circulaire et allongée. Les visages, aussi, ont des formes ovales; et Mathias est toujours en prise avec des visages immobiles dans l'île. On trouve aussi l'image de la grande table ovale qui est toujours au centre de chaque cuisine que Mathias voit ou imagine. Et l'image d'une grande glace ovale sur une coiffeuse fait partie de la chambre qui revient fréquemment dans les pensées de Mathias. "Juste au-dessus, la grande glace ovale reflétait à nouveau..." (V, p. 172) Quoi? Ce qui est arrivé sur la falaise pendant un trou dans le temps? La scène s'estompe; le lecteur peut seulement imaginer ce qui y était reflété. On voit aussi une glace ovale dans *La Jalousie* dans laquelle A... se regarde si attentivement qu'elle "paraît ne pas sentir le temps passer." (J, p. 120) A quoi réfléchit-elle? On ne sait pas. De plus, chaque porte que regarde ou qu'ouvre le soldat de *Dans le labyrinthe* a une poignée ovale.

Un deuxième type de ronds, des cercles, est encore plus prédominant que ces ovales; Mathias en voit partout. Du bateau, il regarde le vol d'une mouette grise avec son oeil "rond, inexpressif, insensible." (V, p. 12) Cet oiseau se présente de profil dans son vol; donc, un oeil seulement est visible, un petit rond. Mathias porte une grosse bague dont il se sert pour frapper aux portes et dont l'image revient souvent à ses pensées. Quand il déjeune chez son "ami" Pierre, il remarque que la femme de Pierre porte "une bague dorée qui [peut] à la rigueur passer pour une alliance." (V, p. 138) Cette bague est le seul objet qui aide Mathias à supposer que cette femme sans identité soit l'épouse de Pierre. Cette femme a une longue égratignure à la base du cou "toute fraîche

comme en laissent les ronces aux peaux trop fragiles. Les minuscules perles de sang qui la [jalonnent] [ont] l'air d'être encore liquides." (V, p. 145) Ces petits cercles, ces perles de sang, présentent une certaine attraction involontaire pour Mathias.

> . . . . Juste découverte par l'encolure arrondie de sa robe, une longue égratignure semée de perles rouges déchire la peau trop tendre du cou. Mathias avance imperceptiblement la main.
> Son geste s'arrête aussitôt. Le bras retombe. Il n'a pas essayé d'avancer la main. Petite et mince, la jeune femme baisse encore un peu plus la tête, offrant sa nuque et la longue déchirure de la peau, à la base du cou. Les minuscules perles de sang ont l'air d'être encore liquides. (V, p. 152)

> . . . . La fine égratignure, à demi cicatrisée, [a] dû être écorchée fraîchement; le bord de la robe, en se déplaçant [étale] un peu de sang liquide à la surface de la peau. (V, p. 180)

Plus loin, Mathias regarde des gouttes de pluie sur la fenêtre de sa chambre louée. Il regarde cette chambre avec un mouvement circulaire des yeux, "dans le sens inverse des aiguilles d'une montre." (V, p. 174) (Voir Figure 1.) Il trouve un guéridon dans cette chambre, et c'est sur cette table circulaire que Mathias pose sa montre et la lampe qui:

> . . . . est constituée par deux séries superposées de cercles égaux accolés entre eux--d'anneaux, plus exactement, puisqu'ils sont évidés--chaque anneau de la rangée supérieure se situant au-dessus d'un anneau de la rangée inférieure, auquel il est également soudé sur trois ou quatre millimètres. (V, p. 226)

Puis surgissent une colonne où est adossée la jeune fille qui regarde Mathias quand il est sur le bateau, le tronc d'arbre où Jacquie est adossée dans la photographie, celui où Violette est adossée dans les imaginations de Mathias, les verres que Mathias étudie avec tant de soin dans les deux cafés, le bouchon de papier bleu, roulé en boule et jeté sur l'eau, les bobines de film dont parle le garagiste, des menottes qui font rêver Mathias: "Il se demanda si l'on disposait de menottes, dans

Figure 1. La chambre que Mathias a louée.

Il y avait donc, en partant de la fenêtre et en tournant vers la gauche (soit dans le sens inverse des aiguilles d'une montre): une chaise, une deuxième chaise, la table de toilette (dans l'angle), une armoire, une deuxième armoire (s'avançant jusqu'au deuxième angle), une troisième chaise, le lit en merisier placé contre le mur dans le sens de la longueur, un très petit guéridon avec par devant une quatrième chaise, une commode (dans le troisième angle), la porte du couloir, une sorte de secrétaire dont la tablette était relevée, et enfin la troisième armoire occupant de biais le quatrième angle, avant les cinquième et sixième chaises. C'est dans cette dernière armoire, la plus imposante, toujours fermée à clef, que se trouvait, à l'étagère inférieure, dans le coin droit, la boîte à chaussure où il rangeait sa collection de ficelles et de cordelettes. (V, p. 174)

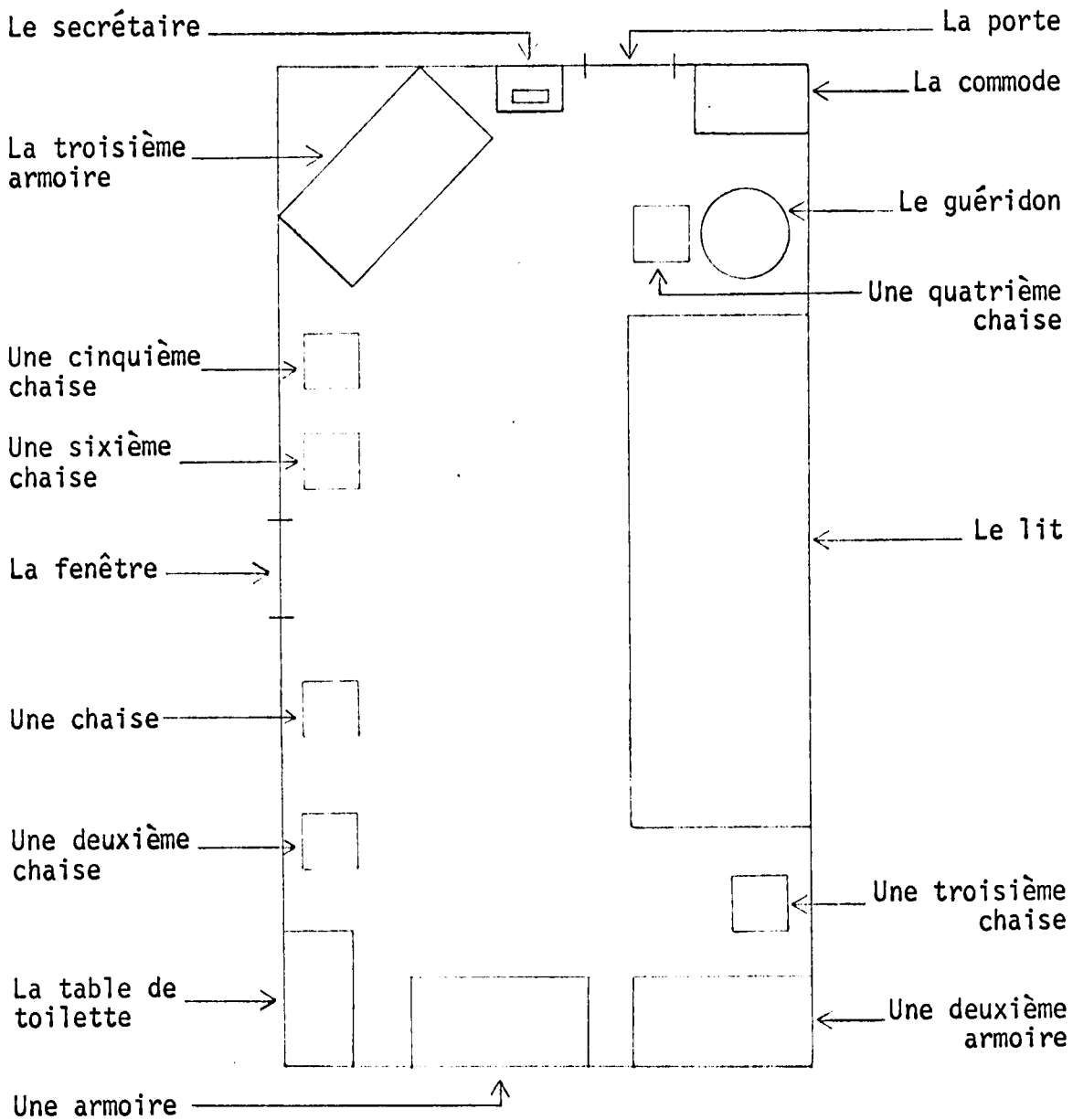

Le secrétaire
La porte
La commode
La troisième armoire
Le guéridon
Une quatrième chaise
Une cinquième chaise
Une sixième chaise
Le lit
La fenêtre
Une chaise
Une deuxième chaise
Une troisième chaise
La table de toilette
Une deuxième armoire
Une armoire

Figure 1

l'île, et quelle serait la longueur de la chaînette reliant les deux anneaux." (V, p. 228) Cette chaînette qui relie ces deux cercles est composée elle-même de cercles plus petits. On voit aussi le troisième panneau-réclame où le garagiste doit écrire l'annonce du film qu'il a reçu: "Mathias quitte l'homme en train déjà de commencer son ouvrage, traçant d'une main ferme une lettre O de grande taille." (V, p. 250) Puis ce sont des piquets où les moutons que Jacquie garde sont attachés --"tiges pointues dont la tête est recourbée en forme d'anneau." (V, p. 246) Et finalement, Mathias est toujours en train de regarder sa montre dont le cadran est circulaire. Les bracelets forment aussi des cercles autour des poignets. Les aiguilles mêmes d'une montre tournent en rond avec le passage du temps.

Les cercles sont aussi importants dans d'autres oeuvres de Robbe-Grillet. Dans *Les Gommes*, toute la ville est entourée d'un Boulevard Circulaire. *Dans le labyrinthe* commence dans une chambre où la lumière de la lampe forme un cercle. La neige sur les anneaux des réverbères forme d'autres anneaux. Le gamin que voit le soldat s'arrête devant chaque réverbère et l'encercle en sautant. Dans chaque retour au café, on voit des cercles liquides, et souvent incomplets, laissés sur les tables par les verres. Puis, le soldat trouve une bille dans la poche de sa nouvelle capote; cette bille a un trou noir au centre ainsi que les yeux de Julien. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, on voit A souvent assise au centre d'un cercle de chaises. Les cymbales forment des courbes dans l'air. Le seul souvenir concret de l'amour passé entre A et X c'est un bracelet de perles. Ce bracelet qui entoure le poignet de A est construit de petits cercles. Dans *La Jalousie*, le mari regarde

en même temps les alliances de A... et de Franck. La gomme dont le mari se sert pour effacer la trace du mille-pattes est un disque rose avec une rondelle de fer au centre. Mais beaucoup plus importants sont les cercles verdâtres qu'on voit sur la vitre dans la salle à manger, causés par un défaut dans le verre. On a l'impression que tout ce que ce mari voit est déformé par les cercles verdâtres de sa jalousie.

En effet, la structure même des oeuvres de Robbe-Grillet est circulaire. *Les Gommes* commence dans un café le lendemain d'un "meurtre"; ce roman se termine dans le même café le lendemain d'un vrai meurtre. *Le Voyeur* commence sur un bateau qui porte Mathias à son île natale; c'est ce même bateau qui le ramène au continent à la fin du roman. *La Jalousie* commence et se termine sur la même terrasse de cette maison entourée de bananiers. *Dans le labyrinthe* commence dans la chambre où le soldat meurt à la fin. Et *L'Année dernière à Marienbad* se termine avec la représentation de la même pièce qui se jouait au début de l'oeuvre.

> Avec la première moitié de la mise en abyme (la fin de la pièce au début du film), mon commencement est ma fin; avec la seconde moitié (le début de la pièce à la fin du film), ma fin est mon commencement. Nul doute que ce renvoi réciproque du début à la fin et de la fin au début ne produise un effet de circularité.[13]

Cette même constatation est vraie de toutes les oeuvres de Robbe-Grillet: l'"action" se termine dans le même endroit et de la même manière, seulement à l'inverse, qu'elle a commencé. La fin de ces oeuvres est la fermeture d'un cercle, et le point final est toujours le point de départ.

---

[13]Jean Ricardou, *Le Nouveau roman* (Paris, 1973), p. 63.

Mathias est aussi obsédé par une troisième forme de rond, les doubles cercles et les huit. Quand il est sur le bateau, il cherche un point de repère pour se guider. C'est une forme de huit qu'il trouve: deux anneaux en fer.

> C'était un huit couché: deux cercles égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangeants par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. . . . (V, p. 17)

Et quand il remarque ce signe une fois de plus, il aperçoit

> . . . environ à un mètre du premier et à la même hauteur, un second dessin en forme de huit couché--deux ronds gravés côte à côte, avec entre eux la même excroissance rougeâtre, qui semblait un résidu de fer. (V, p. 21)

Plus loin, Mathias revoit ces anneaux de fer, "fixés contre la paroi de la digue, abandonnés et submergés tour à tour par l'eau qui [s'élève] et [s'abaisse] en cadence, dans l'angle rentrant de la cale." (V, p. 75) Il ne peut donc jamais échapper au mouvement vertigineux de la mer. Encore sur le bateau, Mathias trouve une pelote de ficelle roulée en huit; il la met dans sa poche. "Quelqu'un l'[a] sans doute laissé tomber là par mégarde, après l'avoir mise en pelote en vue d'une utilisation future. . . ." (V, p. 10) Ce bout de ficelle revient constamment dans l'action, et son "utilisation future" sera d'immobiliser les poignets et les jambes de Jacquie sur la falaise. Sur la porte d'une maison, on voit "deux noeuds arrondis, peints côte à côte qui [ressemblent] à deux gros yeux--ou plus exactement à une paire de lunettes." (V, p. 36) En effet, des lunettes sont posées sur la table de cuisine à la ferme Marek où reposent aussi "deux piles égales d'assiettes blanches--propres--placées côte à côte." (V, p. 193) Et sur la table chez Pierre, on voit encore

"deux assiettes blanches l'une à côté de l'autre--se touchant." (V, p. 223) A la tête de l'escalier derrière le café, Mathias trouve une porte où il ne peut distinguer "si la peinture de la porte [imite] les veines du bois, ou bien des lunettes, des yeux, des anneaux, ou les spires en forme de huit d'une ficelle roulée." (V, p. 66)

Partout de grands yeux ouverts regardent Mathias--sans vraiment le voir.

> L'enfant regardait toujours dans sa direction. Pourtant il était difficile de préciser si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque chose au delà, ou même rien de défini; ses yeux paraissaient presque trop ouverts pour qu'ils pussent recueillir un élément isolé, à moins qu'il ne fût de dimensions très vastes. Elle devait seulement regarder la mer. (V, p. 11)

> Il était même difficile d'affirmer que ce fût lui qu'elle observait--lui qui provoquait sa méfiance, son étonnement, sa frayeur...--ou bien quelque chose au delà--pardessus la route, le champ de pommes de terre qui la bordait, la clôture en fil de fer et la lande rase au delà--quelque chose qui venait de la mer. (V, p. 40)

Mais il trouve aussi des yeux qui le voient, qui le dévisagent avec une fixité inquiétante. La cliente dans la boutique "l'observait fixement derrière ses lunettes." (V, p. 71) Pierre aussi le regarde au déjeuner; il le "[dévisage] avec une expression de surprise si profonde que Mathias à son tour [s'étonne]." (V, p. 141) Plus loin, sur la falaise, la jeune femme que Mathias a rencontrée chez Pierre le regarde "en ouvrant des yeux étonnés." Il la voit "qui [recule], tout en le fixant de ses yeux écarquillés." (V, p. 184) Cependant, ce sont les yeux de Julien qui tourmentent Mathias, et il y pense beaucoup.

> Afin de solliciter le concours de Mathias--pour qui rien de tout cela n'importait, pensait-il--Julien l'avait regardé droit dans les yeux, espérant lui faire comprendre sa détresse et obtenir sa complicité. Ce que Mathias attribuait à l'insolence était en

> réalité supplication. Ou bien le jeune homme comptait-il l'hypnotiser? (V, p. 201)
>
> Julien le regardait sans rien dire, avec toujours les mêmes yeux fixes, les lèvres serrées, les traits de glace. (V, p. 207)
>
> Mathias [comprend], à cet instant, ce qu'il y avait de singulier dans ces yeux: ils ne trahissaient ni effronterie ni malveillance, ils étaient affligés tout simplement d'un très léger strabisme. Cette constatation le [rassure]. (V, p. 210)
>
> Un défaut de vision, certainement, troublait l'expression du jeune homme, mais il ne louchait pas. *C'était autre chose...* Une myopie excessive? Non. . . . (V, p. 210) [Les italiques sont ceux de l'auteur de cette thèse.]
>
> Ou bien était-ce un oeil de verre, qui rendait *si gênant* son regard? (V, p. 210) [Les italiques sont ceux de l'auteur de cette thèse.]

Mais, enfin, Mathias doit se rendre compte de la vraie raison que ces yeux lui causent un tel étourdissement: "Julien avait 'vu'. Le nier servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ces yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable." (V, p. 214) A cause de ce que ces yeux ont vu, Mathias a envie de jeter Julien à la mer, cet abîme qui entoure toute l'île. Il ne peut pas supporter le regard de ces yeux terrifiants:

> Cependant c'étaient des yeux gris très ordinaires--ni laids ni beaux, ni grands ni petits--deux cercles parfaits et immobiles, situés côte à côte et percés chacun en son centre d'un trou noir. (V, p. 214)

Mathias tombe presque dans ces prunelles sans fond en se demandant ce qu'elles ont vu sur la falaise. Il voit seulement la fille dans sa mémoire, mais Julien a tout vu. Donc, Mathias est attrapé dans la mémoire de Julien, comme Jacquie est prisonnière dans la sienne. Ces yeux qui ont vu ce qu'il a fait sur la falaise le fascinent, le tourmentent, lui donnent le vertige. Julien est devenu le *voyeur*. Comme

l'a dit Bruce Morrissette: ". . . loin d'être le voyeur, Mathias est l'*objet* ou *la victime* du voyeur."[14] Inaperçu, il a regardé tout ce qui est arrivé sur la falaise pendant le trou de temps que Mathias est toujours en train d'essayer remplir.

Les gestes que Pierre fait à table prennent aussi la forme de huit--ces gestes "où abondaient les cercles, les spirales, les boucles, les huit." (V, p. 140) Le vol même de deux mouettes dessine un huit dans le ciel.

> Encore un peu plus haut, deux mouettes décrivaient dans le ciel des boucles entrelacées--tantôt exécutant des cercles contrariés côte à côte, tantôt permutant entre elles leurs circuits en un huit parfait, sûr et lent, obtenu sans un battement d'ailes, par un simple changement de leur inclinaison. . . . (V, p. 204)

Ici nous passons en un mouvement vertiginuex de la pensée du mouvement ondulatoire dans le ciel aux ondulations de la mer. Et plus loin, une seule mouette dessine une forme même plus compliquée.

> Après un virage exécuté presque sur place, en face de la fenêtre, la mouette remonte légèrement. Mais elle se laisse ensuite descendre jusqu'à terre, sans un battement d'ailes, d'une courbe lente et sûre en forme d'hélice très ample. (V, p. 234)

Quand Mathias fume dans le café, la fumée, "rejetée en arrondissant la bouche, [dessine] par-dessus le bar un grand cercle, qui se [tord] lentement dans l'air calme, tendant à former deux boucles égales." (V, p. 178) Ces boucles de fumée évoquent le souvenir des trois bouts de cigarettes laissés sur la falaise. Et quand Mathias brûle la coupure de journal, il le fait méthodiquement.

> Avec le même soin et la même lenteur, à une distance calculée de ce premier trou, Mathias en perce ensuite un second, identique.

---

[14]Morrissette, p. 103.

> Il ne demeure entre eux qu'un mince isthme noirci, large d'à peine un millimètre au point de tangence des deux cercles.
>
> De nouveaux trous succèdent à ceux-là, d'abord groupés par paires, puis intercalés tant bien que mal aux emplacements disponibles. . . . (V, p. 236)

Donc, il la brûle en formant les huit avec le bout d'une cigarette.

Toujours en train de calculer son temps et ses ventes dans sa tête et dans son livre de comptes, la seule correction que Mathias y apporte c'est de raffermir la boucle mal formée d'un chiffre huit. Il ne peut rien changer d'autre--il y a trop de témoins. Quand Mathias a l'occasion de partir de l'île un jour d'avance, il se la refuse; il n'a pas encore fini sa tournée de prospection: "une sorte de huit, dont le bourg n'occupe pas tout à fait le centre." (V, p. 247) Donc, il lui reste seulement à fermer le *huit* de sa tournée de prospection. Le titre du film indiqué sur le deuxième panneau-réclame, "Monsieur X. sur le double circuit" (V, p. 167), pourrait aussi bien s'appliquer à Mathias, qui fait un double circuit--et qui le fait sur une bicyclette. Donc, il voyage en rond sur la forme ronde d'un huit. Cette bicyclette tourne en rond sur ses deux roues, que Mathias fait tourner par les mouvements circulaires des pédales, qui font tourner deux roues plus petites qu'entoure la chaîne qui cause à Mathias tant de problèmes. "Puis il [regarde] sous lui le mouvement des pédales, la chaîne, les engrenages, les roues qui [tournent] sans un grincement." (V, p. 155) Tous ces tournoiements sont hypnotiques. En les regardant, les yeux, puis le cerveau, commencent à tourner aussi.

Une forme de huit très importante dans *Les Gommes* ce sont les lunettes. Juard porte des lunettes. L'homme qui ressemble à Wallas est identifié comme ayant des lunettes avec un verre plus foncé que l'autre.

Et Dupont porte des lunettes le soir qu'il retourne chez lui pour chercher des papiers; quand Wallas regarde cet homme mort, il note qu'un de ses verres de lunettes est plus foncé que l'autre. On trouve aussi la montre de Wallas qui s'est arrêtée à sept heures et demie le soir du "meurtre" de Dupont et qui s'est remise en marche à la même heure le soir suivant, le soir du vrai meurtre de Dupont. Le décalage de temps pendant l'arrêt de cette montre, qui est aussi le décalage du temps du roman, c'est vingt-quatre heures; donc, deux révolutions complètes, deux cercles qui font un huit. Puis on voit les huit doigts de Laurent:

> Huit doigts gras et courts passent et repassent délicatement les uns contre les autres, le dos des quatre droits contre l'intérieur des quatre gauches.
>
> Le pouce gauche caresse l'ongle du droit, doucement d'abord, puis en appuyant de plus en plus. Les autres doigts échangent leur position, le dos des quatre gauches venant frotter contre l'intérieur des quatre droits, avec vigueur. Ils s'imbriquent les uns dans les autres, s'enchevêtrent, se tordent; le mouvement s'accélère, se complique, perd peu à peu sa régularité, devient bientôt si confus qu'on ne distingue plus rien dans le grouillement des phalanges et des paumes. (G, p. 35)

Le lecteur a la même sensation devant le mouvement de ces mains que devant le nouveau roman--un étourdissement qui le perd. Dans *La Jalousie*, A... écrit une lettre qu'elle plie en huit; et le mari voit une lettre identique dans la poche de Franck. Sur la terrasse, on voit des traces de huit pieds de fauteuil; et ces traces s'effacent si on les regarde de trop près. Le mari voit huit piroques distinctes sur le calendrier. De plus, le jeu dans *L'Année dernière à Marienbad* se joue toujours avec seize pièces; donc, deux fois huit.

Une dernière catégorie très importante de ronds ce sont les trois. Ces trois peuvent être considérés comme des huit non fermés ou même des cercles coupés en deux et juxtaposés--donc, on trouve même moins

de sécurité et plus de vertige avec ces formes béantes. Mathias est toujours confronté par des groupes de trois: trois filles Leduc; trois marins dans le café; trois marins au deuxième café; trois groupes de moutons sur la falaise, et il faut déplacer trois de ces moutons pour récupérer deux des trois piquets; trois éléments naturels--la mer, le ciel, l'île. Le roman commence avec le son de trois coups de sirène, dont le troisième est divisé en trois coups plus courts. La mallette de Mathias contient quatre-vingt-dix bracelets montres, dont il en vend trois dans l'île entre midi et demi et une heure et demie (juste après son retour de la falaise). C'est au deuxième café qu'il vend cette troisième montre à la patronne: "Elle finit par acheter un article volumineux au cadran très ornementé, où les heures n'étaient pas indiquées par des chiffres mais par de petits dessins confus aux boucles entrelacées." (V, p. 124) Et cette troisième vente s'accomplie juste après la constatation par Mathias que "Son débarquement dans l'île datait déjà de trois heures, à une minute près." (V, p. 118)

Sur l'île trois falaises sont plus hautes que la quatrième. Le long du mur où se trouve la fenêtre de la chambre que Mathias loue, il voit quatre chaises--dont trois seulement sont semblables. Mathias va trois fois voir la falaise où Jacquie gardait ses moutons. Il y rencontre trois personnes: Jacquie, la femme de Pierre et Julien. Mathias y oublie trois bouts de cigarettes, dont il ne retrouvera jamais le troisième; et, après avoir brûlé la coupure de journal, il jette trois bouts de cigarettes par la fenêtre de sa chambre. A la fin de la deuxième partie du roman, Mathias prend dans sa poche un bonbon du sac "entamé" (V, p. 164); il le met dans sa bouche et jette le papier bleu dans l'eau où cette boule

flotte à la surface. Ce n'est que plus tard qu'on apprend que ce bonbon-ci est en réalité le troisième mangé ce jour-là. Quand Julien confronte Mathias avec un papier rouge qu'il a trouvé sur la falaise, Mathias se souvient d'un autre papier--vert cette fois-ci. Donc, cela fait trois bonbons, chacun enveloppé d'un papier d'une couleur différente. Plus loin, Mathias jette ce sac de bonbons dans une faille et l'entend rebondir trois fois avant de tomber dans l'eau au fond. Trois personnes peuvent, en s'entendant entre elles, situer Mathias sur cette falaise à l'heure où Jacquie est morte: la femme de Pierre, qui n'a laissé son amie que vers onze heures et demie; Maria, la soeur de Jacquie, qui cherchait la petite bergère depuis midi et demi; et Julien:

> . . . Julien, arrivant par un autre sentier--par "l'autre" sentier--pour rejoindre Violette, dont il attendait des explications--contre qui, même, il nourrissait assez de rancune pour désirer sa mort--Julien, apercevant le voyageur, s'était tapi dans un creux du terrain, d'où il avait assisté... (V, p. 213)

Assisté à quoi? On ne nous le dit pas.

A la fin de la deuxième partie du roman, Mathias est très pressé; et cette section du roman se déroule avec une vitesse vertigineuse. Ce voyageur ne veut pas manquer le bateau, mais il ne peut pas résister à un dernier prospect. Il descend de la bicyclette et court à la porte où il frappe: "Une fois... Deux fois... Trois fois..." (V, p. 158) Il remonte, mais la chaîne de la bicyclette commence à lui causer des ennuis. "Pour expérimenter un autre remède, il [manipule] le levier du changement de vitesse--une fois, deux fois, trois fois--tout en forçant sur les pédales." (V, p. 158) La chaîne saute; il la remet en place; elle saute encore. "Il la [remet] en place une deuxième, puis une troisième fois. Il [essaye] successivement les trois pignons, sans arriver à la faire

tenir: elle s'en [va] au premier tour de roue." (V, p. 159) Quelques moments plus tard, la mécanique recommence à marcher normalement quand, "A l'autre extrémité du bourg, il [entend] la sirène du petit vapeur: une fois, deux fois, trois fois." (V, p. 160) Mathias se rend au port, mais il est trop tard. Il regarde le départ du bateau et fait "trois pas en avant, sans intention déterminée." (V, p. 161) Et avant de se tourner il tire le paquet et voit que "plusieurs cigarettes y manquaient déjà--trois, exactement." (V, p. 164) Puis, Mathias prend le troisième bonbon, enveloppé de papier bleu. Donc, dans ce très court passage, les trois resurgissent incessament. Et plus loin, Mathias raconte aux Marek qu'il avait raté son bateau "à trois minutes près." (V, p. 197)

De plus, on voit trois grandes armoires dans la chambre que Mathias loue pour trois jours. Trois films différents sont représentés sur le panneau-réclame devant le café-tabac-garage, un établissement qui sert trois fonctions dans l'île. Deux fois, Mathias voit un groupe de trois mouettes. Il voit trois hommes sur la jetée en train de charger un petit chalutier--le petit chalutier dans lequel Mathias aurait pu partir ce troisième jour de son séjour dans l'île. Chaque maison dans cette île possède une porte et deux fenêtres; donc, trois ouvertures. Mais la maison Marek est différente. Entre les deux fenêtres, "au-dessus de la porte, il y avait un large espace de pierre grise, où il semblait manquer une troisième fenêtre," où "se trouvait ménagée dans l'épaisseur du mur une toute petite niche, comme pour loger une statuette; mais cette niche était vide." (V, p. 100)

Mathias se soucie beaucoup du temps passé sur le bateau:

> La traversée avait duré juste trois heures. (V, p. 12)

> . . . deux fois trois heures de mer représentaient en effet une complication et une perte de temps. . . . (V, p. 25)
>
> Il pensa que dans trois heures, environ, il serait à terre. (V, p. 255)
>
> Le voyageur pensa, de nouveau, que dans trois heures il serait arrivé à terre. (V, p. 255)

Notons aussi la question du temps disponible dans l'île; Mathias dispose de "six heures et quinze minutes--soit trois cent soixante plus quinze, trois cent soixante-quinze minutes." (V, p. 34) De ces trois cent soixante-quinze minutes, Mathias en omet quinze pour faire ses calculs du temps nécessaire pour vendre ses montres; donc, cela fait six heures --deux fois trois. Et Mathias passe trois jours dans cette île pendant lesquels il essaye de remplir le trou dans le temps qu'il a perdu sur la falaise. En effet, ce trou dans son temps fait partie de la troisième heure du séjour du voyageur dans cette île. De plus, il a connu ce Jean Robin, qui est mort en trente-six, il y a une trentaine d'années.

Toute une série de trois évolue autour des jeunes filles dans ce roman. D'abord, Mathias regarde trois filles sans les toucher: la serveuse, la femme de Pierre et la fille du quartier Saint-Jacques. Ensuite, trois filles sont intimidées par des hommes dans l'île: la serveuse, la femme de Pierre et Jacquie. Puis, trois filles sont assujetties--peut-être --à la violence du voyageur: Violette, la jeune femme sans identité de la coupure et Jacquie. Mathias est toujours en train de superposer ces filles, surtout Violette et Jacquie; mais cette confusion n'existe que dans son esprit. On trouve aussi trois récits de mort de jeunes filles mystérieuses: celle de la jeune fille de la coupure, celle de Jacquie et celle de la jeune fille de la légende. De plus, on découvre trois corps:

celui de la jeune fille de la coupure, celui du crapaud et celui de Jacquie. Et l'on ne pourrait passer sur une autre série de trois, celui de trois femmes cette fois--les trois "mères" de Mathias.

> . . . la mort de sa mère, survenue peu après sa naissance. Son père s'était remarié très vite et avait aussitôt repris le petit Mathias à la tante qui l'élevait comme son propre fils. L'enfant, adopté avec autant de naturel par la nouvelle épouse, s'était longtemps tourmenté pour savoir laquelle de ces deux femmes était sa mère; il avait mis plus de temps encore à comprendre qu'il n'en possédait pas du tout. (V, p. 230)

Quoi de plus étourdissant pour un enfant!

Les petites filles aussi font des séries de trois: celle qui est adossée à la colonne et qui regarde Mathias du quai; celle qu'il renverse presque alors qu'elle traverse la route devant sa bicyclette; celle qui le regarde du bateau qui part. Peut-être ces trois petites filles ne sont-elles qu'une et même personne? Puis, on voit trois petites filles dans des tableaux: la photographie de Jacquie; le tableau de la fille qui fait sa prière dans une chambre identique à celle qui revient souvent dans l'imagination de Mathias; le calendrier où est représentée "une petite fille, les yeux bandés, qui jouait à colin-maillard." (V, p. 197) Quel autre jeu d'enfant cause autant d'incertitude, d'insécurité--physique et mentale?

Trois hommes dans l'île veulent tuer Jacquie: Pierre, jaloux, soupçonné par sa femme, une amie de Jacquie; Julien, qui s'était presque noyé à cause de cette fille, soupçonné par son père; Louis, qui s'était battu avec Julien à cause de Jacquie, soupçonné par tout le monde. Donc, chacun de ces hommes a un mobile pour tuer Jacquie qui est intimement lié à un triangle humain. A cet enchevêtrement de triangles s'ajoute le triangle qui est formé par Mathias, Jacquie et Violette, même si ce n'est

que dans l'imagination du voyageur. Louis, toujours le troisième marin dans les groupes de trois aux cafés, est celui qui reste silencieux. Mathias le voit trois fois: quelques heures avant la mort de Jacquie, immédiatement après sa mort et le troisième jour de sa visite dans l'île. Julien voit Mathias trois fois: à la ferme Marek, sur la falaise le lendemain de la mort de Jacquie et encore sur la falaise le jour de sa mort. Mais Mathias n'a vu Julien que deux fois. C'est cette troisième fois, quand il était "vu" par Julien, qui représente le trou de temps que Mathias veut remplir. Mathias a sûrement raison de dire qu'il est "le seul personnage, peut-être, dans toute l'île, à n'avoir jamais nourri aucun ressentiment envers la fillette." (V, p. 185)

A ces triangles humains s'ajoutent d'autres formes dominées par des trois: de nombreuses formes triangulaires, des i grecs, des cônes, etc. Les triangles, comme les ronds, suggèrent ni commencement ni fin. Il existe bien le sommet des angles où l'on peut s'arrêter et hésiter un moment; mais, à ce point-même, il faut choisir entre deux directions possibles: on doit ou retracer sa route à l'envers ou explorer l'inconnu. (Le nouveau romancier a suivi cette dernière.) Un cône est un cercle si on le regarde d'en haut ou d'en bas, mais si on le regarde de côté, il devient un triangle. Du bateau, Mathias regarde la cale, un rectangle qui, "coupé en diagonale par l'ombre de la paroi qu'il longe, . . . présente de façon satisfaisante pour l'oeil un triangle sombre et un triangle clair." (V, p. 13) La place du bourg même est triangulaire.

> Mais le centre du bourg ne se trouvait pas derrière les maisons bordant le port. C'était, ouverte par son plus petit côté sur le quai même, une place grossièrement triangulaire pointant vers l'intérieur. . . . (V, pp. 43-44) (Voir Figure 2.)

Figure 2. L'île que Mathias a visitée.

Mais le centre du bourg ne se trouvait pas derrière les maisons bordant le port. C'était, ouverte par son plus petit côté sur le quai même, une place grossièrement triangulaire pointant vers l'intérieur. Outre le quai, qui en constituait ainsi la base, quatre voies y débouchaient: une sur chacun des deux grands côtés (les moins importantes) et les deux autres au sommet du triangle--à droite la route du fort, qui contournait celui-ci avant de longer la côte vers le nord-oeust, et à gauche la route du grand phare.

Au centre de la place, Mathias remarqua une statue qu'il ne connaissait pas--du moins dont il n'avait pas gardé le souvenir. . . . (V, pp. 43-44)

. . . . l'épicerie, la boucherie, la boulangerie, le café principal donnaient tous sur le port. En outre, plus de la moitié du côté gauche de la place était occupé par un mur d'enceinte haut de près de deux mètres--sans ouverture--au crépi délabré et dont le faîtage de tuiles manquait en plusieurs points. Au sommet du triangle, dans la fourche des deux routes, un petit bâtiment d'allure officielle, isolé par un bout de jardin, arborait au fronton de sa porte une longue hampe sans drapeau; cela pouvait être une école, ou la mairie--ou les deux à la fois. . . . (V, pp. 45-46)

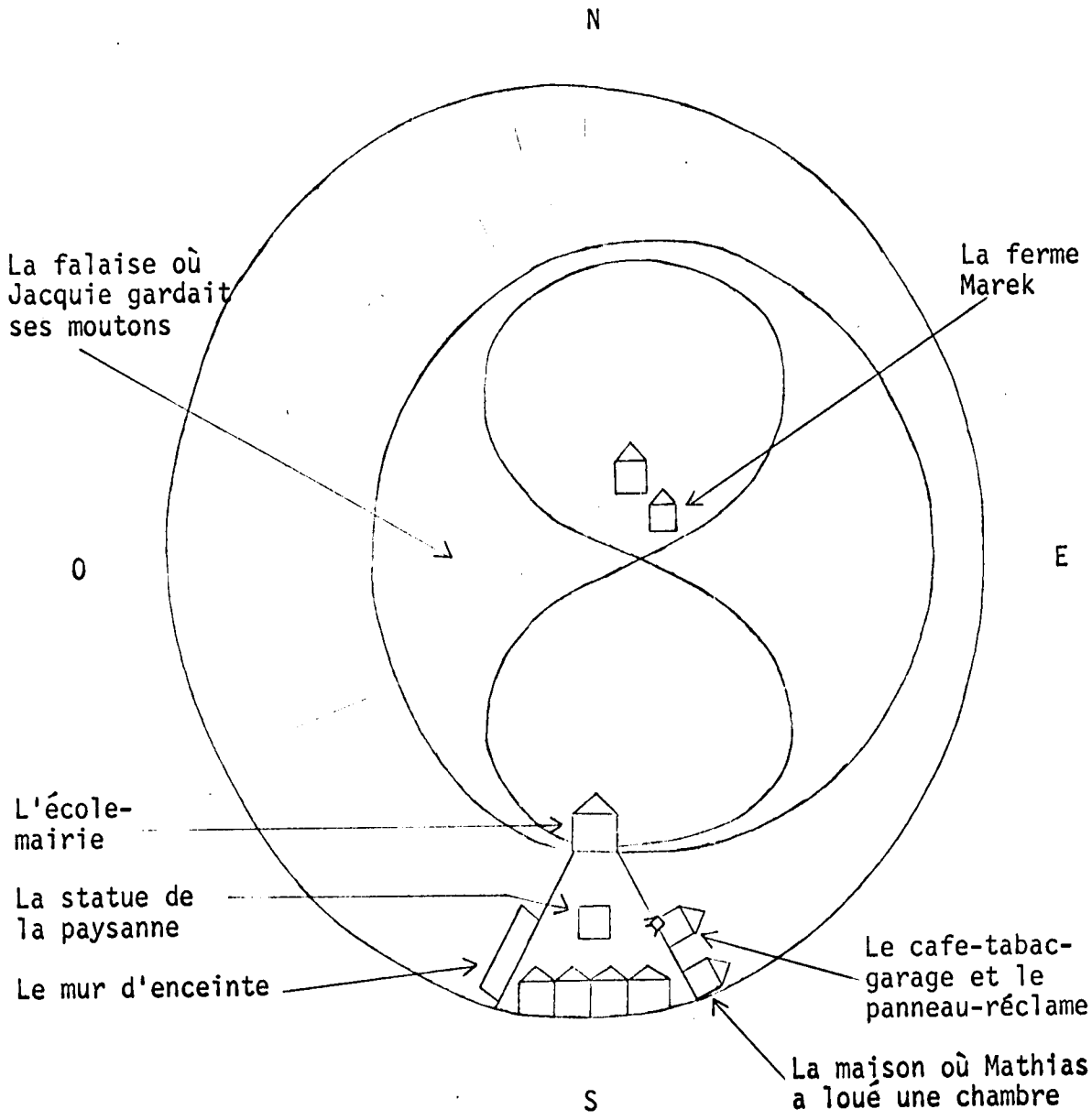

N
La falaise où Jacquie gardait ses moutons
La ferme Marek
O
E
L'école-mairie
La statue de la paysanne
Le mur d'enceinte
Le cafe-tabac-garage et le panneau-réclame
La maison où Mathias a loué une chambre
S

Figure 2

Et la forme de la coupure brûlée par Mathias est aussi réduite à un triangle.

> Lorsqu'il n'y a plus, à la place de la coupure, qu'un minuscule triangle tenu entre les pointes des deux ongles, Mathias dépose ce résidu sur le foyer même, où il achève de se consumer. . . . (V, p. 237)

Les i grecs, pouvant être considérés comme les bissectrices d'un triangle, sont mentionnés trois fois. La première fois, Mathias est dans une sorte de mercerie-quincaillerie-bazar (donc, encore trois fonctions). Il regarde un carton de couteaux de marque "L'Indispensable." "Le dessin en représentait un arbre au tronc svelte et rectiligne, terminé par deux branches en i grec qui portaient une petite touffe de feuillage. . . ." (V, p. 55) La deuxième fois, Mathias est en train de penser à Jacquie-Violette.

> Un peu au-dessous de la hanche droite elle avait une petite tache en relief, d'un noir tirant sur le roux, grosse comme une fourmi et dont la configuration en étoile à trois pointes rappelait curieusement celle d'un v, ou d'un i grec. (V, p. 133)

N'est-ce pas une observation un peu personnelle de la part d'un homme qui veut faire croire qu'il n'a jamais rencontré Jacqueline? Et la troisième fois, Mathias est en train de regarder un crabe dont "la carapace blanchâtre dessinait une sorte d'i grec." (V, p. 144)

A ces triangles et ces i grecs s'ajoutent les cônes. Le grand phare, la structure qui domine toute l'île, a une forme "légèrement conique." (V, p. 105) Et la bouée que voit Mathias, un type de phare flottant, a un support conique qui représente la moitié de sa hauteur. Le reste de la hauteur est divisé en trois parties dont la troisième est composée de "trois triangles équilatéraux, pleins et superposés, le sommet de l'un soutenant en son milieu la base horizontale du suivant." (V, p. 255)

C'est l'image de cette structure composée d'un cône et de trois triangles qui prévaut dans la dernière page du roman. (Voir Figure 3.)

L'exemple le plus frappant de cette forme de huit incomplète c'est la forme ternaire du *Voyeur*. Ce roman est en effet divisé en trois parties qui tournent autour du trou dans le temps de Mathias. La première partie représente le matin de son arrivée à l'île jusqu'au point où il se trouve au croisement des chemins. La deuxième partie recommence au croisement des chemins et continue jusqu'à ce que Mathias manque son bateau. Ce n'est que dans la troisième partie qu'on apprend l'existence d'un trou. C'est ici, pendant ces trois derniers jours de son séjour dans l'île, que Mathias reconstruit cette première journée dans sa mémoire en essayant remplir le trou dans son temps. De plus, on trouve deux blancs dans le roman; et les deux sont près de la fin de la troisième partie--ce qui divise cette partie en trois sections, tout comme la bouée composée de trois parties dont la dernière est divisée en trois sections.

Mentionnons quelques exemples de chiffre trois tirés d'autres oeuvres de Robbe-Grillet. Dans *Les Gommes*, Bona dit à Garinati qu'il doit tirer trois fois sur Dupont. En neuf jours, neuf meurtres ont eu lieu. Les trois revolvers de Garinati, de Dupont et de Wallas sont identiques, et chacun manque une balle; donc, trois balles sont absentes. De plus, trois balles sont tirées pendant le cours du roman: celle qui blesse Daniel Dupont, celle qui le tue et celle qui tue Albert Dupont. Et la balle que Juard tire de la blessure de Dupont c'est un cône. Trois personnes sont au courant du fait que Dupont vit encore: Juard, Adolphe Marchat et le ministre. Laurent et Wallas interrogent trois employées de

Figure 3. La bouée que Mathias a vue.

C'était une lourde bouée de tôle, dont la partie émergée se composait d'un cône dressé, que surmontait un assemblage complexe de tiges métalliques et de plaques. L'ensemble dépassait la surface de la mer de trois ou quatre mètres. Le support conique représentait à lui seul près de la moitié de cette hauteur. Le reste se divisait en trois fractions sensiblement égales: premièrement, prolongeant la pointe du cône, une mince tourelle à jour de section carrée--quatre montants de fer reliés par des croisillons. Au-dessus venait une sorte de cage cylindrique à barreaux verticaux, abritant un signal lumineux placé au centre. Enfin, couronnant l'édifice et séparés du cylindre par une tige qui en continuait le grand axe, trois triangles équilatéraux, pleins et superposés, le sommet de l'un soutenant en son milieu la base horizontale du suivant. Toute cette construction était peinte d'une belle couleur noire. (V, p. 255)

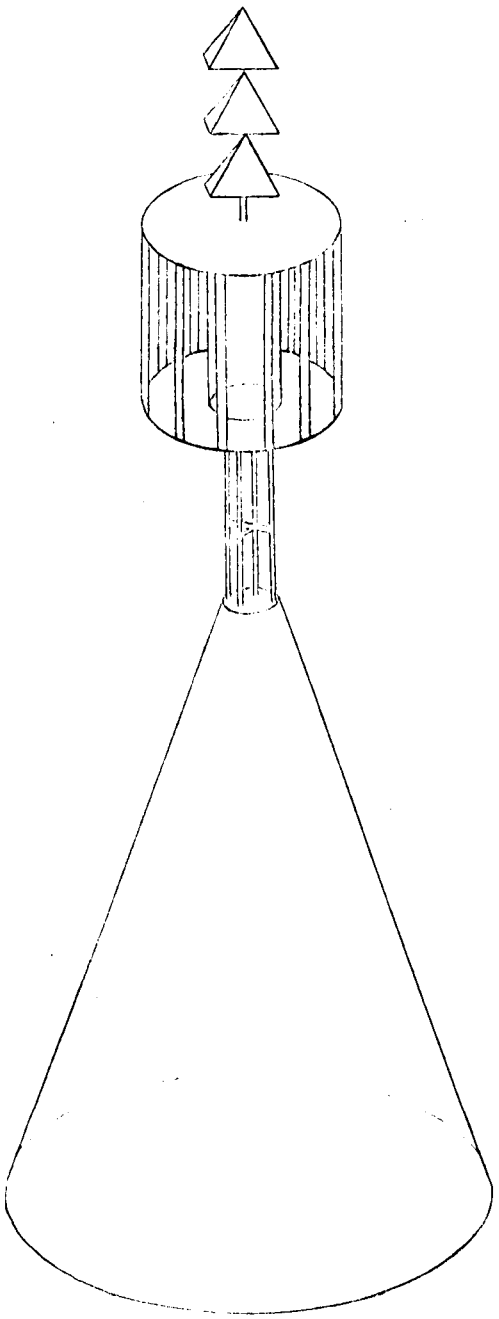


Figure 3

la poste. Et la devinette que l'ivrogne propose à Wallas a trois parties: "Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir?" (G, p. 234) Dans *La Jalousie*, on trouve le triangle classique: un mari, sa femme et l'autre homme. Donc, on voit toujours trois couverts, trois verres, trois oiseaux rôtis, etc. On trouve trois fenêtres dans la chambre de A... et trois aussi dans le bureau. La lame dont se sert le mari pour couper à ras les barbes de peinture soulevées par la gomme c'est percée de trois petits trous en ligne. Et la nuit où les cris des carnassiers font si peur aux personnes sur la terrasse, on entend ces cris toutes les trois secondes. L'abat-jour de *Dans le labyrinthe* est conique, aussi bien que le sont les bases des becs à gaz tout le long des rues. Dans le tableau de la salle du café, on voit trois soldats isolés. Sur le devant de ce café, on voit trois boules en bas-relief au centre de la fenêtre. Et la troisième piqûre que le médecin doit faire au soldat est inutile; il meurt sans en avoir besoin. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, un triangle classique humain reparaît; mais cette fois-ci, les trois personnes ne sont pas amis. La première fois qu'on entend les tireurs, les coups résonnent toutes les trois secondes. La deuxième fois qu'on voit ces tireurs, trois d'entre eux sont les mêmes, trois sont nouveaux. Tous les exemples précédents montrent donc l'importance des trois dans l'oeuvre de Robbe-Grillet.

CHAPITRE III

LE VERTIGE DU LECTEUR

Dès le début du *Voyeur*, et de tout nouveau roman, le lecteur est perdu. Il y cherche la sécurité d'une histoire et n'en trouve pas. Avec chaque page qu'il lit, il se demande ce qui est en train d'arriver, mais en vain. "L'incertitude est ce qui frappe, dès le début, dans chacun des romans de Robbe-Grillet."[1] Dans les deux premières parties de ce roman, on ne trouve que des images non liées. Certes, les mêmes images reviennent toujours, mais on ne peut voir aucune relation entre elles. Surtout, quelque relation que ce soit entre ces images et la mort de Jacqueline n'est point visible--sa mort n'étant révélée que dans la troisième partie du roman. Et, tout à coup, s'amoncellent presque trop de détails, trop de liens entre toutes les images et le trou dans le temps qui préoccupe Mathias: "on découvre que ce désordre apparent d'éléments disparates cachait l'engrenage d'une machine infernale."[2] On se sent alors tomber dans un piège à une vitesse vertigineuse. Après avoir lu les trois-quarts du roman, le lecteur doit subitement assembler une quantité de détails pour se guider.

> L'entassement des détails, la multiplication de petits faits "réalistes", est un des aspects les plus typiques du style de Robbe-Grillet. Quand son roman se met à fournir des descriptions minutieuses, quand il ne s'arrête pas de donner des renseignements exacts, on peut être sûr que l'homme, dans le roman de

---

[1]Bernal, p. 132.

[2]Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet* (Genève, 1966), p. 22.

> Robbe-Grillet, est dans l'obscurité la plus totale. Dans ce roman, les redondances de précisions sont toujours *suspectes*, les descriptions trop circonstanciées toujours *inquiétantes*. L'abondance de précisions ne cerne jamais le vrai: elle est excessive et recouvre toujours soit le mensonge, le faux, l'angoisse; bref, *plus les termes sont nets et clairs, plus on se trouve dans un monde confus, brouillé et difficile à comprendre.*[3] [Les italiques sont ceux de l'auteur de cette thèse.]

Il tourne autour du trou, s'approchant un peu plus avec chaque petit détail. C'est alors lui, le lecteur, qui compose le roman, mais c'est l'auteur qui tient les cartes du jeu. Le lecteur ressent la présence d'un contrôle inconscient exactement comme celui que ressentait l'acteur Jean-Louis Trintignant en travaillant dans les films de Robbe-Grillet:

> --Il me laissait une grande liberté, *mais à l'intérieur de ses intentions...* Ça me gêne d'en parler parce que la liberté que Robbe-Grillet m'a donnée était pour moi assez *inconsciente*. J'ai peut-être improvisé, mais je n'appelle pas cela de l'improvisation, puisque j'étais *toujours dans l'esprit de Robbe-Grillet*: c'était lui qui me guidait de toute façon, il n'y avait pas de véritable création de ma part; *avec lui, on ne peut avoir de liberté qu'à travers son style à lui*. C'est un jeu spontané, complètement inconscient, je ne saurais l'analyser, *je ne saurais même plus dire à quel moment j'avais ces libertés*, à quel moment je disais le texte ou à quel moment je faisais les gestes qu'Alain m'indiquait.[4] [Les italiques sont ceux de l'auteur de cette thèse.]

Quand le lecteur se rend compte de ce contrôle subtil, il doit faire face à la possibilité que tous ces détails ne sont là que pour indiquer une fausse direction à son imagination, que l'auteur peut à n'importe quel moment bouleverser toutes les idées ainsi formulées. On perd presque son équilibre mental en y pensant! Mais ce qui est encore plus effrayant pour le lecteur c'est la possibilité qu'il ne saura jamais la vérité,

---

[3]Bernal, p. 141.

[4]Gardies, pp. 177-78.

qu'il restera toujours dans son état de doute. Et quoi de plus étourdissant que l'indécision?

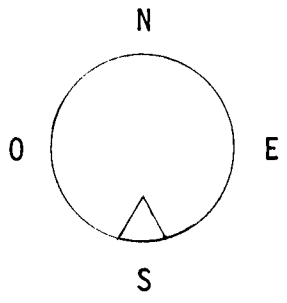
Donc, après des heures passées à lire ce nouveau roman, le lecteur est aussi perdu à la fin qu'il l'était au début. De plus, il est fatigué! Habitué à la lecture des romans traditionnels, il s'attendait à un peu de repos en lisant; mais il lui a fallu travailler à la création même de cette oeuvre insolente. Habitué à trouver une histoire toute faite en ouvrant un roman, le lecteur n'en a pas trouvé. D'ailleurs, il n'y trouve même aucune indication sûre pour en construire une. Il n'a aucune règle pour l'aider. L'absence complète de toute chose établie lui ôte toute direction que ce soit. A la fin de l'oeuvre, le lecteur, engourdi de fatigue, doit se rendre compte que: "Quelque chose [manque] au dessin, il [est] difficile de préciser quoi." (V, p. 22) Oui, tout son travail n'était pour rien; le trou qui existait au début de l'oeuvre existe toujours. "Le roman de Robbe-Grillet . . . est l'impossibilité radicale de jamais combler cette lacune autrement que par des hypothèses."[5] Déçu et sans appui devant cette oeuvre nébuleuse, le lecteur n'a même pas l'assurance de pouvoir situer Mathias physiquement sur cette île; l'auteur lui fait perdre le nord. Au début, le port semble être situé sur la côte du sud:

> Mais le centre du bourg ne se trouvait pas derrière les maisons bordant le port. C'était, ouverte par son plus petit côté sur le quai même, une place grossièrement triangulaire pointant vers l'intérieur. Outre le quai, qui en constituait ainsi la base, quatre voies y débouchaient: une sur chacun des deux grands côtés (les moins importantes) et les deux autres au sommet du triangle--à droite la route du fort, qui contournait

---

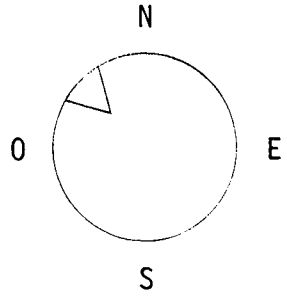
[5]Bernal, p. 107.

celui-ci avant de longer la côte vers le nord-oeust, et à gauche la route du grand phare. (V, pp. 43-44) [Voir ci-dessous.]



Mais, vers la fin, le port semble être situé sur la côte du nord:

Il explique au patron la configuration générale du chemin parcouru à travers l'île: une sorte de huit, dont le bourg n'occupe pas tout à fait le centre, mais un point situé sur le côté d'une des deux boucles--celle du nord-oeust. (V, p. 247) [Voir ci-dessous.]



Donc, le lecteur a non seulement littéralement perdu le nord sur cette île à cause de cette contradiction, mais aussi réellement, car il ne sait plus où il est, ni physiquement ni mentalement. Il n'a aucun repère, aucune boussole, qui puisse le guider vers *deux* nords. Quel vertige!

La désorientation complète que ressent le lecteur est augmentée par la structure même de l'oeuvre. Comme l'a dit Gérard Genette sur

l'oeuvre de Robbe-Grillet:

> . . . son sens est inséparable de sa forme, et l'on ne peut pas davantage 'reconstituer' l'action d'un de ces romans au-delà du récit textuel qu'on ne peut atteindre le sens d'un poème en dépassant son expression littérale.[6]

Les paragraphes se détruisent, se superposent, se contredisent; et, tout à coup, le lecteur se rend compte qu'il est perdu. Après le premier choc de cette réalisation, le lecteur se demande pourquoi il n'a pas compris ce texte qui est si facile à lire. Il ne trouve qu'une réponse: ce ne sont pas les mots ni leur arrangement qui le perdent, mais la répétition des idées sous forme de paragraphes finissant par un changement imperceptible. Ce vocabulaire déroutant par sa clarté même attire l'attention du lecteur sur des structures nouvelles propres au nouveau roman: les images continuelles, les répétitions, les contradictions et modifications, les arrêts brusques en plein milieu d'un développement.

> On est bien obligé de lire et de relire le roman de Robbe-Grillet, de revenir sans cesse en arrière, de le regarder de près car il ne renvoie à rien, dans notre univers, qui nous permettrait de le "comprendre" au premier coup d'oeil sans chercher son sens nouveau dans ses formes nouvelles.[7]

A l'étourdissement causé par ces techniques littéraires non familières s'ajoute le fait que, comme le dit Mathias au sujet de son métier, "il n'y [a] pas de détail superflu." (V, p. 33) Chaque détail est lié aux autres; aucun n'existe seul et sans but. Comme l'a dit Olga Bernal, ". . . il n'y a plus de mot, il n'y a plus de syllabe dans ce roman qui

---

[6]Gérard Genette, "Vertige fixé," *Dans le labyrinthe*, Alain Robbe-Grillet (France, 1964), p. 289.

[7]Bernal, p. 34.

ne se mette à signifier."[8] Le lecteur cherche quelque indication de l'importance de chacun de ces détails essentiels, mais cette tâche devient de plus en plus difficile avec chaque altération de ces détails. "Il [vient] de se rendre compte d'une modification qui [s'est] produite (mais à quel moment?). . . ." (V, p. 195) Comment trouver la signification d'un détail qui est toujours en train de changer--c'est là le problème du lecteur exaspéré. Et ce problème est encore aggravé par la présence d'une multiplicité de détails qui n'ont rien à voir avec celui dont il cherche la signification. Comme Wallas, le lecteur "se [laisse] entraîner dans des discussions futiles sur des points secondaires--ou même n'ayant aucun rapport avec le crime." (G, p. 174) Mais, puisqu'il n'y a pas de détails superflus, ces points secondaires ont aussi une importance qui leur est propre. Comme Michel Fano, producteur de *L'Immortelle* l'a constaté, chaque lecteur voit en lisant Robbe-Grillet que "pour la première fois un écrivain fait une oeuvre avec des rapports musicaux entre les mots et les phrases."[9] Ne trouve-t-on jamais de fin aux complications égarantes que doit surmonter le lecteur?

Par ailleurs, à toutes ces formes nouvelles et aux difficultés qu'elles présentent pour le lecteur du nouveau roman s'ajoute la valeur imposante des chiffres. Dans *Le Voyeur*, Mathias est toujours en train de calculer ses ventes, réelles et imaginaires, son temps disponible dans l'île et les moments passés à accomplir chacune de ses actions jusqu'à

---

[8] *Ibid.*, p. 188.

[9] Bernard Pivot, "Michel Fano, producteur de 'L'Immortelle': Robbe-Grillet m'a ruiné... mais je ne regrette rien," *Le Figaro Littéraire*, 25 juin au 1er juillet 1964.

midi et demi. Tous ces chiffres commencent à faire tourner la tête de Mathias, qui, au lieu de continuer, se répète. Comme un disque sur lequel l'aiguille reste dans le même sillon qu'elle gratte constamment en répétant le contenu gravé dans ce seul sillon, l'esprit de Mathias se fige sur un chiffre sans pouvoir le laisser en arrière.

> Il voulut calculer, de mémoire, le total des sommes encaissées depuis son débarquement. Donc il y avait eu d'abord la vieille Mme Marek: cent cinquante-cinq couronnes; en second lieu, le couple aux allures lasses: cent cinquante-cinq couronnes, soit trois cent dix; puis la patronne du café: deux cent soixante-quinze--et trois cent dix: cinq cent quatre-vingt-cinq... cinq cent quatre-vingt-cinq... cinq cent quatre-vingt-cinq... (V, p. 151)

Cette répétition bourdonne dans la tête du lecteur et s'ajoute au vertige qu'il ressent déjà à cause de la présence de ces calculs incessants.

Dans *Les Gommes*, Wallas, comme Mathias, est victime de calculs. Pour entrer au Bureau des Enquêtes, il faut subir la formalité des mensurations d'usage sur son front. Mais les calculs du directeur, Fabius, montrent que Wallas est défectueux: "Quatre mille neuf cent deux. Quarante neuf centimètres carrés de surface frontale; il faut au moins cinquante, vous savez." (G, p. 165) En dépit de cela, Fabius accepte Wallas dans l'espoir que le travail lui fera "gagner quelques millimètres." Cependant, Wallas n'a pas assez de temps; il tourne en rond avec les morceaux d'évidence qui le mènent nulle part--et l'idée que Dupont vit encore ne lui traverse jamais la tête. "Deux derniers petits millimètres. Deux millimètres carrés de rêve... Ce n'est pas beaucoup." (G, p. 260) Oui, ce n'est pas beaucoup, mais c'est juste assez pour que Wallas devienne le meurtrier qu'il cherche. Sa surface frontale limitée indique une déficience dans ses facultés déductives. Son mieux n'est pas suffisant!

Les chiffres dans *La Jalousie* sont même plus déroutants pour le lecteur que ceux présents dans les deux romans précédents à cause de leur quantité. Dans certains passages ces chiffres continuent pendant des pages! On voit tous les bananiers et leurs positions respectives de chaque côté de la maison. Mais les efforts du lecteur à imaginer ces bananiers sont bouleversés, car il apprend que quelques uns de ces arbres ne sont plus là.

> Ce qui est intéressant dans ce comptage, ce n'est pas seulement cet enchevêtrement dans les chiffres, cette incapacité de s'arrêter de compter, mais le fait que le héros constate toujours, au bout de son comptage, qu'il y manque quelque chose. . . .[10]

Et maintenant, il faut compter les vides laissés par ces bananiers aussi bien que les arbres eux-mêmes!

Dans le ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad*, les chiffres sont toujours présents et, cette fois-ci, sous la forme du jeu fascinant que M introduit.

> M (étalant les cartes devant X): Cela se joue à deux. Les cartes sont disposées comme ceci. Sept. Cinq. Trois. Une. Chacun des joueurs ramasse des cartes, à tour de rôle, autant de cartes qu'il veut, à condition de n'en prendre que dans une seule rangée à chaque fois. Celui qui ramasse la dernière carte a perdu. . . . (M, p. 45)

Ce jeu, toujours associé avec M, revient sans cesse dans cette oeuvre. On y joue avec des cartes, des allumettes, des jetons de poker; c'est d'ailleurs toujours M qui gagne, en dépit de tous les efforts et les calculs de X. Même A semble inconsciemment obsédée par ce jeu. D'un air absent, elle prend les pétales tombés d'une fleur et "un à un, lentement

---

[10]Bernal, p. 223.

. . . les dispose devant elle suivant le schéma du jeu des allumettes." (M, p. 78) A la fin du ciné-roman, A prend une lettre de son sac à main, la déchire en seize morceaux qu'elle commence machinalement, "à disposer . . . selon la figure classique du jeu favori de M: 7, 5..." (M, p. 170)

La plus grande victime de ces chiffres c'est le soldat de *Dans le labyrinthe*. Ce soldat n'a pas de nom--pas même une lettre de l'alphabet --pour indiquer son identité. Pour cela, il n'a qu'un chiffre, le numéro matricule sur le col de sa capote: douze mille trois cent quarante-cinq. La confusion de son identité s'accroît lorsqu'il découvre: "Mais ce n'est pas mon numéro." (L, p. 44) Un peu plus loin, même cette fausse identité lui est ôtée quand il change cette capote pour une autre qui ne possède pas de numéro matricule. Cette nouvelle capote laisse passer le froid encore plus que la première. L'absence de ce chiffre lui ôte-t-il toute possibilité de contact avec le reste du monde? Engourdi par le froid et la fatigue, ce soldat erre dans les rues en labyrinthe de cette ville sans laisser de trace. Sans identité, c'est comme s'il n'existait pas. Et qu'est-ce qui peut être plus étourdissante que la non-existence?

De nombreuses imprécisions s'ajoutent à tous ces chiffres presque trop précis. Le lecteur trouve dans chaque oeuvre une quantité d'imprécisions des faits imaginaires ou réels tels que la légende sous-jacente d'Oedipe dans *Les Gommes*, la liaison entre A... et Franck dans *La Jalousie*, le rendez-vous passé entre X et A dans *L'Année dernière à Marienbad*. La présence même de ces faits est déroutante. "Aucun 'flou' expressif, aucune résonance, aucune vibration ne les entoure et ne les distingue: 'vrai' ou 'faux'. . . ."[11] Le lecteur cherche "quelque chose à quoi se

---

[11]Genette, p. 285.

raccrocher, mais il ne [trouve] que des lambeaux." (V, p. 143) Toute sensation que reçoit le lecteur à travers les pensées inachevées des personnages s'estompe dans la succession rapide de nouvelles images. Il veut attraper et retenir chaque image pour l'étudier, mais il n'a pas le temps--il en trouve trop, et la possibilité d'une pause est inimaginable. "Les petites failles qui s'y [présentent] encore ça et là [sont] inutilisables, car on ne les [aperçoit] qu'avec un peu de recul, donc trop tard, quand le courant se [trouve] déjà rétabli." (V, p. 129) Donc, le lecteur est entraîné par une autre image avant de s'être rendu compte de son décalage avec la précédente. C'est toujours déconcertant de regarder une chose sous un nouvel aspect. "C'est le thème permanent de Robbe-Grillet, celui de l'impossibilité de connaître le véritable aspect et état des choses, des caractères et des phénomènes. . . ."[12]

Sans quelque raccrochement que ce soit, le lecteur, devant cette oeuvre, ressent une confusion aussi profonde que celle de Mathias devant la nouvelle affiche de cinéma.

> Mathias, du moins, crut discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes, mais il y avait sûrement quelque chose d'autre, en surimpression: certains contours ou taches de couleur apparaissaient ça et là, qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin. Pourtant on n'osait pas dire, non plus, qu'ils en constituaient un second, car on n'apercevait aucune liaison entre eux, on ne leur devinait aucun sens; ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage. (V, p. 167)

De plus, ce paragraphe définit adéquatement le nouveau roman--avec ses quantités d'images si disparates parmi lesquelles le lecteur ne peut

---

[12]Který Lže Muž, "L'Homme qui ment," *Ceskoslovensky Films*, n°1 1968.

deviner aucune liaison, avec toutes les modifications et contradictions qui rendent les images encore moins distinctes.

> Essayant à nouveau de déchiffrer l'entrelacement des courbes et des angles, Mathias n'y reconnut plus rien du tout--incapable, même, d'affirmer qu'il y eût là deux images différentes superposées, ou bien une seule image, ou trois, ou même un plus grand nombre. (V, pp. 167-68)

Après un certain temps, le lecteur ne peut ni différencier entre ces images imprécises ni même en confirmer l'existence; et ses efforts faits pour comprendre restent vains. "Il [recule] d'un mètre, pour mieux voir l'ensemble; mais plus il le [regarde] plus il le [trouve] flou, changeant, incompréhensible." (V, p. 168)

Ce flou, cette imprécision, détruit toute possibilité d'une interprétation définitive du nouveau roman. Le lecteur ressent la même impuissance devant cette oeuvre que Mathias ressent devant Julien. ". . . il proclamait son pouvoir sur Mathias: il détruisait ses traces avec la même facilité qu'il lui en suscitait de nouvelles, modifiant à son gré signes et itinéraires du temps révolu." (V, p. 214) L'auteur possède ce même pouvoir sur le lecteur. De même que Mathias trouve qu'"une autre interprétation" s'impose toujours en analysant les actions de Julien, le lecteur trouve qu'"une autre interprétation" s'impose après avoir lu chaque nouveau détail. Sur le chemin à la ferme Marek, Mathias trouve que "Les fûts se faisaient plus nombreux." (V, p. 191) Le mot "fûts" est très ambigu ici. Par rapport au chemin de Mathias, ces fûts sont des troncs d'arbre. Par rapport au chemin du lecteur, ces fûts--si on les considère d'être le pluriel de "fût", le subjonctif du verbe "être"--indiquent l'incertitude qui entoure chaque interprétation possible du nouveau roman. Avec l'introduction de chaque nouvelle suggestion

imprécise, ces "fûts" se multiplient. Chaque nouvelle image qui accroît le nombre des possibilités diminue par là même la possibilité de l'existence d'une réponse définitive.

> Son interlocuteur avait une façon curieuse de répondre, commençant toujours par abonder dans son sens, répétant au besoin les propres termes de sa phrase d'un ton convaincu, pour introduire le doute une seconde plus tard et tout détruire par une proposition contraire, plus ou moins catégorique. (V, p. 49)

De même que Mathias se sent envahi par le doute introduit par le garagiste, le lecteur se sent manipulé par quelqu'un qui détruit chacune de ses interprétations.

> Le roman de Robbe-Grillet s'attaque à ces rapports de certitude dont jouissait la littérature. Il remplace les rapports de certitude par des rapports de doute. Chacune des images, chacune des formes du roman robbegrilletien est lourde d'incertitude et d'indétermination. Le réel, dans ce roman, n'est jamais saisi; il est toujours en train de subir une mutation; il faut le reconstruire à chaque instant. La réalité, c'est une ouverture perpétuelle, une béance.[13]

Le lecteur n'a même pas assez d'informations précises pour pouvoir imaginer les traits physiques ou le vrai caractère des personnages qu'il cherche à reconstruire par habitude traditionnelle.

> . . . ignorer le nom du personnage, ne pas savoir d'où il vient ni où il va, c'est demeurer étranger parmi des étrangers. Le personnage lui-même, étant sans mémoire, ne peut que rester étranger à lui-même également.[14]

Mathias remarque plusieurs jeunes filles dans *Le Voyeur*, mais il ne les décrit jamais. On sait seulement qu'elles sont petites, ont des cheveux blonds et portent des robes noires. Et que sait-on sur Mathias? On ne trouve que deux petites indications qui peuvent l'aider à imaginer

---

[13]Bernal, p. 40.

[14]*Ibid.*, p. 147.

ce "héros," ce voyageur qui vend des montres. Une première phrase nous indique sa grande force: "Ses mains très fortes, inertes et vides, à demi ouvertes, [laissent] voir des ongles longs, recourbés comme des griffes." (V, p. 143) Ces mains puissantes sont rendues encore plus menaçantes par la présence de ces ongles qui reviennent souvent à la pensée de Mathias. Une deuxième phrase nous indique la grande taille du voyageur: "Assez petite en réalité, . . . elle arrivait tout juste à l'épaule du voyageur." (V, p. 180) Comment le lecteur peut-il reconstruire ce personnage dans son imagination avec si peu d'aide de la part de l'auteur? Et qu'est-ce qu'on peut dire au sujet de Wallas dans *Les Gommes*? Il porte un imperméable et un feutre; il ressemble beaucoup à cet homme mystérieux avec la boîte postale vu par Madame Bax et par l'ivrogne le soir du "meurtre" de Dupont. Dans *La Jalousie*, on ne voit jamais le narrateur. Sa présence est indiquée par ses pensées, mais c'est tout. Et A..., cette femme qu'on voit toujours, n'est jamais décrite par ce narrateur. Il remarque seulement ses cheveux longs et noirs, ses yeux verts et ses robes collantes. Le lecteur reçoit l'impression d'une qualité séduisante chez elle, mais elle n'a même pas de nom pour la préciser. Encore moins précise c'est A dans *L'Année dernière à Marienbad*. Elle a une figure belle, mais vide--voilà tout! Selon Andre Gardies, ". . . dans les films de Robbe-Grillet, tout effet de profondeur psychologique disparaît: les personnages . . . . ne sont que les éléments constituants d'un système unique qui est le film. . . ."[15] Et le soldat de *Dans le labyrinthe* est identifié pour nous seulement par son uniforme militaire et son visage

---

[15]Gardies, p. 36.

grisâtre de fatigue. Quelle contraste entre ces personnages sans traits et presque sans personnalité et les personnages bien analysés du roman traditionnel!

De plus, le nouveau roman refuse au lecteur la stabilité d'un temps chronologique. "Robbe-Grillet introduit un temps qui tourne en rond, qui n'avance pas, un temps qui ne sert à rien."[16] Le passé et le présent sont mélangés dans des glissements étourdissants à un tel point que le lecteur se perd. "Ce passage brusque d'un temps à un autre fait découvrir au lecteur un monde troublant où tout n'est qu'apparences confuses ou décevantes dans un monde d'images subjectives, celui du narrateur."[17] Le lecteur n'a plus rien de solide sur quoi se baser dans sa lecture. Parfois même dans *La Jalousie*, le lecteur croit être au présent seulement pour se rendre compte qu'il a déjà participé à la création d'un morceau de l'histoire postérieur à celui-ci. Dans la lecture de ce roman, comme dans celle de *Dans le labyrinthe*: "Il devient impossible d'établir des séquences chronologiques entre les images que la conscience du narrateur nous présente. La durée psychologique seule peut justifier les rapports entre les images."[18] Et dans *L'Année dernière à Marienbad*, un désaccord entre le temps de certains verbes et celui de certains adverbes étourdit le lecteur. Par exemple, on voit cette phrase: "La porte *était* close *maintenant*." (M, p. 135) [Les italiques sont ceux de l'auteur de

---

[16]Bernal, p. 50.

[17]Yvonne Guers, "La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet," *The French Review*, XXXV (May, 1962), 570.

[18]*Ibid.*, pp. 573-74.

cette thèse.] La présence de ce verbe au passé à côté de cet adverbe au présent fait mal aux oreilles et à l'esprit du spectateur. De plus:

> . . . de façon générale, chaque événement d'importance se trouve plus ou moins commenté par avance, de sorte que le spectateur voit presque toujours les épisodes présents sous l'effet de quelque suggestion antérieure créant un sentiment quasi inconscient de *déjà vu*. Ainsi, le spectateur devient lui aussi, dans une certaine mesure, "victime" de la persuasion de X, qui l'alimente en faux souvenirs "rétroactifs".[19]

Ce temps tout à fait psychologique qui suit le va-et-vient des pensées de ces personnages non analysés perd le lecteur du nouveau roman. Comme le constate Andre Gardies,

> Le temps, comme mode d'organisation du récit, étant récusé, . . . il en résulte parfois pour le spectateur une gêne, car, à la fin du film, il a souvent l'impression d'avoir "tourné en rond" et de n'être guère plus avancé qu'au début. Sentiment diffus qui désigne déjà la structure circulaire de l'oeuvre, d'où la traditionnelle richesse temporelle . . . est exclue. . . .[20]

Habitué à suivre les événements dans un roman en ordre chronologique, le lecteur perd complètement son équilibre en essayant redonner un sens logique aux "événements" évoqués par le nouveau roman.

Donc, parce que l'auteur du nouveau roman ôte au lecteur tout soutient, ce dernier se sent obligé à s'allier au "héros" pour trouver la signification de l'oeuvre. Comme l'a constaté Robert Abirached,

> . . . tout roman de Robbe-Grillet est vécu par un ou des personnages . . . ; le plus infime détail du texte n'existe que par et pour lui, le lecteur n'ayant d'autre ressource que d'endosser complètement sa personnalité, s'il veut *vraiment* lire et comprendre.[21] [Les italiques sont ceux de l'auteur de cette thèse.]

---

[19]Morrissette, p. 206.

[20]Gardies, p. 32.

[21]Robert Abirached, "Robbe-Grillet N°2," *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1963, p. 719.

Et selon Bruce Morrissette:

> Pour comprendre ce qu'on pourrait appeler les liaisons temporelles, il faut s'insérer dans l'être du narrateur, car elles sont encore plus dépendantes de sa personnalité que le jeu de son regard ou de ses gestes. . . .[22]

Mais cette union ne fait que le prendre encore plus profondément au piège. Ce "héros" lui-même est pris au jeu et victime du vertige aussi.

> Juard pense tout à coup que l'on se joue de lui; cette évidence l'atteint avec tant de violence qu'il en éprouve une sensation quasi physique, analogue à celle que procure une marche manquée qui vous a fait perdre soudain l'équilibre. (G, p. 212)

Alors qu'il croyait avoir trouvé une aide dans cette alliance, le lecteur ressent une confusion encore plus profonde. Son propre vertige s'aggrandit à cause de celui du "héros." Même au début du nouveau roman, le lecteur a l'impression d'avoir commencé quelque chose au milieu; ce n'est qu'à la fin qu'il se rend compte que le "héros" aussi a commencé au milieu. Son exaspération s'accroît avec chaque page de sa lecture; il ne reçoit jamais de réponse aux questions qu'il se pose. Après avoir lu cette oeuvre, il a la même sensation qu'à la fin du jeu de poker dans *L'Année dernière à Marienbad*. On voit cinq ou six joueurs à la table. Parmi eux sont M et X. Chacun mise sans même regarder ses cartes. A un certain point, M mise un paquet important de jetons; un joueur se retire; les autres égalisent. Quand X mise encore plus, les autres adversaires se retirent. Maintenant, c'est à M et à X à continuer. Ils surenchérissent encore deux ou trois tours avant que X se retire du jeu. Au lieu de montrer ses cartes, X les met avec le paquet; M aussi met ses cartes avec les autres. Le spectateur/lecteur ne saura jamais ce qui était dans leurs mains, tout comme le lecteur

---

[22]Morrissette, p. 131.

ne saura jamais ce qui est dans le nouveau roman. Il y existera toujours un trou: "Au centre du monde de Robbe-Grillet, il n'y a pas quelque chose; il y a absence de quelque chose. Le roman devient, ainsi, l'histoire d'une absence, d'un 'creux au coeur de la réalité.'"[23] La curiosité du lecteur ne sera jamais satisfaite. Comme le constate Gérard Genette, "Les dernières pages nous ramènent à la situation initiale, . . . rien n'a bougé, tout est en place, et pourtant, quel vertige!"[24]

---

[23]Bernal, p. 246.

[24]Genette, p. 304.

CHAPITRE IV

LE VERTIGE DE L'AUTEUR

L'auteur lui-même est pris dans le vertige de sa propre création. Considérons les principales causes de ce vertige.

Une des causes premières c'est que l'auteur du nouveau roman brise avec les traditions littéraires du passé pour recommencer à neuf. La création d'une forme d'art tout à fait nouvelle est étourdissante en elle-même, sans considérer toutes les difficultés qu'elle présente à l'auteur. Parfois même, les traditions du passé encombrent et aggravent le vertige qu'il ressent déjà devant son nouveau roman. L'auteur crée son nouveau roman en tournant carrément le dos au roman traditionnel. "Avant d'arriver jusqu'à vous--avant de vous rejoindre--vous ne savez pas tout ce qu'il a fallu traverser." (M, p. 112) Comme l'a dit Robbe-Grillet lui-même: ". . . je voulais libérer la vie réelle de l'humanisme pesant du siècle dernier."[1] A mon avis, la statue au centre de la place triangulaire dans *Le Voyeur* est un monument à la mort du roman traditionnel. Son costume "que personne ne [porte] plus d'ailleurs" (V, p. 44) représente la forme du roman traditionnel qui n'est plus utilisable pour répondre aux besoins de l'homme moderne.

> Tandis qu'il [passe] le long de la haute grille de fer entourant la statue--cercle de barreaux rectilignes, verticaux et équidistants--il [voit] surgir à ses pieds, sur le trottoir aux larges dalles rectangulaires qui [complète] l'ensemble, l'ombre

---

[1]Daniel Albo, "Après 'Trans-Europ-Express': Alain Robbe-Grillet: 'Cette fois on ne dira plus que je suis un cinéaste amateur,'" *Le Figaro Littéraire*, jeudi 2 février 1967.

> de la paysanne de pierre. Elle [est] déformée par la projection, méconnaissable, mais bien marquée: très foncée par rapport au reste de la surface poussiéreuse et si nette de contours qu'il [éprouve] la sensation de buter contre un corps solide. Il [fait] un mouvement instinctif pour éviter l'obstacle. (V, p. 44)

Comme Mathias hésite à se placer dans l'ombre de la statue, Robbe-Grillet hésite avant de se lancer dans son nouveau roman à l'ombre pesante et enveloppante du roman traditionnel. Ses hésitations sont multiples, mais ne durent pas longtemps, car elles restent en suspens. En effet, on compte plus de deux cent points de suspension dans *Le Voyeur*. "Il n'[a] pas encore eu le temps d'amorcer le crochet nécessaire que déjà il [sourit] de sa méprise. Il [pose] le pied en plein milieu du corps." (V, p. 44) Après la publication de son oeuvre, Robbe-Grillet est content des résultats acquis en blessant grièvement le roman traditionnel. Cette attitude est reflétée dans celle de Bona dans *Les Gommes*, qui

> . . . contemple son oeuvre. Il attend. Il vient de frapper la ville de stupeur. . . . Ce soir, à la même heure, un crime identique viendra donner l'écho à ce scandale, sortant à la fin la police de sa routine, les journaux de leur mutisme. (G, p. 102)

Cette citation nous conduit à une autre cause importante du vertige de l'auteur, c'est la prise de conscience d'un bouleversement du monde actuel où il trouve sa mission d'écrivain. Comme l'a dit Jean de Baroncelli: ". . . Alain Robbe-Grillet nous invite donc, tout en collaborant avec lui, à prendre conscience de l'absurde (et assez terrifiant) détraquement de notre monde moderne."[2] Cette tâche est impossible dans les limites du roman traditionnel, qui prétendait montrer le chemin aux hommes si clairement, comme le grand phare de l'île du *Voyeur*: "Ça éclaire

---

[2]Jean de Baroncelli, "Trans-Europ-Express," *Le Monde*, No. 955 du 2 février au 8 février 1967.

la falaise comme en plein jour." Mais, non.

> C'[est] faux, évidemment: le pinceau lumineux des phares n'éclaire pas la côte à leur pied. Erreur étonnante de la part du prétendu marin, celui-ci [a] pourtant l'air de croire que tel [est] leur rôle, afin sans doute de montrer aux navigateurs le détail des roches à éviter. Il n'[a] jamais dû se servir de sa barque pendant la nuit. (V, p. 140)

Les gens se trompent sur la mission de l'écrivain. Il n'est pas là pour tout éclairer.

> Ce que les nouveaux romanciers ont dès l'abord dénoncé comme inacceptable dans la littérature traditionnelle encore consommée de nos jours, c'est la paresse complice sur laquelle elle repose: le romancier élabore avec soin, le lecteur absorbe avec délices un monde facile et convenu.[3]

Selon les nouveaux romanciers, la mission de l'écrivain c'est de donner un repère aux autres humains--les guider à trouver leur propre chemin à travers leur propre imagination. Comme la lumière d'un phare aide un bateau à éviter des grands obstacles, l'auteur aide le lecteur à se poser des questions, à se trouver. De même qu'un phare ne voyage pas devant un bateau pour lui montrer son chemin, l'écrivain ne répond pas à toutes les questions de ses lecteurs. Il lui ouvre les portes de la liberté d'interprétation.

Sans repère dans sa nouvelle voie, l'écrivain, à travers son vertige, entraîne avec lui le lecteur dans une relation nouvelle.

> Je ne crois pas que la différence entre l'auteur et le spectateur soit ce qu'elle aurait pu être au XIX^{e} siècle. J'ai l'impression que l'oeuvre de Balzac se présente comme finie et que le lecteur reste en face; en somme le roman balzacien peut se passer complètement de son lecteur: il n'y a pas de place pour lui dans l'écriture.
>
> L'oeuvre que je vous propose est au contraire un appel à

---

[3]Ludovic Janvier, *Une parole exigeante* (Paris, 1964), p. 182.

> votre participation créatrice; chacun de vous doit être celui qui fait le film.[4]

Mais toutes ses raisons ne lui ôtent pas la sensation d'un manque d'équilibre devant la nouveauté de ce qu'il est en train de faire. Il ne trouve pas de règles établies pour le guider:

> . . . il se [trouve] donc dans l'impossibilité d'agir selon quelque règle que ce [soit], dont il [ait] ensuite pu se souvenir--qui [ait] pu servir de nécessité à sa conduite--derrière quoi il [ait] au besoin pu se retrancher. (V, p. 144)

Comme l'a dit Robbe-Grillet dans une interview par Daniel Albo: "On ne peut compter sur l'aide de personne."[5]

L'insuffisance du langage est pour l'auteur une cause additionnelle du vertige. Comment peut-il exprimer ses pensées et communiquer aux autres ce qu'il ressent avec des mots qui ne correspondent pas à ce qu'il veut dire? Cette insuffisance le perd--d'où viennent les répétitions, les changements de direction, les contradictions dans son oeuvre.

> Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications--bien qu'à peine sensibles--entraînant à la longue fort loin du point de départ. (J, p. 101)

Comme l'auteur ne veut manquer aucune possibilité: "Tous les sujets qui [s'offrent], au hasard, lui [semblent] bons. . . ." (V, p. 214) Il tâtonne un peu de tout dans ses efforts à créer cette nouvelle forme littéraire, car la création d'un nouveau roman représente aussi la création d'un genre. Chaque nouveau roman représente l'effort de son auteur

---

[4]Gardies, p. 125.

[5]Albo.

de réparer le "pont" de la communication humaine. De même que les ouvriers qui réparent le pont de rondins dans *La Jalousie*, l'auteur du nouveau roman possède les éléments nécessaires--même s'il n'est pas toujours certain de l'ordre dans lequel il faut les arranger.

Cependant, la création d'un roman sans fin ni commencement est plus compliquée que l'auteur ne l'avait crue. Des difficultés se présentent de l'extérieur, de la part des critiques et du public, lui ôtant une grande partie de sa confiance en lui-même.

> Sa confiance--fabriquée avec soin, mais trop fragile--en [est] déjà ébranlée. Il [cherche] encore à voir dans ce tremblement --dans cette rature propitiatoire--un gage de succès, il [sent] en réalité vaciller sous lui toute l'entreprise. (V, p. 52)

A l'incertitude causée par l'incapabilité de ses lecteurs à comprendre ce qu'il veut faire s'ajoute celle causée par ses propres hésitations. Bien des fois l'auteur du nouveau roman, comme Mathias, a peur de sauter trop loin.

> Tant que la marche [est] assez commode, il [continue] de s'avancer en direction de la mer; mais il [doit] s'arrêter bientôt, n'osant pas sauter par-dessus une faille, peu impressionnante pourtant, embarrassé qu'il [est] de ses grosses chaussures, de sa canadienne et de la précieuse valise. (V, p. 74)

Toujours encombré de quelques restes du passé qui augmentent son vertige, l'auteur se sent incapable de franchir tous les problèmes qu'il rencontre. Mais encore pires sont les difficultés qui lui viennent de l'oeuvre même --cette oeuvre qui semble quelquefois procéder presque trop vite et qui entraîne son auteur avec lui. Etourdi par cette vitesse, l'auteur commence à douter son pouvoir de contrôler sa création, où, ainsi que fait le soldat de *Dans le labyrinthe*, il perd le fil de ses idées avec chaque pas:

> . . . 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 obscures pour son interlocuteur, où lui-même d'ailleurs s'embrouille davantage à chaque mot. (L, pp. 150-51)

> Et il continue de 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, persuadé maintenant, mais trop tard, de s'être fourvoyé dès le début et n'apercevant pas le moyen de se tirer d'affaire. . . . (L, p. 151)

Cependant, en même temps que l'auteur se perd quelquefois dans sa création, il réaffirme son contrôle avec chaque page qu'il écrit; et bientôt "il n'en [éprouve] aucune peur, bien que distinguant à peine l'endroit où il [pose] les pieds." (V, p. 223) Donc, à cause du fait même que c'est lui qui crée cette oeuvre, l'auteur peut échapper à son vertige.

> . . . c'est lui-même qui règle la cadence et la longueur des enjambées. . . . C'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois il lui est arrivé trop souvent de se laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche; il a retrouvé là sa durée. (G, p. 52)

Le vertige que ressent l'auteur à cause des difficultés qu'il rencontre à construire son roman est communiqué à son lecteur à travers ses personnages. Ce lecteur participe avec l'auteur à la création même de l'oeuvre et "se trouve devant des problèmes romanesques parce que l'auteur s'y est trouvé d'abord."[6] L'auteur, lui, peut échapper à ce vertige parce qu'il contrôle son oeuvre, mais le lecteur n'y échappe pas puisqu'il est sans contrôle dans la création du roman.

---

[6]Bernal, p. 172.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Bien des lecteurs ne reconnaissent pas la profondeur des idées contenues dans le nouveau roman. Pierre de Boisdeffre exprime son opinion des nouveaux romanciers ainsi: "Pauvres écrivains! Les voilà réduits à parler *pour ne rien dire*. Leur entreprise ne se définit plus que par son caractère négatif."[1] Ce n'est que le lecteur qui participe à la création de cette oeuvre en la lisant et ressentant le vertige qui peut s'exclamer avec étonnement: "Ils prétendront encore que c'est vide!" (V, p. 138) Il n'y a rien de plus faux que ce vide, mais il faut travailler pour trouver les trésors qui s'y cachent. La lecture d'un nouveau roman est une profession plutôt qu'un simple passe-temps. Comme l'a dit Ludovic Janvier, le nouveau roman a causé un déconditionnement du lecteur:

> En lui refusant les facilités de l'anecdote et de la psychologie aussi bien que celles de la leçon philosophique, en poussant jusqu'à l'anonymat l'exigence de clarté dans les rapports, le Nouveau Roman empêche qu'on prenne le récit comme un véhicule, ou même comme un instrument: il se donne comme la révélation la plus immédiate possible du monde à l'individu qui l'interroge. Tous les processus d'effacement nous désignent amplement comme le lieu même de cette expérience: c'est nous que cela concerne. On ne célèbre plus notre fête, on parle de notre difficulté. Nous ne pouvons plus lire paresseusement, parce que l'effort d'anonymat nous a placés au centre de l'entreprise en cours.[2]

La création d'une telle oeuvre demande la coopération et toute l'attention

---

[1]Pierre de Boisdeffre, *La Cafetière est sur la table* (France, 1967), p. 122.

[2]Janvier, pp. 24-25.

du lecteur aussi bien que de l'auteur. Ils sont tous deux semblables aux insectes que regarde le mari dans *La Jalousie*--mais hypnotisés cette fois-ci, non par la lumière de la lampe, mais par la composition de l'auteur.

Le passé, le présent et le futur du genre romanesque semblent être représentés par les trois affiches de cinéma dans *Le Voyeur*. La première affiche est très facile à comprendre; on y voit une image très claire, comme dans le roman traditionnel. La deuxième affiche n'est pas claire; on croit y voir plusieurs images superposées, comme dans le nouveau roman. Cette imprécision ôte toute possibilité d'une interprétation définitive. Et la troisième affiche est toute blanche, sans message. Sa blancheur immaculée étourdit celui qui la regarde et croyait y trouver quelque chose. Cette dernière affiche, représente-t-elle la littérature de l'avenir, où il n'y aura plus d'auteur, où chaque lecteur deviendra le créateur de son propre roman? Mais il aura fallu une rénovation du genre romanesque pour faire admettre la possibilité d'un tel développement. Claude Mauriac n'hésite pas à voir chez Robbe-Grillet "un précurseur. Il se peut également qu'il ait trouvé une issue à l'impasse où la littérature la plus avancée butait--si bien qu'elle n'avançait plus. . . ."[3] Déjà Gustave Flaubert, un auteur que Robbe-Grillet admire beaucoup, et à qui il doit plusieurs éléments de son style et de sa philosophie de l'écriture, laisse découvrir dans son oeuvre la forme embryonique du nouveau roman. Maints rapprochements de leurs méthodes de travail pourraient être étudiés mais dépasseraient les limites

---

[3]Claude Mauriac, "A. Robbe-Grillet," *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1958), p. 241.

de cette recherche. Pour arriver à ce point extrême de la littérature dans l'avenir, il faudra passer par un stage intermédiaire--celui du nouveau roman.

> Au moment où apparaît l'oeuvre de Robbe-Grillet, le roman avait profondément besoin d'un nouveau départ. . . . Il paraît certain que la crise du roman, dont on parlait il y a quelques années, était réelle. Elle semble désormais passée, et le genre romanesque doit à Robbe-Grillet une grande part de son renouvellement et de sa nouvelle vigueur. Il cherche à construire sur les ruines du roman, comme la peinture s'est faite à partir de la négation de la peinture.[4]

Et si l'on ressent un vertige en lisant certaines oeuvres du nouveau roman, que va-t-on ressentir en "lisant" ces oeuvres du futur? Puisqu'on trouvera de moins en moins de choses stables, on perdra tout à fait son équilibre mental. Tous les regards dans *Le Voyeur* qui vont vers le large, vers la mer, ne sont-ils pas comme le regard de l'auteur du nouveau roman qui va vers les régions toujours inconnues de la littérature? Comme l'a dit Claude Mauriac: "Le mérite d'Alain Robbe-Grillet . . . . est d'avoir appliqué ses théories et prouvé la possibilité du roman futur en écrivant dès aujourd'hui des romans qui font déjà plus que le préfigurer."[5] Robbe-Grillet, en créant un type de nouveau roman a prévu l'existence future d'une forme d'art encore plus étourdissante. Et pour le lecteur dont la tête tourne déjà devant le nouveau roman du présent, quel vertige!

---

[4]Bernal, pp. 23-24.

[5]Mauriac, p. 235.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Abirached, Robert. "Robbe-Grillet N°2," *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1963, pp. 717-21.

Albo, Daniel. "Après 'Trans-Europ-Express': Alain Robbe-Grillet: 'Cette fois on ne dira plus que je suis un cinéaste amateur,'" *Le Figaro Littéraire*, jeudi 2 février 1967.

Alter, Jean. *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Genève: Librairie Droz, 1966.

Baroncelli, Jean de. "Trans-Europ-Express," *Le Monde*, No. 955 du 2 février au 8 février 1967.

Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Editions de Minuit, 1952.

Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Editions Gallimard, 1964.

Boisdeffre, Pierre de. *La Cafetière est sur la table*. France: Editions de la Table Ronde, 1967.

Camus, Albert. *L'Etranger*. Paris: Editions Gallimard, 1957.

Gardies, André. *Alain Robbe-Grillet*. Cinéma d'aujourd'hui. Paris: Editions Seghers, 1972.

Genette, Gérard. "Vertige fixé," *Dans le labyrinthe*, Alain Robbe-Grillet, réédité dans la collection 10/18. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.

Guers, Yvonne. "La Technique romanesque chez Alain Robbe-Grillet," *The French Review*, XXXV (May, 1962), 570-77.

Jaccottet, Philippe. "Sur une nouvelle form romanesque," *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1957, pp. 165-66.

Janvier, Ludovic. *Une parole exigeante*. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.

Jean, Raymond. "Commencements romanesques," *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, ed. Michel Mansuy. Paris: Editions Klincksieck, 1971.

Lefebve, Maurice-Jean. "Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie*," *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1957, pp. 146-49.

Mauriac, Claude. "A. Robbe-Grillet," *L'Alittérature contemporaine*, Paris: Editions Albin Michel, 1958.

Morrissette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

Muž, Který Lže. "L'Homme qui ment," *Ceskoslovensky Films*, n°1 1968.

Ollier, Claude. "Ce Soir à Marienbad," *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1961, pp. 711-19.

Pivot, Bernard. "Michel Fano, producteur de 'L'Immortelle': Robbe-Grillet m'a ruiné... mais je ne regrette rien," *Le Figaro Littéraire*, 25 juin au 1er juillet 1964.

Ricardou, Jean. "Description et infraconscience chez Alain Robbe-Grillet," *La Nouvelle Revue Française*, 1er novembre 1960, pp. 890-900.

_____. *Le Nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Robbe-Grillet, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Les Editions de Minuit, 1961.

_____. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les Editions de Minuit, 1959.

_____. *Les Gommes*. Paris: Les Editions de Minuit, 1953.

_____. *La Jalousie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

_____. *Le Voyeur*. Paris: Les Editions de Minuit, 1955.

"Vertige." *Dictionnaire de la langue française*, IV, ed. Paul-Emile Littré. Monte-Carlo: Editions du Cap, 1959.

"Vertige." *Nouveau Petit Larousse*. Paris: Librairie Larousse, 1968.

"Vertigo." *Black's Medical Dictionary*, 29 ed., William A. R. Thomson, M.D., ed. Great Britain: A. and C. Black Ltd., 1971.

VITA

Sharee Annita Allen was born in Athens, Tennessee, on February 10, 1950. She attended elementary school and high school in Benton, Tennessee, attended Cleveland State Community College in Cleveland, Tennessee, and received the Bachelor of Arts Degree from the University of Tennessee at Chattanooga in May 1972 with a major in French. While living and working in France for a year, she attended the Université de la Sorbonne in Paris and received the Diplôme D'Etudes de Civilisation Française in June 1973. In the summer of 1974 she accepted a teaching assistantship at the University of Tennessee at Knoxville and received the Master of Arts Degree in August 1975 with a major in French.