La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet

Laura Brignoli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1211>

DOI : 10.4000/studifrancesi.1211

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 546-555

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Laura Brignoli, « La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet », *Studi Francesi* [En ligne], 177 (LIX | III) | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1211>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La part du romanesque dans l'hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet

Abstract

In the light of the recent, lively critical debate on the "Romanesque", I have considered the ideas Robbe-Grillet has expressed in his criticism and fiction in order to clarify the meaning it has for him and the role it plays in his *Romanesques*. I have examined *Pour un nouveau roman*, *Le Voyageur*, his latest collection, and the *Correspondance*, following the development of an idea which, subsequently, I compared to the *Romanesques*. I found out that for Robbe-Grillet the *romanesque* adds an essential ingredient to the strength of passion, in both life and fiction: simulation. Only a disproportionate representation, which is obviously false, can approach the intensity of the "fantasme" understood in the Freudian sense. Fictionalizing his autobiography allowed him, also, to represent himself in the act of writing, in his specific function of inventor of stories, thus abstracting his work from the problem of reality and fiction which autobiography implies.

À l'origine des *Romanesques* de Robbe-Grillet, on sait qu'il y avait le projet d'un «Robbe-Grillet par lui-même»¹ qui devait paraître aux éditions du Seuil, mais qui n'a, dans les faits, jamais vu le jour, ayant été remplacé par la trilogie autobiographique². Cet ouvrage devait faire partie de la collection «Écrivains de toujours» à laquelle Roland Barthes avait, lui aussi, participé avec un texte fragmentaire³ dans lequel la notion de sujet est éclatée (il ne se désigne en effet qu'à la troisième personne du singulier ou à la première du pluriel, ou encore par ses initiales). Ce refus du sujet, d'intrigue et de personnages s'accompagne chez Barthes de l'utilisation du romanesque tel qu'il l'entend, à savoir «un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie». Ce choix est à l'origine d'un texte ainsi décrit:

C'est un discours romanesque plus qu'un discours intellectuel et c'est pourquoi il accepte parfois d'être un peu bête. Dans la mesure où ce n'est pas le sujet intellectuel qui s'identifie avec ce qu'il énonce, mais un autre sujet, un sujet romanesque, qui accepte donc de lâcher parfois des idées ou des jugements que le sujet trouve un peu bêtes, mais qu'il lâche tout de même parce que cela fait partie de son imaginaire. Et sans le dire⁴.

Les deux notions fondamentales évoquées ici (sujet et romanesque) nous seront utiles pour nous glisser dans l'autobiographie de Robbe-Grillet par le biais de l'étiquette qu'il a voulu y coller à partir de la parution du deuxième volume et bien avant

(1) Il en parle au tout début du *Miroir qui revient*, Éditions de Minuit, 1985, p. 10. Dorénavant cité sous le sigle MR placé immédiatement après la citation. De même, A renvoie à *Angélique ou l'enchantement*, et DJC au dernier tome de la trilogie, *Les Derniers Jours de Corinthe*, parus également chez Minuit, respectivement en 1988 et en 1994.

(2) En réalité, dans la note qu'il met en bas de page, il affirme que l'écriture de ce livre avancerait «en parallèle» avec celle des *Romanesques*. Mais on sait que cela n'a jamais dépassé le stade de projet.

(3) Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975.

(4) *Leçon*, III, Seuil, 1995-96. «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», p. 327.

la rédaction du troisième. Ce n'est en effet qu'en 1988 que la rubrique «Ouvrages d'Alain Robbe-Grillet» figurant au verso du titre se conclut de la manière suivante:

Romanesques

Le miroir qui revient, 1985

II. Angélique ou l'enchantement, 1988

III. La mort de Corinthe, à paraître un jour.

Du coup, les lecteurs se sont rendu compte qu'il s'agira là d'une trilogie (le dernier volume paraîtra en 1994 sous le titre *Les derniers jours de Corinthe*) et que le côté romanesque est plus important que ne le laissait supposer la désignation d'«autobiographie» (MR, 16), utilisée de prime abord.

L'étiquette finalement choisie après quelques hésitations⁵ n'est pas passée inaperçue, d'autant plus qu'elle était affichée sur la prière d'insérer, mais elle a été évacuée un peu rapidement comme une «provocation suprême»⁶, à laquelle, venant de cet auteur, on pouvait, tout compte fait, s'attendre. Dans ce qui suit, nous chercherons à faire la part du romanesque, autrement dit à mettre en lumière la fonction que revêt cette notion dans la trilogie autobiographique.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de s'arrêter sur la signification courante de ce terme. Le *Trésor de la langue française* donne cinq définitions de ce substantif, qui vont du sens propre lié à ce qui concerne le «roman», aux sens figurés de «Caractère original, captivant, lyrique de quelque chose», «Amour sentimental, imagination débordante, goût des intrigues, de l'extraordinaire, idéalisme», «Ce qui sort de l'ordinaire, ce qui jouit d'un prestige particulier», «Esthétique de l'imagination, du rêve». Ces définitions neutres du substantif s'accompagnent pourtant de caractérisations plus marquées au niveau de l'adjectif. Est défini comme romanesque ce qui est «digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal; qui excite l'imagination» ou encore: «qui se complaît dans les sentiments élevés, hors du commun, dans la passion, la poésie; qui se fait de la vie, de la personne aimée une conception idéale, peu en rapport avec la réalité; qui se laisse aller aux caprices de l'imagination, de la rêverie». La césure de la dernière définition d'avec le réel nous transporte résolument en dehors de la fiction: «Qui évoque un roman par son caractère fictif, mensonger, son manque de vérité». On sait bien en effet qu'il serait arbitraire de définir les fictions qui ne sont ni vraies ni fausses, comme «mensongères». Le problème se pose différemment dans le cas de l'autobiographie, bien sûr.

Quoi qu'il en soit, le terme romanesque, qu'il soit pris comme adjectif ou substantif, semble résumer toutes les caractéristiques de ce que Robbe-Grillet avait vigoureusement contesté dès ses débuts littéraires. Appartiennent au «flot romanesque»⁷ ces quelques notions «périmées» qu'il entreprend de battre en brèche pour fonder les assises d'une nouvelle façon de raconter, qui sache dépasser les stéréotypes formels des romans traditionnels, où «l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre»⁸.

La trilogie autobiographique ne contredit pas ces principes précoces: travaillée de trous et de manques, dépourvue de causalité, n'ayant même aucun souci chronologique, elle conteste le romanesque tel qu'il était conçu par le jeune Robbe-Grillet.

(5) «En fait je n'ai pas su quoi mettre sur la couverture» avoue Robbe-Grillet dans une conférence à l'Ens en 1986 publiée dans M. CONTAT (éd.), *L'auteur et le manuscrit*, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 37-50 et dans *Le Voyageur*, p. 255.

(6) J.-M. DE MONTREMY, *Robbe-Grillet, le désenchanté*, «La Croix», 4 février 1988.

(7) *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, 1963, édition de référence: Gallimard, 1968 («Idées»), p. 35.

(8) *Ibid.*, p. 36.

L'étiquette choisie serait alors paradoxale, énonçant le contraire de ce que contient le livre.

Mais entre-temps, cette notion a pris des contours plus précis qui, en fait, peuvent être convoqués pour expliquer le sens du titre collectif et enlever une part de paradoxe, pour le réintroduire ailleurs. Car si l'écriture globale de la trilogie demeure contraire au romanesque, certains passages n'en relèvent pas moins, et du romanesque le plus «outrageux»⁹. Il importe alors d'en élucider le sens et la fonction.

Le sens a été appréhendé par le biais de toute une série de réflexions et débats qui se sont succédé depuis 1996¹⁰, donnant ainsi lieu à des distinguos et des caractérisations très utiles pour qu'on puisse s'orienter à l'intérieur de cette notion. Aussi faut-il immédiatement laisser de côté le sens générique, qui identifie le «romanesque» à «ce qui concerne le roman», et qui peut même désigner les narrations les plus antiromanesques, pour privilégier le sens thématique «qui contient ou qui forme des idées, des images, des rêveries dignes des romans. *Une imagination romanesque. Tempérament romanesque – Une personne romanesque – passionné, rêveur, sentimental*»¹¹. Jean-Marie Schaeffer¹² énumère quatre caractéristiques essentielles de l'éthos romanesque, que l'on peut résumer comme suit:

- 1) L'importance des passions dans leurs manifestations les plus extrêmes;
- 2) Des typologies actantielles tout aussi outrées et polarisées;
- 3) La prolifération des événements;
- 4) Le contre-modèle de la réalité.

C'est cette vision du romanesque qui tend à catalyser les plus récentes réflexions sur le sujet¹³, et qui s'inscrit à contre-pied de la vision barthésienne. Barthes ne nous offre pas de définition nette de cette notion mais, en cherchant à démêler ses ambiguïtés¹⁴, on arrive à comprendre qu'il oppose le romanesque à l'intellectuel comme ce qui a trait à la vie vécue, même au quotidien, contre ce qui se limite à en analyser les épures. Ailleurs, il pousse plus loin sa vision du romanesque qui n'est «ni le faux, ni le sentimental»¹⁵ mais ce qui sans posséder la continuité du roman, sans évoquer à la troisième personne des personnages qui, de surcroît ont un nom propre, sort de l'essai et donne accès à la littérature. L'idée barthésienne place donc cette notion sur un versant de valorisation de l'écriture, ce qui ne correspond pas à l'idée généralement admise dont on a, ces derniers temps, examiné les facettes. Si, hors du roman,

(9) «Les deux protagonistes [l'auteur et Corinthe] sono trattati differentemente, le premier dans un registre classiquement autobiographique, à la première personne, le second sur un mode outrageusement romanesque, à la troisième». Ph. GASPARI, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, 2008, p. 139.

(10) La revue *L'Atelier du Roman* a été la première à s'intéresser à la question en lui consacrant quatre articles: Y. HERSANT, *Le roman contre le romanesque*, 6, 1996, pp. 145-153; Ph. ROGER, *Sceicco bianco contre chevalier blanc*, 8, 1996, pp. 147-161; Th. PAVEL, *Les sources romanesques du roman*, 10, 1997, pp. 139-161; L. PROGIDIS, *Roman égale romanesque*, 8, 1996, pp. 187-201. Tous ces articles ont été traduits et publiés dans le volume *Romanzo e romanzesco*, Pesaro, Metauro edizioni, 2004. Plusieurs autres suivront, voir les notes suivantes.

(11) A. REY, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005. L'emphasis est dans le texte. Comme il est logique dans un dictionnaire

des cultures, le sens thématique du mot romanesque est cité avant son sens générique.

(12) «La catégorie du romanesque», in G. DECLERQ et M. MURAT (éd.), *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 291-302.

(13) Voir les articles de A. SCHAFFNER «Le romanesque: idéal du roman?» et de Th. PAVEL, «L'axiologie du romanesque», in *Le Romanesque* cit., pp. 267-282 et 283-290. Le Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie publie, depuis 2004, une revue consacrée à des études sur la notion de Romanesque au titre éponyme. B. PINGAUD est le seul romancier-critique contemporain à s'être posé la question dans *La bonne aventure. Essai sur la «vraie vie», le romanesque et le roman*, Seuil, 2007.

(14) Comme le fait E. BURY, *Barthes "romanesque"*, *L'Information littéraire*, LI, 4, octobre-décembre 1999, pp. 42-51, repris dans *Fabula* <http://www.fabula.org/forum/barthes/18.php> (consulté la dernière fois le 24 février 2014).

(15) «Au séminaire», 1974, III, p. 22.

le romanesque peut s'avérer une forme de valorisation, dans le roman, il revêt une connotation négative.

Robbe-Grillet lui-même tend à cristalliser dans le «modèle romanesque» (MR, p. 17) les lois d'un genre devenues si conventionnelles qu'elles le font sombrer dans le factice. Mais plus que son sens générique – donc formel – ce qui nous intéresse c'est la définition thématique de romanesque, qu'en 1958 il voyait se concentrer dans la tragédie:

Le domaine d'élection de la tragédie [est] le «romanesque». Depuis les amoureuses qui se font bonnes sœurs jusqu'aux policiers-gangsters, en passant par tous les criminels tourmentés, les prostituées à l'âme pure, les justes contraints par leur conscience à l'injustice, les sadiques par amour, les déments par logique, le bon «personnage» du roman doit avant tout être *double*. L'intrigue sera d'autant plus «humaine» qu'elle sera plus *équivoque*. Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera de contradictions¹⁶.

En trente ans de travail, la notion évolue, et l'adjectif se module. Il l'utilise encore à deux reprises dans sa trilogie pseudo-autobiographique, en premier lieu dans un sens générique pour évoquer ses propres travaux qu'il définit comme étant d'«aléatoires architectures romanesques» (DJC, p. 143).

L'autre occurrence, douze pages plus loin, est plus intéressante mais son sens n'affleure que si l'on considère la manière dont Robbe-Grillet enchaîne la narration, adoptant pour passer d'un sujet à l'autre ce qu'il avait défini comme la «structure de glissement»¹⁷: il parle d'Henri de Corinthe marchant dans un «désastreux cimetière des identités et des uniformes» (DJC, p. 153), représentation explicite d'une certaine écriture, vers lequel l'a conduit sa réflexion sur le «roman en ruine» (DJC, p. 152). Admettant l'émergence irrationnelle de ce souvenir¹⁸, il enchaîne sur l'évocation d'un flacon de parfum, le *Narcisse noir* de Caron:

Le nom prédestiné du parfumeur, passeur des morts, a dû se joindre dans mon imaginaire d'enfant rêveur à une observation personnelle souvent répétée: quand on penche trop le corps pour se regarder dans la mare d'un sous-bois, le visage qui apparaît au fond de l'eau semble noir. [...] Ainsi c'est un *moi négatif* dont le clair Narcisse était amoureux et qu'il voulait embrasser pour se confondre avec lui (DJC, p. 155. Nous soulignons).

L'emblème mythique de l'écriture du moi, Narcisse¹⁹, s'prend ici d'une image qui a été abolie de la face claire de l'existence, son image négative, et c'est celle-ci, perçue de façon «fugitive», qui va bientôt se placer du côté de l'improbable, du rêve: «À peine quelques années plus tard, elle apparaît comme une pure vision onirique [...] devenue avec le temps de moins en moins crédible, de plus en plus irréaliste, *romanesque*» (DJC, p. 155. Nous soulignons).

Le romanesque est donc une vision onirique que, tout «irréaliste» qu'elle est sous l'angle référentiel exigé par l'autobiographie, on aurait pourtant tort de croire dénuée de liens avec la réalité, parce qu'en fait, c'est sa face négative: elle tend à obliquer vers l'imaginaire et là, plongeant ses racines dans le vécu, elle trouve, par là même, les moyens adéquats pour faire surface.

(16) «Nature, humanisme, tragédie» in *Pour un Nouveau Roman*, cit., p. 69.

(17) A. ROBBE-GRILLET, *Le Voyageur*, Christian Bourgois éditeur, 2001, p. 153.

(18) «Selon une logique dont l'enchaînement m'échappe» (DJC, p. 154).

(19) N'oublions pas qu'une des premières études sur la littérature personnelle est le *Narcisse romancier* de J. ROUSSET (Corti, 1973) qui se termine avec un chapitre sur *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

Si on pouvait avoir eu la tentation de placer le romanesque robbe-grilletien à l'opposé de la réalité, l'analyse du passage que nous venons de citer montre qu'il n'en est pas ainsi, ou mieux que la réalité et la vérité, travaillées par l'existence, soumises à ses aléas, ne restent telles que si l'on parvient à en montrer les ambiguïtés. Lorsque la vérité prend une majuscule, elle devient dogme (MR, p. 11) et instrument de l'oppression²⁰. Pour que la réalité et la vérité coïncident, elles doivent laisser percer les failles, les trous, les fêlures mais surtout les possibilités et les significations infinies ou l'insignifiance des objets et des individus.

On en trouve un exemple encore plus explicite dans un texte de Robbe-Grillet destiné à présenter Roland Barthes. Non pas *une* image de Roland Barthes, mais l'individu dans sa complexité²¹. Après avoir tenté de l'appréhender pendant quatre pages, il constate que la description conséquente, logique, risque de donner de l'homme une image monolithique qui ne lui correspond nullement, qui le dissèque. Il n'a alors qu'une possibilité: «l'inventer à [sa] guise, ouvertement»²². Il nous présente ainsi un Roland Barthes romancier, c'est-à-dire ce que celui-ci n'a jamais réussi à devenir, mais qu'il a intensément désiré être²³. Un Roland Barthes finalement délivré de ses peurs et de ses cuirasses, vivant sur le mode joyeux ce qui dans sa vie avait été source d'obsessions inexprimées. Ainsi donc, le romanesque prend ici la forme d'un désir, l'image, la réalisation onirique de tout ce qui était enfoui en lui: le côté négatif de son existence et, en même temps, le plus ambigu, le plus énigmatique, contradictoire et complexe. En un mot, romanesque: «les boîtes les plus animées de Paris, [...] *Palaces*²⁴ de la drague et du romanesque».

Le romanesque robbe-grilletien dans la dernière période de sa production apparaît donc bien éloigné de tout ce que l'on désigne normalement par ce terme. Mais pour que ce sens n'aille pas jusqu'à exclure les autres, voilà qu'on trouve aussi dans son autobiographie les éléments empruntés au romanesque le plus stéréotypé, contre-modèle de la réalité où les aventures prolifèrent et où les épisodes sont souvent interchangeables et qui revêt ici la forme de roman d'espionnage, roman de guerre ou roman chevaleresque. On ne saurait opérer un tri entre ces trois réalisations d'une même expression romanesque: le roman d'espionnage prime, mais parfois la présence d'un uhlán, d'une charrette qui transporte une jeune fille blonde, ou une clarière et une source dans un bois construisent une ambiance chevaleresque xv^e siècle, qui glisse aussitôt vers la scène de la première guerre mondiale et sans transition se confond encore avec l'atmosphère louche et corrompue des luttes pour le pouvoir en Amérique latine. Si l'on peut isoler sans mal les pages romanesques du *Miroir*²⁵, il n'en va pas de même avec le deuxième volume, *Angélique ou l'enchantement*, qui ne

(20) *Le Voyageur* cit., p. 168.

(21) «Un Roland Barthes de plus», *Le Voyageur* cit., pp. 171-177.

(22) *Le Voyageur* cit., p. 175.

(23) Et qu'il n'a pu que se préparer à être. Voir *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par N. LÉGER, Paris, Seuil/Imec, 2003. Robbe-Grillet semble prendre au pied de la lettre le titre de ce cours. F. Schuere-wegen considère qu'en fait c'est justement là que Barthes a pleinement réalisé son désir, inventant une forme nouvelle: «Il s'agit du projet d'écrire une "seconde" *Recherche du temps perdu*, sous la forme, non pas d'un roman, mais d'une série de cours faits au Collège de France...», «Du mépris de la rigueur philologique comme dispositif pédagogique

(Barthes)», *Fabula/Les colloques*, Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1483.php>, page consultée le 25 mars 2014. Par. 31.

(24) Le *Palace* est le nom d'une boîte de renom des années 60-80, qui réunissait le Tout-Paris et qui, dans les années 70, a vu l'émergence de la culture gay.

(25) Au point qu'on a pu observer que leur nombre augmente progressivement jusqu'à l'épisode central du miroir pour diminuer ensuite de là à la fin du volume: A. GOULET, «L'Autre de l'écriture du Moi: Henri de Corinthe, le vampire», in A. HORNING et E. RUHE (dir.), *Autobiographie & Avant-garde*, Actes du colloque de Mayence (21, 22 et 23 juin 1990), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 53-68.

présente plus aucune régularité dans l'apparition des fragments, lesquels sont aussi nettement plus nombreux. Dans le dernier volume, ils diminuent en nombre, mais occupent la plus grande partie du récit et dans la partie centrale du volume, les pages de fiction se confondent avec des souvenirs vérifiables.

Robbe-Grillet n'aura pas été le premier à affirmer que le «biais de la fiction est beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu» (MR, p. 17) et non seulement parce que l'écran protectif de l'invention narrative donne toutes les libertés d'expression du moi, mais aussi parce que d'une part, seule l'aventure romanesque est capable de trouver les mots et les situations aptes à représenter l'infinie variété et ambivalence de toute aventure humaine, et que de l'autre, il montre «par l'exemple l'impossibilité de clarifier les rapports que les conditions situationnelles de la vie entretiennent avec le processus mental de la production fictionnelle»²⁶.

Mais cette interprétation n'explique qu'en partie l'insertion, dans l'autobiographie, de ces traits «outrageusement romanesques», dont il était «facile de se moquer»²⁷ en 1958. Le romanesque recèle donc tout l'excès que l'on trouve dans ce contre-modèle de la réalité, et qu'il a voulu insérer dans son autobiographie dans ses traits les plus traditionnels: le miroir magique²⁸, la jeune fille perdue dans les bois, la lavandière à la robe candide qui va bientôt se tacher de sang, la chaussure à haut talon sur la charrette, etc. C'est là que les passions donnent libre cours à leurs manifestations les plus extrêmes, confinant même à la violence. Le romanesque est affiché, voire exhibé, parce qu'il doit fonctionner comme un masque:

Personnellement je suis de ceux qui croient – comme Sophocle – à la valeur cathartique des représentations effectuées au grand jour. Mais, pour que cette fonction puisse opérer pleinement, les acteurs athéniens portaient des masques *stéréotypés* sur le visage, afin de détruire toute possibilité d'illusion réaliste (A, p. 198. Nous soulignons).

La fiction romanesque dans cette hétéro-autobiographie fonctionne pour lui comme le masque du théâtre grec, qui évite «que le spectateur naïf, ou le lecteur, ne cède à la douceur de s'identifier sans réfléchir à l'acte représenté» (*ibid.*) et comme lui, elle doit être stéréotypée. Voilà pourquoi il utilise le patrimoine romanesque le plus reconnaissable et que, tout en la stigmatisant, il ne se prive pas d'avoir recours à l'«adjectivité poisseuse» (MR, 55), et même «la plus sirupeuse» (A, p. 84) dans de longs passages fictionnels²⁹. Pour que le masque exerce son rôle et qu'il stimule la réflexion, il doit être bien visible et alors il l'affiche.

(26) P. VAN DEN HEUVEL, «Réel imaginaire et imaginé vécu dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet», in A. HORNUNG et E. RUHE (dir.), *Autobiographie & Avant-garde* cit., pp. 109.

(27) *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 69.

(28) Ce miroir magique rappelle un épisode d'un roman baroque, qui est considéré un des archétypes du romanesque: l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. Au centre du pays édenique dans lequel est située l'histoire centrale, Forêt, se trouve la «fontaine de la vérité d'amour», source enchantée dans laquelle, en s'y penchant pour se mirer, on voit le visage de la personne aimée, à côté de laquelle on verra celui ou celle qu'il aime. C'est devant cette fontaine magique que se conclut la cinquième partie du roman écrite par son continuateur Baro (cinquième partie, livres VII-XI, cfr. l'édition électronique mise en

ligne par l'Université de Stuttgart: <http://www.uni-stuttgart.de/romlit/forschung/astree/book1.htm>). *Mutatis mutandis*, ce passage de l'*Astrée* constitue un intertexte important pour *Le Miroir qui revient*: il renvoie à un des romans où le romanesque s'exprime dans toute sa force.

(29) Comme le suivant: «Le visage du conte Henri, épuisé par son travail sans fin et par le manque de repos nocturne, laisse cependant un pâle sourire s'ébaucher sur ses lèvres lasses, à cette double évocation du *solitaire roc noir* devenu gigantesque (bête d'un Gévaudan légendaire qui mesurait plus d'un mètre au garrot) et du bourdon *fantôme* que mettait en branle le héros *infernal* immortalisé par Barbey d'Aurevilly» (DJC, p. 158. Nous soulignons).

À la fonction «cathartique»³⁰, s'ajoute néanmoins un autre aspect qui dépasse le champ strictement littéraire pour concerner une attitude envers la vie. Il est exposé sans détours une seule fois, dans la *Correspondance*, où Robbe-Grillet, après avoir résumé les étapes de la liaison entre Catherine et lui, dit ceci :

Et nous entrons ainsi, maintenant, dans une période que je qualifierais de «psychologique», celle du drame ! Toutes les apparences y sont : gifles, larmes, repentir et pardon. Mais, une fois de plus, la *part de fiction* y paraît étrangement présente, comme si nous étions incapables de sentiments simples, honnêtes, tout d'une pièce ; or, les tiens sont ambigus et réticents, sans cesse contaminés par l'expression truquée que tu leur donnes ; quant aux miens ils s'empêtrent à chaque instant dans les miroirs d'une «pensée» toujours présente, qui me condamne à ne vivre, le plus souvent, que de reflets.

Son esprit «travailleur» s'interpose entre lui et la vie et fait écran. Mais il continue aussitôt de cette façon :

Ne va pas en conclure, pour autant, que ce drame manque d'intérêt, ou de force. Souviens-toi de ce qui se passe pour les amours charnelles : *elles n'atteignent leur paroxysme que dans les fictions, les images, les symboles, les mythes*³¹.

En fait, la fiction est bel et bien ce qui permet même aux amours charnelles d'arriver à l'acmé, à un degré d'intensité que n'a pas la vie. Ainsi donc, la fiction permet, d'une part, de construire une complexité et une ambiguïté que l'aveu tend à exclure, et de l'autre, elle contient tout naturellement cet ingrédient indispensable à la force des passions : la simulation, le jeu. Ce n'est pas un hasard si les références à la simulation, au théâtre, aux rites, abondent dans les œuvres de Robbe-Grillet : les exemples sont légion et vont de «La chambre secrète», la dernière des *Instantanés*, animation à l'envers d'un tableau qui représente une scène dans «quelque édifice, temple ou théâtre»³², jusqu'à la «réunion» qui, en fait, se déroule comme «un dialogue préfabriqué entre trois personnages» suivant un «scénario» «consacré aux justifications théoriques du crime» du *Projet pour une révolution à New York*³³. Mais les exemples se multiplient dans chaque ouvrage de notre auteur. Le romanesque permet alors bien plus que d'inclure les fantasmes dans la représentation d'une vie qui n'a fait que s'en nourrir : il est ce qui permet la représentation démesurée qui, seule, a quelques chances de se rapprocher de la beauté et de l'intensité du fantasme.

Force est de constater que l'importance de la fiction va bien au-delà de la littérature et se répercute directement sur la perception de la vie. C'est comme si Robbe-Grillet n'était capable de vivre qu'en passant par la fiction, qu'on l'appelle simulation, théâtre, ritualisation... ou écriture. Mais il ne faut pas confondre cela avec l'incapacité proustienne de vivre ailleurs que dans la littérature³⁴. C'est un masque que Robbe-Grillet interpose entre lui et les événements – certains événements – pour qu'ils soient vécus librement dans toute leur force. Dans l'œuvre, cela ne lui sert pas seulement à souligner la véridicité de la fiction par rapport à la confession, permettant une «explicitation de l'unité du vécu et de l'imaginé»³⁵, mais il définit l'attitude d'une vie qui a besoin de la fiction – rituelle à l'occurrence – pour vivre à fond ses émotions.

(30) Il faut bien mettre le mot entre guillemets, puisqu'il est loin de renvoyer à la catharsis grecque, supposant un horizon moral commun qui manque dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

(31) Alain et Catherine ROBBE-GRILLET, *Correspondance 1951-1990*, Fayard, 2012, p. 47. Nous soulignons.

(32) *Instantanés*, Éditions de Minuit, 1962, p. 102.

(33) Éditions de Minuit, 1970, pp. 37-38.

(34) Souvenons-nous d'une des plus célèbres citations de *À la Recherche du temps perdu* : «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature», M. PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927), Gallimard («Pléiades»), p. 895.

(35) P. VAN DEN HEUVEL, *art. cit.*, p. 109.

Si Robbe-Grillet enveloppe sa vérité de romanesque, ce n'est pas seulement – ou mieux pas tant – parce qu'elle est indicible, soumise à la plus sévère des censures, mais bien parce que ce n'est qu'à travers le romanesque – que l'on doit appréhender au sens de stéréotype, de rite culturel – qu'elle s'avère, s'épanouit et devient finalement réelle. Paradoxalement, c'est donc la partie fictionnelle de sa narration qui authentifie son autobiographie. Et non pas parce que l'on reconnaît à la fiction l'expression d'une vérité qui dépasse la contingence³⁶, mais parce que ce n'est qu'à travers la représentation que certaines vérités peuvent s'exprimer dans toute leur intensité.

On aura dès lors bien compris que l'étiquette de la trilogie est bien plus qu'une simple boutade paradoxale, digne de cet auteur iconoclaste. Mais prenons encore en considération sa fonction par rapport à la spécificité autobiographique. Celle-ci implique en fait la coïncidence entre Protagoniste, Auteur et Narrateur, au point que le narrateur devient inutile ou inopérant car c'est «tout bonnement l'auteur qui raconte»³⁷. À moins que l'auteur ne veuille insérer dans son autobiographie l'activité de narrateur qu'il a exercée toute sa vie: il continuera alors à reconnaître de façon autonome la fonction du narrateur. À partir d'une certaine date, Robbe-Grillet a subordonné toute son existence à l'écriture. Cette tâche a depuis lors primé sur toute autre, y compris sa vie familiale³⁸. Comment pouvait-il mieux représenter l'authenticité de quelqu'un qui a été essentiellement un écrivain? Tout simplement, en se montrant dans sa fonction la plus spécifique, celle qui consiste à inventer des histoires qui donnent corps aux fantasmes: le romanesque lui permet de se représenter dans sa fonction distinctive d'inventeur d'histoires³⁹. En insérant l'histoire de Corinthe, le je assume pleinement ses fonctions de narrateur. Mais on ne peut pas s'en tenir là: en fait, le redoublement du protagoniste entraîne aussi le redoublement du narrateur. Le je narré est montré en tant que je narrant:

Hommes de peu de foi, pourquoi pleurez-vous? écrit à la suite le comte Henri [...] Ici, le mémorialiste obstiné que gagne la fatigue s'interrompt un instant, il trempe derechef son stylographe au mécanisme défectueux dans un reliquat de liquide noir au fond du fidèle encrier de verre, cubique, massif, rassurant, mais il demeure la plume d'or en l'air (DJC, p. 144).

Le passage est riche, et répond également à l'objection possible qui consisterait à se demander pourquoi, s'il a tant besoin de romanesque, il a tant fait pour le contester:

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

À en croire Thomas Pavel, les sources du roman plongent dans le romanesque⁴⁰. L'autobiographie traditionnelle, selon Robbe-Grillet, qui prend comme exemple celle de Sartre, *Les Mots*, cherche les racines d'une vocation, décèle tous les signes de

(36) «Un roman est vrai non en dépit de son romanesque, mais grâce à lui», B. PINGAUD, *op. cit.*, p. 51.

(37) Voir G. GENETTE, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, pp. 87-88.

(38) C'est ce qu'il dit à Catherine, que la réalisation de son œuvre venait d'abord. Cfr. *Correspondance* cit.

(39) En même temps, comme «le romancier moderne» est «celui qui refuse de se plier à l'ordre

établi du roman, à ses règles du jeu» (*Le Voyageur*, p. 153) insérer le romanesque le plus usé dans un récit autobiographique permet de bouleverser les règles du jeu autobiographique, et de continuer à assumer son image d'iconoclaste. Mais cette raison n'est certes pas la plus importante.

(40) Th. PAVEL, «Les sources romanesques du roman» cit.

l'écrivain qu'il était destiné à devenir, va aux sources du romancier en lui construisant une cohérence qu'il ne cesse de critiquer. Lui, par contre, qui refuse la cohérence puisqu'elle ne répond pas à sa perception de la vie, va aux sources du roman. En cherchant, comme tout autobiographe, les sources de soi, il trouve en fait les sources du roman même. Ce qui cadre bien avec la fierté du personnage...

On pourrait pousser le raisonnement un peu plus loin jusqu'à trouver dans la «narration de soi»⁴¹ le fondement de son être: Robbe-Grillet aurait eu l'intuition qu'il n'existe aucune motivation rationnelle qui soit à la base de nos actions, mais uniquement des récits, que c'est la narrativité qui réunit les fragments épars d'une personnalité éclatée⁴². Mais cela nous amènerait vers des considérations philosophiques par trop éloignées de ce parcours.

Limitons-nous à montrer pour conclure qu'insérer le romanesque dans une autobiographie revient à choisir l'impossibilité de stipuler un pacte quelconque avec le lecteur⁴³. Au vu de ce que nous venons de dire, il semble évident que Robbe-Grillet veut situer son entreprise pseudo-autobiographique «au-delà ou en deçà du vrai et du faux»⁴⁴ et ne revendique pour elle qu'un jugement esthétique. Il avait bien raison d'appeler «nouvelle» cette autobiographie qui, tout en restant confession, livre de mémoires, «dépassé l'autobiographie d'un réel advenu et [...] retrouve l'autobiographie des possibilités perdues, c'est-à-dire les rêves mêmes, les vrais, les rêves réels, les rêves qui furent vécus avec complaisance et lenteur. L'esthétique spécifique de la littérature est là»⁴⁵.

LAURA BRIGNOLI

(41) «Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution: ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste [...] Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*); la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le

vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire» P. RICŒUR, *Temps et récits* III, *Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985, pp. 442-443.

(42) Voir aussi l'idée lacanienne du moi comme produit de l'écriture: *Écrits*, Seuil, 1966.

(43) D'autres en ont longuement parlé. Cfr., entre autres, l'article de F. WAGNER, *Des coups de canif dans le contrat de lecture*, «Poétique», 172, 4, 2014, pp. 387-407. Il ne nous semble pas nécessaire reprendre la question dans les détails.

(44) G. GENETTE, *Fiction et diction* cit., p. 20

(45) G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1948, pp. 95-96.

Bibliographie supplémentaire

- Alain Robbe-Grillet: *balises pour le XXI^e siècle*, Actes du colloque international d'Ottawa (1^{er}-3 juin 2009), Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- ALLEMAND R.-M., *Duplication et duplicité dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, Minard, 1991.
- Autobiographie & Avant-garde*, Actes du colloque de Mayence (21, 22 et 23 juin 1990), Gunter Narr Verlag, 1992.
- CHOE A.-Y., «L'écriture et la scène originaire: *Le Miroir qui revient*», in F. MIGEOT (dir.), *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Actes du colloque de Besançon (2002), Besançon, Presses universitaires, Presses universitaires franc-comtoises, 2004.
- Critique*, n. 651-652, août-septembre 2001.
- FRELICK N.M., *Hydre-miroir: les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique*, «The French Review», 70, 1, October 1996, pp. 44-55.
- GASPARINI PH., *Autofictions. Une aventure du langage*, Seuil, 2008, («Poétique»), chap. VI, pp. 131-146.
- GASPARINI PH., *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, 2004.
- KAMKHAGI V., *Per un tentativo di definizione della "nouvelle autobiographie" di Alain Robbe-Grillet*, «Il Confronto Letterario», XXI, 41, 2004, pp. 261-276.
- LEJEUNE PH., «Nouveau Roman et retour à l'auto-biographie», in M. CONTAT (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 51-70.
- MARAZZA C., *Le ambiguità della scrittura nell'"auto-biografia" di Alain Robbe-Grillet*, «Francofonia», 8, 15, 1988, pp. 87-97.
- MIGEOT F., *Miroir aux revenants, revenants au miroir*, «Revue des sciences humaines», 240, 1995, pp. 129-141.
- MIGEOT F., *Entre les lames: lectures de Robbe-Grillet*, Presses universitaires franc-comtoises, 1999, («Annales littéraires»), pp. 67-83.
- PAUTROT J.-L., *Robbe-Grillet, Sartre, Duras: mer, musique, écriture*, «The French Review», 68, décembre 1994, pp. 274-282.
- WAGNER F., «'Qu'est-ce que c'est moi?' (La dialectique intime/extime dans (et autour de) *La Reprise*, d'Alain Robbe-Grillet)», in A. MURA-BRUNEL et F. SCHUEREWEGEN (dir.), *L'intime, l'extime*, CRIN, 41, 2002, pp. 67-79.
- WAGNER F., *Le pervers et ses lecteurs. Sur le sado-érotisme robbe-grilletien*, «Revue d'études culturelles», 1, printemps 2005, pp. 277-286.
- WAGNER F., *Pannes de sens, Apories herméneutiques et plaisir de lecture*, «Poétique», 142, 2, 2005, pp. 185-203.
- WAGNER F., *Des coups de canif dans le contrat de lecture*, «Poétique», 172, 4, 2012, pp. 387-407.
- WAGNER F., *Le moi qui revient (Un exemple d'autofiguration: les "Romanesques" d'Alain Robbe-Grillet I)*, «Vox poetica», 1/1/2013, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2012a.html>.
- WAGNER F., *Ceci n'est pas une autobiographie (Un exemple d'autofiguration: les "Romanesques", C:\Users\Utente\AppData\Local\Microsoft\Windows\Temporary Internet Files\Content.IE5\JY7FQS1L\ d'Alain Robbe-Grillet II)*, «Vox poetica», 13/7/2013 <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2012b.html>.
- WAGNER F., *Raconter est-il devenu proprement impossible? Fabula et intrigue dans l'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet*, «Fabula», http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula_et_intrigue.