

**Sur les traces d’Alain Robbe-Grillet
1989
Une “Semaine Robbe-Grillet” à l’Université de Salamanque**

**In the Footsteps of Alain Robbe-Grillet
1989
“Robbe-Grillet’s Week” at Salamanca University**

CARMEN GARCÍA CELA
Universidad de Salamanca
cela@usal.es

Resumen

Durante el mes de octubre de 1989, el escritor Alain Robbe-Grillet visitó la Universidad de Salamanca invitado por la profesora del Departamento de Filología Francesa, Josette Borrás Dunand. El objetivo del presente dossier es dar a conocer los textos inéditos de los seminarios que el escritor francés pronunció en la Universidad de Salamanca. Partiendo de una reflexión sobre aspectos formales de la literatura –la renovación de la novela y la autobiografía, la enunciación, las diferencias y similitudes entre la literatura y el cine o las representaciones femeninas–, Robbe-Grillet emprende un recorrido a través de autores como Balzac, Camus o Flaubert, buscando las concomitancias y las divergencias entre la literatura, la filosofía, la psicología o el psicoanálisis, y la ciencia.

Palabras clave

Nueva novela y nueva autobiografía, enunciación y enunciación, literatura y cine, representaciones femeninas, repetición.

Abstract

In October 1989, French writer Alain Robbe-Grillet visited Salamanca University after have been invited by Josette Borrás Dunand, professor at the Department of French Philology. The aim of this report is to broadcast the unpublished texts of Robbe-Grillet’s lectures at Salamanca University. Starting with a reflection upon formal aspects of literature –the renewal of the novel and autobiography, the enunciation, the differences and similarities between literature and cinema, or female representations– Robbe-Grillet undertakes a journey through authors such as Balzac, Camus or Flaubert, looking for the concomitances and divergences between Literature, Philosophy, Psychology or Psychoanalysis and Science.

Key-words

New Novel and new autobiography, enunciation, literature and cinema, female representations, repetition.

*Avec mes remerciements sincères à Ángeles Sirvent,
Concepción Palacios
et José María Fernández Cardo*

1. La cellule génératrice

On se souviendra de l'année 1989. L'année où a eu lieu la chute du mur de Berlin, où ont débuté les échanges Érasmus dans les universités européennes, où Camilo José Cela a obtenu le prix Nobel de littérature. Au Département de Français de l'Université de Salamanque, nous n'oublions pas qu'en automne 1989 nous avons vécu l'un des événements académiques les plus marquants auquel nous ayons pu assister.

À cette époque, Josette Borrás Dunand, qui dirigeait déjà ma Thèse de doctorat sur Alain Robbe-Grillet (1922-2008), avait la forte conviction qu'il fallait ouvrir les portes de l'Université aux grandes personnalités du monde de la culture et de la littérature. Un cours de doctorat est devenu le prétexte pour placer dans l'emploi du temps du premier trimestre de l'année scolaire 1989-1990 une "Semaine Robbe-Grillet".

Josette Borrás avait participé à quelques Colloques sur Gide à l'étranger et c'est pendant l'un de ces congrès qu'elle a rencontré Alain Goulet, professeur à l'Université de Caen. Il se trouve que, Alain Robbe-Grillet, qui vivait en Normandie, était régulièrement invité à l'université de Caen par Alain Goulet. Le critique littéraire et l'écrivain avaient multiplié leurs collaborations et Alain Goulet aimait évoquer la plaisanterie de Robbe-Grillet qui appelait "Robbe-Goulet" le tandem que formaient les deux Alain.

Alain Goulet –avec qui Josette Borrás a créé le premier réseau Érasmus à caractère littéraire du Département de Français de l'Université de Salamanque–, a fait la médiation pour que le contact se fasse. Après quelques conversations, Robbe-Grillet acceptait l'invitation de Salamanque mais il voulait aussi profiter de son voyage en Espagne pour se rendre à Saint-Jacques de Compostelle. Josette Borrás a donc cherché la collaboration d'autres collègues du nord de l'Espagne pour proposer à Robbe-Grillet un parcours universitaire triangulaire à travers l'Extrême Occident de la Péninsule Ibérique: il viendrait en Espagne au mois d'octobre 1989 et serait accueilli par les universités de Salamanque, Oviedo et Saint Jacques de Compostelle.

À Salamanque le programme était riche. Avant l'arrivée de Robbe-Grillet, les 9 et 11 octobre 1989, nous avons été invités à voir deux de ses films: *L'Éden et après* (1970) et *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Du 17 au 20 octobre, Alain Robbe-Grillet nous offrait une conférence ("Nouveau Roman, Nouvelle Autobiographie") et trois séminaires ("Énoncé-Énonciation"; "Roman et cinéma"; "La femme dans les romans et les films d'Alain Robbe-Grillet").

La thésarde que j'étais à l'époque a tout voulu enregistrer avec un magnétophone

de fortune qui, malheureusement, est tombé en panne le jour de la première intervention. J'ai, en revanche, réussi à enregistrer les trois séminaires ainsi qu'une interview à la radio, le 19 octobre 1989. Les textes ici rassemblés reproduisent les paroles prononcées par Robbe-Grillet à l'Université de Salamanque. La conférence "Nouveau Roman, Nouvelle Autobiographie" a été partiellement reconstruite à partir de notes prises en salle. Par chance, Robbe-Grillet a réalisé ailleurs de nombreuses interventions où il s'est longuement attardé sur le sujet. Mais il nous a semblé intéressant de l'inclure pour rappeler une certaine chronologie dans l'évolution du Nouveau Roman ainsi que quelques idées essentielles à sa compréhension.

Les trois séminaires, quant à eux, ont été transcrits à partir des enregistrements réalisés. On peut sûrement retrouver, éparpillés à travers les différents textes théoriques de Robbe-Grillet –*Pour un nouveau roman* (1963), *Le Voyageur* (2001), les *Romanesques* (1984-1994), etc.– bon nombre des réflexions qu'il a laissées à Salamanque. Or ce qui frappe dans ces transcriptions c'est une certaine écoute qui émerge à la lecture et c'est cette qualité orale que l'on a cherché à préserver. À cette fin, la transformation de la transcription en écriture a été évitée autant que possible. Ont juste été éliminés certains tics de langage et quelques répétitions indispensables à soutenir le discours à l'oral mais dont l'écrit peut se passer.

On remarquera aussi que, à la fin de ses interventions, Robbe-Grillet se plaint du manque de participation du public. Il aurait préféré parler à partir des questions posées par les assistants pour entamer un dialogue avec eux. Les séances, ouvertes à la ville, ont reçu une grande affluence pendant toute la semaine. Or ce public admiratif on ne peut plus, était également tétanisé à l'idée de devoir s'exprimer en français devant une sommité de la taille de Robbe-Grillet. La transcription montre aussi l'approvisionnement progressif du public par l'écrivain.

L'épigraphe "Suites", ajoutée aux séminaires, parcourt les publications de Robbe-Grillet parues après 1989 et s'arrête en particulier à *La Reprise* (2001) un récit qui est une sorte de "remake" de l'ensemble de son œuvre. Une annexe, enfin, récupère les lignes essentielles d'une interview de Robbe-Grillet à la radio le jour où le prix Nobel a été décerné à Camilo José Cela.

Malgré les années écoulées, la lecture de ces notes révèle encore la présence envoûtante de Robbe-Grillet. Ce sont les traces de cette présence et la mémoire d'une liberté de parole qui sont suivies ici alors que l'on fête en 2022 le centenaire de sa naissance.

2. Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie

Mardi 17 janvier 1989

“J’écris seulement pour moi”¹, affirmait Robbe-Grillet dans la conférence qu’il a consacrée à analyser le passage du “Nouveau Roman” à la “Nouvelle Autobiographie”. “Et c’est vrai –poursuit-il– que, quand je suis à ma table, je ne vais pas me dire ce qu’ils vont en penser. Mais je ne suis pas seul et je vis dans une société avec laquelle je partage des tas de choses. La meilleure façon d’écrire pour vous, c’est d’écrire seulement pour moi”. L’acte d’écrire enferme donc un “projet de contrat entre l’auteur et son lecteur” que révèlent déjà les premières phrases d’un roman.

Les pactes d’écriture du Nouveau Roman ont cherché à se distinguer de ceux adoptés par des écrivains tels que Balzac. Robbe-Grillet n’hésite pas à revenir une fois de plus sur les premières phrases de *Louis Lambert* qui se situent aux antipodes de ses propres travaux: “Louis Lambert naquit en 1747, à Montoire, petite cité du Vendômois où son père exploitait une tannerie de médiocre importance” (Balzac, 1878: 1). L’écrivain y relève la présence suspecte du passé historique “naquit”, un temps verbal disparu de la vie des usagers de la langue française –déjà à l’époque de Balzac– et dont “les formes grammaticales pompeuses et bizarres que tout le monde lit sans broncher” n’ont de place que dans un certain type de romans. Pour Barthes, se souvient Robbe-Grillet, “c’est le temps des causes jugées”, contrairement au présent et au passé composé qui sont “pris dans un flottement”. Tout compte fait, “ce n’est qu’une parole divine qui peut se permettre de parler ainsi”. Robbe-Grillet se plaît à rapporter à cet égard une histoire qu’il a lue dans le *Journal* de Gide où une petite fille à qui on raconte un conte de fées pose tout à coup la suivante question: “Maman, mais qui dit ça?”. “Ce n’est que Dieu qui peut dire ça”, en conclut Robbe-Grillet².

Le Nouveau Roman préfère des modalités énonciatives plus proches de *L’étranger* (1946), de Camus, “un roman très intéressant et extrêmement bizarre [qui] a fait scandale parce que c’est le premier roman en langue française qui a été écrit au passé composé”. En voici le début:

“Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: ‘Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués’. Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier” (Camus, 1957: 7).

Si on compare ce début de *L’étranger* et le début de *Louis Lambert*, on a l’impression que ce n’est pas le même narrateur qui parle. Quand Balzac parle, “il sait” et “ça veut dire”. Dans *L’étranger*, au contraire, deux éléments de la narration balzacienne –la cohérence du monde et la compétence du narrateur–, se sont désagrégés. D’après Robbe-Grillet, cette différence de parole entre le narrateur de Balzac et celui de Camus révèle une différence de

1 Les guillemets indiquent les mots littéraux d’Alain Robbe-Grillet.

2 Robbe-Grillet reprend cette question fondamentale dans *Préface à une vie d’écrivain* (2005: 23).

niveau concernant la compréhension de la cohérence du monde: chez Balzac, “le monde est cohérent parce qu’il a un sens, et le narrateur est compétent parce qu’il connaît ce sens: il parle avec un accent de vérité”. Chez Camus, en revanche, “la cohérence du monde est désintégrée” dans la mesure où “le narrateur se trouve dans un flot, dans le doute”. Il “ne sait pas” et “ça ne veut rien dire”. Ce sont là des postures que l’on retrouve beaucoup dans les grands romans liminaires du XX^e siècle, comme chez Faulkner, en l’occurrence, qui introduit dans *Le bruit et la fureur* (1929) une citation de Shakespeare en exergue: “Le monde est une histoire pleine de bruit et de fureur”. En effet: “*Le bruit et la fureur* est un exemple de livre raconté par un idiot et ça ne veut rien dire”.

“Pourquoi se met-on à écrire?”, se demande-t-il. “Balzac écrit parce qu’il comprend le monde”, alors que Camus écrit “parce qu’il ne comprend pas le monde”. Robbe-Grillet, quant à lui, écrit parce qu’il ne comprend pas la question fondamentale: “Qu’est-ce que je suis, moi? Qu’est-ce que je fais là? Je me parle moi-même pour essayer de me comprendre et de mettre en ordre cette chose informe qu’est mon existence. J’écris pour mettre ensemble des morceaux. Je n’arrive pas à percevoir ça comme un destin. Ces morceaux sont des morceaux suspects, même à mes propres yeux, parce que ma mémoire est toujours défaillante”.

Ajoutons que cette interrogation préside à l’écriture de Robbe-Grillet depuis les années 50 où il fait paraître ses premiers romans et où il s’érige en figure centrale de la pseudo-école du Nouveau Roman, à une époque où il s’insurgeait contre les mythes de la profondeur dans *Pour un nouveau roman* (1963), considéré par la suite une sorte de manifeste du Nouveau Roman. Les membres du groupe ont varié au long des années, mais ils ont toujours eu en commun la quête de nouvelles possibilités expressives du langage. Si bien que, au renouveau formel du roman que représente l’émergence du Nouveau Roman dans les années 50 et 60 du XX^e siècle, va suivre une étape où il sera essentiellement question de rénover l’approche théorique. La critique littéraire se tournait ainsi presque exclusivement vers le texte abordé dans son immanence. Cette période, qui correspond, *grosso modo*, à la décennie des années 70, a été décidément marquée par le “terrorisme théorique” exprimé dans la revue *Tel Quel* ainsi que dans les Colloques de Cerisy-la-Salle qu’organisait Jean Ricardou (1932-2016)³. Les Colloques de Cerisy, qui ont rassemblé les plus grandes personnalités intellectuelles et artistiques de l’époque, représentent un tournant fondamental de la critique littéraire et artistique en France⁴.

Et c’est justement lorsque le radicalisme théorique touche à son épuisement que le genre autobiographique s’attire les plumes les plus réputées du Nouveau Roman. Et il en va de l’autobiographie comme du roman: le renouveau part d’une critique des formes déjà

3 Nous ajoutons la réflexion sur la période du “terrorisme théorique” dans le but de situer la seconde phase du Nouveau Roman, entre son émergence et son orientation vers l’autobiographie.

4 Le Colloque organisé par Jean Ricardou en 1971, “Nouveau roman: hier et aujourd’hui” dont les actes ont été édités par lui et Françoise van Rossum-Guyon en deux volumes, demeure à ce jour un référent non négligeable.

existantes. Et, de même qu'il distingue deux façons d'écrire un roman, Robbe-Grillet décèle deux types d'autobiographie. Ce sont les *Mémoires d'outre-tombe* (1809) de René de Chateaubriand (1768-1848), qui deviennent à présent le modèle à combattre en ce sens où l'auteur semble s'en servir pour "laisser un monument compact, une statue en bronze, avant de mourir".

Le virage vers l'autobiographie s'est opéré, notamment, de la main de Marguerite Duras avec *L'Amant* (1984). "Mais il y en a d'autres –précise Robbe-Grillet–: *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute; *L'acacia* (1989) de Claude Simon; et, moi-même, *Le miroir qui revient* (1984) et *Angélique ou l'enchantement* (1988)". Robbe-Grillet n'a pas oublié que la parution de ces récits autobiographiques a à nouveau incendié le panorama littéraire et que les critiques ont recommencé de plus belle à leur adresser des reproches: "comme si on avait trahi nos points de vue d'écrivains, car les livres de Duras, Simon et les miens, ont été faits par des éléments de nos propres autobiographies. On avait dit: 'école de l'objectivité'. Mais non: 'de la subjectivité'". Il y avait encore une autre étiquette, celle de "École du regard", sous prétexte que des livres comme *La Jalousie* (1957) et *Le voyeur* (1955) étaient des livres d'un seul sens –le regard– alors qu'ils sont fondés "sur la lutte de deux sens: l'œil et l'oreille".

"Ce concept de lutte est important –poursuit Robbe-Grillet– et date, en philosophie, de Hegel. Hegel a une prémonition de ce phénomène fondamental: s'il y a vie, il y a lutte. Ce sont ces contradictions [qui font] avancer. Karl Marx l'avait repris au point de vue historique: 'La lutte des classes est le moteur de l'histoire'. Quand la lutte des classes serait faite, l'histoire serait finie. Pour que quelque chose continue à vivre, il faut qu'il y ait des forces en lutte: des luttes textuelles, des conflits de narration. Cette présence des conflits dans les livres du XX^e siècle, c'est quelque chose qu'il faut commencer à étudier. Comment est-ce que ça fonctionne? Ce sont des romans qui ont l'air objectif, mais qui sont subjectifs. Dans *Le voyeur*, le narrateur est un fou qui établit une lutte entre l'objectivité et la subjectivité. Dans *La Jalousie*, il y a cette lutte entre l'œil et l'oreille".

La Nouvelle autobiographie ne saurait se reconnaître dans les schémas de l'autobiographie traditionnelle: "la nouvelle autobiographie refuse les deux éléments du pacte autobiographique tel qu'il a été formulé par Philippe Lejeune (1975). "Ces deux éléments sont: quelqu'un qui écrit son autobiographie doit connaître, avant de commencer à écrire, le sens de sa propre vie; [quelqu'un qui écrit son autobiographie est censé être sincère et] dire ce que je crois être la vérité sur ma propre existence".

Au cœur du renouveau du genre autobiographique s'installe ainsi le débat sur la notion de vérité. "Je ne crois pas à la vérité –dit Robbe-Grillet–. La notion de vérité oppose toujours les scientifiques aux littéraires alors que, aujourd'hui, les scientifiques ne sont pas gênés par les contradictions. Les scientifiques ont formulé deux postulats pour définir la lumière: la lumière, ce sont des ondes; la lumière, ce sont des corpuscules. Ces deux définitions se contre-

disent et pourtant elles coexistent. Les scientifiques ne sont pas gênés par ça. De ce point de vue-là, les scientifiques sont plus avancés que les littéraires classiques. Le Nouveau roman plus près de la science. La lutte est dans la vie, dans la science et dans le Nouveau roman”. Cela est bien visible dans *Le miroir qui revient* (1984), où “j’affirme que mon grand-père était pupille de la nation, c’est-à-dire le fils d’un soldat mort pour la France et éduqué par l’État. C’est faux. Tous ces éléments, tous ces morceaux dont je suis fait ont des degrés de certitude certainement variables. Le livre est formé par ces morceaux extrêmement variables qui bougent à la recherche d’une forme, mais ils ne trouvent jamais leur place”. Dans *L’Amant* de Marguerite Duras, le problème est autrement posé. Il y a une “image manquante [qui va devenir] l’élément principal du livre”, c’est-à-dire que les éléments du roman tournent autour d’une histoire manquante et c’est ce manque qui va structurer le récit.

Le mot de structure “a beaucoup fait parler dans les années 60, surtout à partir des structuralistes. Dans *Logique du sens* (1969), Gilles Deleuze tente une image pour dire ce que c’est qu’une structure. Imaginez deux séries parallèles. Ces parallèles ne s’entrecroisent pas. Les éléments qui constituent ces deux séries ne sont pas de même nature: il s’agit, d’une part, de concepts et, d’autre part, d’objets. Dans une des séries, il manque un élément et, dans l’autre, il y en a un de trop. Cela provoque un mouvement dans tous les éléments des deux séries, comme si elles tentaient de rencontrer ce point de confluence, chose qui est impossible. L’appel au sens reste constant. La contradiction la plus importante dans mes propres œuvres c’est justement l’appel au sens et le manque de sens”.

De Balzac au Nouveau Roman, et de Chateaubriand à la Nouvelle Autobiographie, la place du narrateur a changé. Mais cette modification entraîne aussi la modification de la place du lecteur, qui “n’est pas la même chez Balzac et chez Camus. Dans *Le Père Goriot* (1835), la place du lecteur est quasiment nulle. Chez Balzac, quand il écrit, il a tout pensé, il sait tout, c’est un roman fermé. Dans *L’étranger* (1942), au contraire, rien n’est fermé. D’autre part, la place du lecteur est inconfortable mais [...] active. On ne peut lire *L’étranger* ou *La Jalousie* que si on devient comme l’auteur du livre”. Robbe-Grillet évoque alors Marcel Duchamp (1887-1968): “Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” (Sargeant, 1952). La rencontre entre l’auteur et le lecteur engendre un certain type de communication: “cette communication va passer entre ces points communs entre vous et moi –pose Robbe-Grillet–, que Marx a appelés idéologie et que Freud a appelés l’inconscient. Dans cette communication, il y a un premier élément idéologique qui est la langue. J’écris dans une langue irréprochable. C’est un français clair et pur. Les écrivains peuvent choisir aussi de perturber la langue. Joyce (1882-1941) dans *Portrait d’un jeune artiste* (1916) perturbe la langue à tel point que, à la fin, on a l’impression de lire un anglais tout à fait fabriqué par lui-même et parfaitement incompréhensible, même si on partage son propre contexte culturel. Ce point qui est le plus fondamental dans un livre, la langue, je l’ai respecté. Il y a aussi un second élément qui se rapporte à l’inconscient et qui fait appel aux fantasmes

sexuels. On pouvait penser autrefois que les fantasmes sexuels étaient personnels. Les fantasmes sexuels ne sont pas du tout personnels puisqu'ils servent à la publicité et qu'ils sont placardés sur tous les murs de la cité".

3. Séminaires

3.1. Énoncé-énonciation

Mercredi 18 octobre 1989⁵

Énoncé

On a appelé cette première rencontre –ce n'est pas moi qui ai donné le titre, mais je l'ai accepté– "Énoncé-énonciation". Vous savez que la narratologie traditionnelle mettait l'accent uniquement sur l'énoncé. L'énoncé c'est ce que le texte dit. Par exemple, "Louis Lambert naquit, etc.", c'est l'énoncé.

Énonciation

On appelle énonciation toutes les conditions de production de l'énoncé et on s'est aperçu que, pour la littérature en général –et pour la littérature moderne en particulier–, on ne pouvait pas étudier un texte si on portait son attention seulement sur l'énoncé parce que ces textes modernes disent autre chose que ce qu'ils disent.

Les énoncés de Balzac

Un texte de Balzac, dans une très large mesure, dit ce qu'il dit. Je dis "dans une très large mesure" parce que, bien entendu, quand on étudie Balzac à fond, par exemple, on découvre tout autre chose. Mais, apparemment, pour le lecteur traditionnel moyen, la lecture du *Père Goriot* (1835) ou d'*Eugénie Grandet* (1833) peut se faire uniquement au niveau des énoncés sans se poser de questions sur les conditions de production des énoncés.

Au contraire –puisque nous avons opposé hier *L'étranger* (1942) à *Louis Lambert* (1832) de Balzac–, il est impossible de lire *L'étranger* en se limitant seulement à ce que dit le texte, c'est-à-dire à cette suite de phrases qui donnent toujours cette impression curieuse qu'il y a autre chose que le texte dit parce qu'il ne le dit pas. Il y a ce que le texte dit parce qu'il le dit et il y a aussi –et plus important sans doute– ce que le texte dit parce qu'il ne le dit pas. L'énonciation comporte tout ce que le texte devrait dire.

L'énoncé et le consensus narratif

Dans les conditions de production d'un énoncé, il y a l'énoncé lui-même et le consensus narratif dans lequel cet énoncé apparaît et, par conséquent, les manques que le texte oppose par rapport à un énoncé traditionnel qui se rapporterait –mettons entre guillemets– "au même sujet".

5 Ce sont, dorénavant, les mots littéraux de Robbe-Grillet que nous transcrivons.

Évidemment, l'étude d'un texte, à ce moment-là, devient beaucoup plus problématique, comme je disais hier, [pour] le lecteur –en particulier le lecteur universitaire– conscient et organisé...

L'énonciation de L'étranger

Dans *L'étranger* [...], il y a ce qu'on peut appeler des silences. C'est-à-dire que les rapports mêmes du parleur avec ce qu'il dit semblent des rapports difficiles comme si, en somme, cet homme ne pouvait pas parler. Et les énoncés eux-mêmes insistent là-dessus à plusieurs reprises, en particulier quand il s'agit du peu de paroles que Meursault a prononcées dans de différentes circonstances où il aurait dû en prononcer d'autres. Par exemple, lors de l'enterrement de sa mère ou, plus tard, dans ses relations avec Marie, ou avec les autres personnages du drame. Et c'est même retenu contre lui par le juge d'instruction qui, interrogeant un témoin, lui demande ce que l'accusé a dit à ce moment-là et le témoin répond: "Rien. Il n'a rien dit". Et le juge demande au témoin s'il trouve ça normal qu'il n'ait rien dit. Et le témoin répond: "C'était un homme. Il n'aimait pas parler pour ne rien dire" (Camus, 1950 [1942]: 75). Une espèce d'allégation, un peu machiste: c'est pas quelqu'un qui bavardait comme ça –mettons comme les femmes–. C'est une allégation idéologique parce que, dans les conditions de production de l'énoncé, il y a, évidemment, toute l'idéologie du groupe qui est en action. Et, à ce moment-là, "C'était un homme. Il ne parlait pas pour ne rien dire" apparaît pour le témoin comme quelque chose de favorable. Mais, visiblement, pour le juge d'instruction, cela apparaît comme défavorable: il aurait dû parler parce que la parole est un des moyens, sinon de communiquer des choses, en tout cas d'entretenir la fonction phatique si importante dans la vie en société. Et, en dehors de ces cas précis où les manques d'énoncés sont signalés par l'énoncé lui-même, il y a dans le texte de *L'étranger* énormément de moments où il y a une espèce de silence du texte. Et, évidemment, ces silences qui ne font pas partie de l'énoncé font partie, en tout cas de l'énonciation, c'est-à-dire des conditions de production de l'énoncé.

L'énonciation chez Flaubert

Si on regarde l'évolution de la littérature au siècle dernier [au XIX^e siècle], on s'aperçoit que, là encore, c'est probablement chez Flaubert [aussi] que ces premières atteintes à l'intégrité du texte –c'est-à-dire à la continuité textuelle–, [...] que ces phénomènes apparaissent. Vous savez que Flaubert –qui est considéré comme le père français du Nouveau Roman au XX^e siècle– est un écrivain qui, à son époque, était accusé par la critique officielle d'écrire des textes bizarres. Ça a même été retenu contre lui à son procès, quand il a eu un procès pour outrage de mœurs pour un livre bien innocent aujourd'hui qui est *Madame Bovary* (1857)⁶. Flaubert était considéré comme quelqu'un qui n'écrivait pas comme on doit écrire. Et, en particulier, dans ses manques par rapport à son devoir il y a, à chaque instant,

6 Le procès de *Madame Bovary* se tint entre le 29 janvier et le 7 février 1857. Voir "Le procès de *Madame Bovary*. 29 janvier - 7 février 1857" de Jacqueline Lalouette sur le site *France Archives*.

de très curieux silences du texte. Dès le début de *Madame Bovary*, il y en a un qui est tout à fait extraordinaire et que vous connaissez sûrement, mais je vous le rappelle: c'est la mort de la première femme de Charles. Vous savez que, avant d'épouser Emma, Charles avait épousé une veuve sans attrait, ni pour lui ni pour personne, dont les parents avaient fait croire qu'elle était riche aux parents de Charles Bovary. Et, tout d'un coup, il y a une querelle dans le jeune ménage où cette épouse se trouve humiliée par le fait qu'il a été révélé qu'en réalité elle n'a pas de fortune. Ce sont des choses qui sont moins importantes aujourd'hui sans doute –moi je l'espère– mais qui, à l'époque, étaient une chose extrêmement importante. Une jeune fille devait avoir un bien pour pouvoir faire un parti convenable. Et cette première Madame Bovary dépérit extrêmement vite dans le texte, en quelque sorte, en quelques phrases et, en particulier, ça se termine de la façon suivante: elle étend du linge sur une corde et elle tombe. Et le texte dit, et là je cite intégralement: "Elle était morte. Quel étonnement! Quand tout fut fini au cimetière..."⁷ (Flaubert, 1929: 42).

Énoncé extrêmement curieux, n'est-ce pas, parce qu'elle a disparu dans un trou, comme ça, entre deux phrases: "Elle était morte" et "Quand tout fut fini au cimetière...". C'est-à-dire qu'il y a eu toutes les cérémonies du constat de la mort par le médecin, de l'enterrement, etc. Elle est tombée dans une espèce de trou, comme ça, avec simplement cette phrase extravagante du point de vue de l'énonciation: "Quel étonnement!", "Elle était morte". "Elle était morte. Quel étonnement! Quand tout fut fini au cimetière...". Et l'exemple est d'autant plus remarquable que la mort de Charles, à la fin du livre. Après la mort de sa seconde femme, après la mort d'Emma, il y a la mort de Charles aussi qui reproduit à peu près cette même brusquerie extraordinaire de l'énoncé concernant la mort. Vous savez, Charles est assis sur un banc, à côté de sa petite fille, et il ne bouge pas. Et elle croit qu'il fait semblant de ne pas vouloir lui répondre. Elle le pousse, comme ça, un tout petit peu, pour jouer, et il tombe par terre (Flaubert, 1929: 711-712). Et alors là, le texte est encore plus, comment dire, agressif, car on fait venir un médecin et il est dit: "On ouvrit et on ne trouva rien"⁸. Lui aussi, n'est-ce pas, il a disparu comme ça dans une espèce de néant et un brusque néant du texte qui est une des caractéristiques de l'écriture de Flaubert non seulement dans *Madame Bovary*, mais même dans *L'Éducation sentimentale* (1869), où il y a comme des béances qui s'ouvrent et qui déclenchent un très fort effet de lecture, comme si de ces manques se dégageait une énergie textuelle considérable à cause, justement, non pas des énoncés, mais de l'énonciation, c'est-à-dire de tout ce que le texte aurait dû dire et n'a pas dit.

Dans *L'Éducation sentimentale* –le fragment est très connu et figure dans toutes les anthologies– c'est le "Il voyagea" (Flaubert, 1910a: 974). "Il voyagea", qui représente tout

7 Nous complétons la citation: "Quand tout fut fini au cimetière, Charles rentra chez lui. Il ne trouva personne en bas; il monta au premier, dans la chambre, vit sa robe encore accrochée au pied de l'alcôve; alors, s'appuyant contre le secrétaire, il resta jusqu'au soir perdu dans une rêverie douloureuse. Elle l'avait aimé, après tout" (Flaubert, 1929: 42).

8 On fait venir M. Canivet: "Il l'ouvrit et ne trouva rien" (Flaubert, 1929: 712).

d'un coup plusieurs années de la vie du héros et qui est introduit d'une façon extrêmement symptomatique dans le texte de *L'Éducation*, avec une insistance très forte de l'auteur sur la béance du texte. Rappelez-vous, c'est la fin de la Révolution de 1848, à Paris, et le héros, Frédéric, peu engagé dans cette révolution, rencontre un de ses amis, Dussardier qui est un socialiste –violemment révolutionnaire– et qui n'admet pas que cette révolution soit un échec. Vous savez que la Révolution de 48, contrairement à la Révolution de 1830, est la première révolution prolétaire. La Révolution de 1830 est une révolution bourgeoise et la Révolution de 48, au contraire, marque une coupure beaucoup plus forte dans l'histoire de France parce que c'est la première révolution du peuple, vraiment, contre la bourgeoisie, cette nouvelle classe oppressive qui avait remplacé l'aristocratie avant la grande Révolution de 89. Et la date de 1848 représente vraiment une coupure dans l'histoire de France et dans la littérature française. Balzac est d'avant 48 et Flaubert est d'après 48. Ce sont deux écrivains très proches dans le temps mais il y a entre les deux cette brusque perte de confiance de la bourgeoisie dans le bien-fondé de ses idéaux, car la bourgeoisie ne se concevait pas du tout comme une classe oppressive mais, au contraire, comme espoir de liberté et d'égalité et de fraternité, etc. Les valeurs de la bourgeoisie, qui sont devenues ensuite les valeurs du socialisme, étaient des valeurs du bien pour tous: faire le bien pour tous, sans se rendre compte qu'il y avait l'exploitation d'une classe par une autre.

Dans la phrase de Balzac que j'ai citée hier, rappelez-vous les derniers mots: "petite cité du Vendômois, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance" (1878: 1), Balzac peut employer le mot "exploiter" absolument innocemment: le père Lambert "exploitait" une tannerie; il "exploitait" aussi les ouvriers tanneurs. Mais cela n'est pas perçu par la classe bourgeoise. Et Flaubert n'aurait jamais employé, quelques années plus tard, le mot "exploiter" avec cette innocence-là. Flaubert n'est pas un révolutionnaire non plus, mais il est violemment anti-bourgeois et il se rend compte du mal-fondé, en somme, de ces valeurs de domination, [où] une classe s'empare du pouvoir.

Parler au nom de quoi?

Or c'est important pour ce qui nous occupe aujourd'hui –et pour la littérature en général– car, dans cette perte de confiance du bourgeois pour sa propriété, son usine, ses ouvriers, etc., il y a quelque chose qui semble très voisin, très parallèle, de la perte de confiance de l'écrivain concernant son propre texte. Le "Qui parle?", la grande question que j'ai posée hier –"Qui dit ça, maman?"–, se formule, à ce moment-là, dans la conscience même de l'écrivain sous la forme: "Au nom de quoi est-ce que je peux prendre la parole pour parler le monde?". C'est comme si je m'emparais du monde pour en parler comme si le monde était à moi, comme si c'était une propriété. Et, effectivement, on a l'impression très forte chez Balzac, que le pouvoir narratif –cette fonction qui fait que, innocemment, il parle du monde comme étant à lui–, se reflète tout à fait dans cette parole prêtée à Dieu, en quelque sorte. C'est Dieu

qui parle, parce que le romancier justement est Dieu et il est au-dessus de son histoire et il possède entièrement son histoire: le début et la fin, et l'ensemble du monde.

Le "Nous" de Madame Bovary

Le premier mot de *Madame Bovary*, vous le connaissez tous, c'est "nous": "Nous étions à l'étude quand le proviseur entra accompagné d'un *nouveau* habillé en bourgeois, etc." (1929: 7). Et ce "nous" a fait couler beaucoup d'encre car il est extrêmement bizarre: il disparaît au bout de six pages et on ne saura jamais qui a dit "nous" au début. Mais, en réalité, le "nous" va reparaître dans les derniers mots du livre sous la forme d'un narrateur: il y a un narrateur qui est dans l'histoire. La personne qui parle n'est pas en dehors de l'histoire, elle est dans l'histoire ("Nous étions à l'étude...") et, par conséquent, on a l'impression que c'est un petit garçon de la classe qui, tout d'un coup, a une révélation, quelque chose le choque dans la continuité tranquille du monde. Et ce quelque chose, vous savez ce que c'est? C'est la casquette de Charles Bovary. Les enfants sont à l'étude, calmes et à moitié endormis, le matin –comme nous ici– et il entre un petit garçon qui a sur la tête une casquette tellement surprenante que ça déclenche un chahut dans la classe, d'une part, et, d'autre part, un texte, *Madame Bovary*, comme si le texte était produit par l'entrée surprenante –l'introduction surprenante–, de cet objet extravagant qui est décrit... qui était décrit dans les brouillons, en plusieurs pages, paraît-il. Il reste maintenant deux paragraphes et ils sont déjà assez... assez Nouveau Roman, si j'ose dire, par leur agressivité objectale par rapport à ce qu'il aurait suffi de dire. Vous savez que la première partie de la description de la casquette se termine par "Bref, il était affligeant comme le visage d'un imbécile"⁹. Bon. Balzac se serait arrêté là, et c'est là, au contraire, que la description de la casquette commence. Mais, alors, une description telle qu'on a l'impression que la casquette grossit, qu'elle envahit tout le texte et là, à la place d'un manque, il y a aussi dans l'énonciation quelque chose de tout à fait scandaleux. Il y a quelque chose qui envahit le texte: on a l'impression de ce tableau de Magritte où on voit une rose dans une pièce quadrangulaire comme celle-ci et la rose envahit la place entière¹⁰. Elle touche tous les murs, le plancher et le plafond, c'est une rose qui a... La casquette de Charles dans cette étude fait cette impression-là exactement: elle envahit tout l'espace de l'étude. Donc autre cas.

Frédéric béant

Mais nous revenons à ce premier cas qui est celui sur lequel je veux insister aujourd'hui, qui est le manque: le manque dans le texte. Donc je disais que dans *L'Éducation sentimentale*, le héros, Frédéric [...], reconnaît dans la foule un ami socialiste, Dussardier, et il y a un agent de la force... qui s'avance avec son sabre, etc. Donc, un des agents de la répression antirévolutionnaire qui s'avance, et Dussardier, exprès, crie devant cet agent mo-

9 Le texte dit littéralement: "la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile" (1929: 9).

10 Il s'agit d'un tableau de 1960, *Le Tombeau des lutteurs*.

narchiste “Vive la République” (1910a: 972), et l’agent sort son sabre et le tue. Alors, “Un hurlement d’horreur s’éleva de la foule. L’agent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnu Sénécal” (1910a: 972-973).

L’agent c’est Sénécal, un autre ami, puisqu’ils formaient un groupe autrefois: Frédéric, Sénécal, Dussardier. C’était le groupe central du livre. Et là on assiste à l’assassinat d’un de ses protagonistes par un autre. Et il y a là un effet de béance extraordinaire parce que, effectivement, elle est décrite dans le texte comme béance: “L’agent fit un cercle dans la foule avec son regard; et Frédéric, béant, reconnu Sénécal”. Alors là, vous avez un emploi du mot “béant” chez Flaubert qui est tout à fait remarquable parce qu’il représente ce qu’on peut appeler en rhétorique une hypallage: ce n’est pas Frédéric qui est béant; c’est le trou qui est béant dans la foule, mais c’est reporté sur Frédéric.

Hypallages

Vous savez que ce qu’on appelle une hypallage: c’est le déplacement d’un adjectif du mot qu’il devait qualifier sur un autre mot de la même phrase. C’était une forme rhétorique extrêmement connue dans les textes latins: “*Ibant obscuri [...] per umbram*”, c’est-à-dire qu’ils allaient obscurs dans la nuit”. Et l’énoncé le plus normal serait “ils allaient dans la nuit obscure”. C’est la nuit qui est obscure, [...] pas eux. Or le texte dit “*Ibant obscuri [...] per umbram*” et pas “*per obscuram umbram*”¹¹.

Donc, le mot “béant”, à ce moment-là, c’est une hypallage [...] qu’on retrouve très souvent dans les textes de Flaubert. Et il y en a une autre qui est tout à fait remarquable. C’est dans *Hérodias*. Vous savez, c’est un des *Trois contes* de Flaubert, qui raconte une histoire de l’assassinat de Saint Jean-Baptiste par le roi Hérode –pas Hérode le Grand (73-4 av. J.-C.), mais Hérode Antipas (21 av. J.-C.-39 ap. J.-C.)– [...]. Et Hérode Antipas avait épousé donc Hérodiade¹² qui était en réalité sa nièce et en même temps la petite-fille d’Hérode le Grand. [...] C’est extrêmement compliqué, ils s’étaient tous épousés entre eux. Et il y a là une parole dans le texte, une parole, presque surnaturelle, qui est d’un prophète.

Iaokanann, le prophète

Je vais dire quelques mots sur ce rôle des prophètes dans l’histoire du peuple hébreu parce que c’est quelque chose qui est important, je crois, dans la mesure où on peut imaginer que le rôle de l’écrivain, le rôle de l’artiste dans nos sociétés, était un petit peu assumé par le prophète dans l’Antiquité. Vous savez quand sont parus les prophètes dans l’histoire d’Israël? Au début, le peuple hébreu n’avait pas de roi: il n’y avait pas de roi en Israël. Il y avait seulement des juges. Et le peuple hébreu se distinguait des autres peuples parce qu’il n’avait pas de roi. Les autres peuples étaient des nations; le peuple hébreu était un peuple, pas une nation. Et le mot “*Goi*”, qui est un mot yiddish, [...] existe également avec le pluriel

11 Il s’agit d’une partie du vers 268 du Livre Vi de l’*Énéide* de Virgile: “*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*” (1990).

12 Hérodiade est le nom du personnage historique que Flaubert appelle Hérodiade dans son conte.

hébraïque, "Goïm" en hébreu. Les *Goïm* étaient des nations. C'est-à-dire qu'Israël s'opposait à tout le reste du monde qui étaient des nations. Et puis il est venu un temps où, comme aujourd'hui, Israël a voulu être une nation et, à ce moment-là, il y a eu un roi d'Israël. Et, chose très bizarre, le peuple a dit: "Nous on veut un roi, comme les autres" –ils voulaient un roi, comme les grenouilles¹³-. Et, à ce moment-là sont apparus les prophètes. Extrêmement curieux! Parce que, le roi, c'est lui qui est détenteur de la vérité, de la loi. Et le prophète, celui qui parle contre. C'est-à-dire que le prophète est là, en quelque sorte, pour contester le roi, pour dire autre chose que le roi. Et, dans cette époque de Saint Jean-Baptiste et d'Hérode Antipas, c'est tout à fait flagrant parce que le prophète local, Saint Jean –Iaokanann, comme l'appelle Flaubert –, est spécialement venimeux, car il passe son temps à injurier le roi et la reine, mais à les injurier vraiment, de façon grossière et violente –avec une voix en plus considérable, semble-t-il-. Et la femme d'Hérode, Hérodiad, lui dit: "On devrait le tuer, enfin. C'est pas possible...". Et le roi dit: "Mais non. On ne peut pas tuer les prophètes, ils sont là pour ça" (1910b: 194-195). C'est son rôle, il est là pour ça, évidemment. Ce n'est pas très agréable à entendre, mais il est là pour ça: donc, il refusait de tuer Saint Jean.

Hérodiad, béante

Vous savez que, pour obtenir la tête de Saint Jean, Hérodiad a été obligée de faire danser sa ravissante petite fille toute nue devant son mari. Histoire célèbre de l'Antiquité qui a donné lieu à toute une iconographie, en particulier, les tableaux de Gustave Moreau (1826-1898)¹⁴. Et alors, le texte de Flaubert se passe au moment où Saint Jean a, en quelque sorte, disparu parce qu'Hérodiad, avant d'obtenir sa mort, a obtenu qu'il soit enfermé: on l'a mis dans une cave. L'histoire ne se passe pas à Massada, elle se passe de l'autre côté du Jourdain. Elle se passe dans, probablement, ce qui est la Jordanie à l'heure actuelle, mais dans un endroit qu'on n'arrive pas très bien à localiser. On ne comprend pas pourquoi Hérode Antipas habitait en Jordanie: il aurait dû habiter de ce côté-ci du Jourdain. Et là, dans cette ville un peu mythique, donc, il y a une place centrale. Et il y a une espèce de prison souterraine mais qui est recouverte par les dalles, comme si là, sur la Plaza Mayor [de Salamanque], il y avait au milieu une dalle de granit et, en-dessous, quelque chose, un trou –une béance– et c'est là qu'on a enfermé Iaokanann, Saint Jean. Et tout va très bien jusqu'au moment où arrive un consul romain qui veut récolter de l'argent, parce que ces provinces étaient des provinces romaines, à l'époque. Et il cherche partout l'or. Il dit: "Les Juifs cachent l'or, sûrement, n'est-ce pas. Il y a sûrement de l'or quelque part". Alors, il ne trouve rien: on lui fait tout visiter, il ne trouve rien, etc. Et, tout d'un coup, il voit cette dalle et il dit: "Ah! L'or est là!". On lui dit: "Non, non. Ne touchez pas à ça. Ça c'est les égouts, c'est rien du tout". Et alors, bien entendu, il fait lever la dalle. Et on entend à ce moment-là, n'est-ce pas, la voix de Iaokanann

13 Comme dans la fable de Jean de La Fontaine, "Les Grenouilles qui demandent un roi".

14 Il s'agit de *Salomé dansant devant Hérode* (1876) et *L'Apparition* (1876), que Moreau présente au Salon de 1876.

qui surgit des profondeurs de la terre –passage très, très flaubertien– qui surgit comme ça et qui, une fois de plus, couvre le roi et la reine, en particulier, d’injures. Et le texte dit qu’elle se penchait, “béante”, au-dessus du trou: [“elle observait béante le fond du puits” (1910b: 170)]. De nouveau, vous avez ce mot “béant”: c’est la reine qui est béante devant le trou. Et, si j’insiste là-dessus, c’est parce que ces béances, justement, me semblent caractéristiques.

Il voyagea. Il revint

Et alors là, dans le texte de *L’Éducation sentimentale*, où j’en étais –j’ai fait quelques détours, comme ça, par la Jordanie, mais ça ne fait rien: je reviens à *L’Éducation sentimentale*–, on est donc à Paris, en 1848, et “Frédéric, béant, reconnu Sénécal” et, à ce moment-là, il y a quatre lignes de blancs, comme ça, pour bien marquer la béance, accentuée encore par le texte qui suit qui est remarquablement laconique et condensé, qui ressemble absolument à “Quel étonnement!”. Le texte dit: “*Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. Il revint*” (Flaubert, 1910a: 974)¹⁵.

Alors, entre le “*Il voyagea*” et “*Il revint*”, vous avez cette espèce de condensé extraordinaire qui forme en plus un mouvement textuel très étrange –enfin, étrange..., très... comment dire?... démonstratif–: étrange à force d’être démonstratif. “*Il voyagea*”. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. *Il revint*”.

Quand on sait que ça représente les cinq années que Flaubert a passées en Extrême-Orient [...], c’est vraiment tout à fait extraordinaire. Et donc vous avez le trou qui est marqué trois fois, je dirais même quatre: d’une part, le cercle que l’agent dessine avec son regard; d’autre part le mot “béant” qui caractérise Frédéric au moment où il reconnaît qui est l’agent qui vient de tuer Dussardier; puis les quatre lignes en blanc dans le texte; puis cette espèce de condensé extravagant entre “*Il voyagea*” et “*Il revint*”.

Et, tout d’un coup, dans le texte, on est plusieurs années après –dix ans après, quelque chose comme ça– et c’est la fin du texte, qui se termine à toute allure par des considérations dérisoires [...].

L’énergie de la béance

Je pense que ce problème de la béance, qui est un phénomène d’énonciation, même s’il a des reflets dans l’énoncé à plusieurs reprises, c’est une chose sur laquelle nous devons avoir tout à fait la conscience fixée car, comme je l’avais dit hier à propos des manques dans le texte, c’est probablement là que se forme l’énergie du texte moderne. Quand on lit le passage en question de *L’Éducation sentimentale*, on a l’impression, tout d’un coup, d’un très grand dégagement d’énergie, comme s’il y avait là quelque chose qui, grâce à ce trou, faisait... C’est très difficile à expliquer... Et ça peut vous sembler obscur... Et

¹⁵ Nous soulignons.

ma passion peut ne pas être communicative... Mais le texte atteint, tout d'un coup, une violence extraordinaire. Et c'est une chose qu'on trouve peu avant Flaubert. Le texte de Balzac est remarquablement continu et il a relativement peu d'effets énergétiques –du moins à ce niveau-là.

Ce qui est très étonnant, c'est de voir à quel point cette notion du manque, du trou, est donc un des éléments fondamentaux entre l'énoncé et l'énonciation. Ce qui est très curieux, c'est de voir à quel point on retrouve cet élément à tous les niveaux de la spéculation intellectuelle contemporaine, et cela depuis le début du [XX^e] siècle. Alors j'en donnerai très rapidement quelques exemples: la philosophie, la science, la psychologie.

Le manque en philosophie

En philosophie –bon, j'ai parlé hier très rapidement de Hegel–... Vous savez que Hegel (1770-1831) est un des premiers à avoir insisté sur le manque comme producteur d'énergie vitale. Et alors ça, je n'insiste pas là-dessus parce que ça nous entraînerait un peu trop loin, mais tout ce qui se trouve chez Hegel et Heidegger (1889-1976) ensuite, sur le manque, sur le trou, sur le vide, va être repris dans la philosophie contemporaine et, en particulier, dans la littérature française, par Sartre. Il y a un célèbre texte de Sartre (1905-1980) qui s'appelle *L'Être et le Néant* (1943), où Sartre reprend les idées de Hegel sur l'être.

Qu'est-ce que l'être de l'homme? C'est un être dans lequel il y a du manque d'être: les autres êtres sont pleins; celui-là n'est pas plein. Il y a du manque d'être à l'intérieur de l'être et c'est parce qu'il y a du manque d'être à l'intérieur de l'être que cet être est un être humain. C'est la promesse de sa liberté possible. Et il y a une célèbre métaphore qui appartient à Hegel et qui a été formulée par un disciple de Hegel, un disciple moderne, qui s'appelle Alexandre Kojève –Koževnikov, dit Kojève– (1902-1968).

L'anneau d'or de Kojève

Si vous voulez lire un petit livre très intéressant sur la philosophie de Hegel, vous le trouverez dans la Collection "Idées", je crois, chez Gallimard. C'est un livre de poche. Vous trouverez un livre de Kojève qui s'appelle *Introduction à la lecture de Hegel* (1968) [...]. Mais lisez ce livre, en plus, qui est extrêmement amusant.

Kojève enseignait Hegel à l'École Normale Supérieure, à Paris, et il paraît que ses séminaires sur Hegel étaient tellement passionnants que ce philosophe, qui avait toujours ennuyé tout le monde, attirait une foule considérable. Les gens venaient écouter Kojève comme s'ils étaient venus à un roman d'aventures qu'on leur racontait comme ça: l'aventure de l'esprit, n'est-ce pas. Et cette métaphore forgée par Kojève pour expliquer Hegel concernant la nature de l'être/manque d'être c'est l'anneau d'or, qui est resté dans l'histoire de la philosophie sous le nom de "l'anneau d'or de Kojève". Mais c'est l'anneau d'or comme matérialisation du manque de matière, en quelque sorte: pourquoi est-ce qu'un anneau d'or est un anneau? C'est parce qu'il manque de l'or. S'il ne manquait pas d'or, ce ne serait pas un

anneau d'or. Et c'est le fait qu'il manque de l'or qui fait que l'anneau est un anneau¹⁶. Donc, son être est un manque et cette métaphore est donc prise par Hegel, puis par Kojève, puis par Sartre dans *L'Être et le Néant* comme métaphore de l'esprit humain.

L'esprit est un être où il y a du manque d'être et c'est parce qu'il y a du manque d'être que cet esprit fonctionne comme esprit humain, vers la liberté de l'esprit.

L'homme, un creux toujours futur

Alors, je n'insiste pas sur ce point, mais c'est un point extrêmement intéressant. Il est très difficile de lire Sartre et de lire Camus sans voir un petit peu comment fonctionne cette idée de l'être qui n'a pas de dedans, comme je disais hier en citant là, alors, une phrase de Husserl (1859-1938), qui est entre Hegel et Heidegger. Et cet être qui n'a pas de dedans, cet être qui a dedans du manque d'être va alors constituer toute la possibilité d'un être humain pur. Il va être toujours... Là c'est un mot de Valéry: l'homme est "un creux toujours futur"¹⁷. On retrouve ça un petit peu partout dans la poésie, dans la littérature, dans la philosophie: l'homme est "un creux toujours futur". Et toute la philosophie de l'être à l'heure actuelle est basée très largement sur cette philosophie allemande des années 1820-1830, mais reprise avec beaucoup de force par Husserl en Allemagne, juste avant l'époque nazie. Vous savez que Husserl, qui était le professeur de Heidegger, était juif et que, comme tel, il a été totalement [...] banni du régime National Socialiste. Et le cas de Heidegger est tout à fait curieux puisque Heidegger était antisémite et il a participé, plus ou moins... "Plus ou moins": il ne faut pas exagérer non plus son rôle politique. Mais enfin, élève de Husserl, et ensuite ayant comme disciples presque uniquement des Juifs aussi comme Arendt (1906-1975), [...], Derrida (1930-2004), etc., il représente cette espèce d'inférence, lui, qui croyait à la race allemande, au peuple allemand. C'est bizarre, mais, enfin, nous y reviendrons si vous voulez, si ça intéresse particulièrement quelqu'un. Mais, pour l'instant, donc, on passe à la seconde spéculation intellectuelle.

Le manque en psychologie

Vous savez que, chez Balzac, le caractère est une chose claire. Vous savez ce qu'on appelle un caractère, chez Balzac: le mot "caractère" est tellement important que, dans

16 Nous reproduisons ici l'explication de Kojève: "Une image pourrait faire admettre que l'entreprise d'une ontologie dualiste n'est pas absurde. Prenons un anneau en or. Il a un trou, et ce trou est tout aussi essentiel à l'anneau que l'or; sans l'or, le 'trou' (qui n'existerait d'ailleurs pas) ne serait pas un anneau; mais sans le trou, l'or (qui existerait néanmoins) ne serait pas anneau non plus. Mais si l'on a trouvé des atomes dans l'or, il n'est nullement nécessaire de les chercher dans le trou. Et rien ne dit que l'or et le trou *sont* d'une seule et même manière (bien entendu, il s'agit du trou en tant que 'trou' et non de l'air qui est 'dans le trou'). Le trou est un néant qui ne subsiste (en tant que présence d'une absence) que grâce à l'or qui l'entoure. De même, l'Homme qui *est* Action pourrait être un néant qui 'néantit' dans l'être, grâce à l'être qu'il 'nie'. Et rien ne dit que les principes derniers de la description du néantissement du Néant (ou de l'anéantissement de l'Être) doivent être les mêmes que ceux de la description de l'être de l'Être" (Kojève, 1968: 219).

17 In "Le cimetière marin" (1920): "entre le vide et l'événement pur,/ j'attends l'écho de ma grandeur interne,/ amère, sombre et sonore citerne,/ sonnante dans l'âme *un creux toujours futur!*" (Valéry, 1933, T.3: strophe 8, 159) [Nous soulignons].

certaines langues, comme dans la langue anglaise, par exemple, c'est le même mot qui veut dire "personnage" et "caractère". Un *character*, dans la langue anglaise, c'est un personnage.

Or en France, heureusement, nous avons deux mots –et je pense qu'en espagnol aussi–, nous avons deux mots: le personnage a un caractère. Et il est caractérisé, si j'ose dire, par son caractère. Et le caractère, chez Balzac, est une chose tout à fait cohérente, je dirais même totalitaire. Quand quelqu'un est avare, il est entièrement avare: il est à chaque instant avare; il ne peut faire que des choses d'avare; il a des cheveux d'avare, des yeux d'avare, une bouche d'avare; s'il a une barbe, c'est une barbe d'avare; s'il fait une grimace, c'est une grimace d'avare; s'il prononce un mot, c'est un mot d'avare; son veston est un veston d'avare; sa mort sera une mort d'avare et son destin aura été un destin d'avare¹⁸.

Physiognomonie

Et c'est quelque chose qui nous surprend aujourd'hui, d'autant plus que ça s'appuyait sur une science qui a largement disparu aujourd'hui et sombré dans le ridicule, qui est la physiognomonie, où le caractère se reflétait entièrement sur les traits du visage, ce qui conduisait Balzac à des choses qui, aujourd'hui, peuvent sembler très bizarres. En particulier, les yeux bleus étaient le caractère ouvert et portaient, comme ça, vers la compréhension de l'autre et la gentillesse. Et les yeux noirs étaient, au contraire, le caractère fermé et plutôt il fallait se méfier des gens qui ont les yeux noirs, parce que s'ils ont les yeux noirs c'est que leur caractère est introverti, renfermé et même, peut-être, méchant. La chose est apparue spécialement difficile à soutenir quand le cinéma est devenu en couleurs, car on s'est aperçu que les yeux bleus étaient beaucoup plus inquiétants que les yeux noirs au cinéma. Et vous savez que, dans tous les films d'espionnage, quand on veut vraiment montrer un personnage inquiétant, eh bien il a des yeux de porcelaine bleus dans lesquels il y a comme une sorte d'énigme. Vous voyez comme c'est curieux: à l'époque de Balzac, les yeux noirs étaient indéchiffrables et énigmatiques, et les yeux bleus, tout le contraire, ce qui est tout de suite accessible et clair. Et maintenant c'est le contraire parce que le cinéma est devenu en couleurs.

Phrénologie

De toute façon, à la physiognomonie on y a renoncé très largement. Et même [à] la phrénologie [qui] pesait le crâne de quelqu'un quand il était mort pour savoir s'il avait été intelligent ou pas. Cette science-là, la phrénologie, a sombré quand Anatole France est mort: on a pesé son crâne et on s'est aperçu que, vraiment, c'était d'une médiocrité telle qu'il valait mieux abandonner cette science. Sans ça, on ne pourrait pas continuer à laisser Anatole France dans les manuels scolaires¹⁹.

Alors, chez Balzac, ça forme un tout tellement cohérent qu'on se dit: "mais il n'y a pas

18 On ne manquera pas de reconnaître dans l'énumération de Robbe-Grillet les traits du père Grandet.

19 L'humour de Robbe-Grillet vise Anatole France (1844-1924). À l'époque, la critique préférait l'écriture "transitive" d'Anatole France ou de Pierre Loti (1850-1923) aux expériences du Surréalisme et du Nouveau Roman.

de place pour la liberté humaine”. C’est-à-dire que là-bas, il ne peut être que ça. Il ne peut faire que ça. C’est un destin; c’est une malédiction: c’est comme si Dieu avait, dès le départ, décidé qu’il était ça. Ce qui est bizarre car, même le Dieu des chrétiens a décidé que l’homme était libre, justement, et qu’il pouvait lui-même faire autre chose.

Dans la psychiatrie moderne, qui est devenue largement marquée par la psychanalyse, au contraire, nous savons qu’il n’y a pas de caractères cohérents à ce point-là. Ça n’existe pas. Il y a, dans le Nouveau Roman, toute une série de personnages qui sont intéressants de ce point de vue-là. C’est chez Nathalie Sarraute: vous savez que chez Nathalie Sarraute, les personnages sont toujours flous, mouvants, comme s’ils appartenaient au genre des pieuvres ou des mollusques, et puis, alors, dans ce milieu-là, il apparaît tout d’un coup quelqu’un qui fascine les autres parce qu’il est dur. Un des premiers romans de Nathalie Sarraute s’appelle *Martereau* (1953). Et, justement, aucun des personnages du livre n’a de nom et ils sont tous comme ça, pseudopodiques, en quelque sorte, en train de communiquer entre eux par des tentacules et des mouvements qu’elle a appelés tropismes d’attraction et de retrait, sans cesse. Et puis, il apparaît quelqu’un qui a un nom: il s’appelle Martereau et il est dur. Et il fascine tous les autres parce que, lui, il est cohérent. Une espèce de personnage balzacien qui apparaît dans le Nouveau Roman, comme ça, jusqu’à la fin du livre où on s’aperçoit que c’est un escroc. C’est-à-dire qu’il n’est pas comme ça du tout. Il est le pire, mais il a pris ce visage-là pour imposer une personnalité qu’en réalité il n’a pas, une personnalité de façade, absolument.

Lacan

Et une des caractéristiques de l’esprit humain, en général, du point de vue de la psyché, c’est que les choses ne sont jamais ce qu’elles sont. C’est-à-dire qu’il y a toujours, dans un caractère, son caractère: l’avare, un jour, tout d’un coup, va donner toute sa bourse à un mendiant auquel il ne doit rien. Il aura un geste, comme ça, incompréhensible, irrationnel, en quelque sorte. “Irrationnel”: voilà le grand mot qui est jeté. Le caractère, chez Balzac, est rationnel. Il y a une *ratio* qui gouverne tout. [...] Et, au contraire, pour la psychanalyse, la découverte de l’inconscient c’est la découverte de quelque chose qui échappe à la *ratio*, qui répond peut-être à d’autres raisonnements, à d’autres nécessités, mais qui, en tout cas, a l’air, du moins apparemment, de lui échapper. Et si certains disciples orthodoxes de Freud ont trop exagéré les explications rationnelles de l’irrationnel –de l’inconscient–, dans la psychanalyse moderne en général, et avec Lacan en France, en particulier, on a retrouvé l’origine: “mais oui! c’est inexplicable!”. Et Lacan a été jusqu’à donner les définitions du réel qui surprendraient beaucoup les rationalistes, en particulier: “le réel c’est ce contre quoi je bute” ou “le réel commence là où le sens s’arrête”²⁰. C’est-à-dire que, à chaque instant, dans la psyché, il y

20 Voir à ce sujet “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”, conférence prononcée le 8 juillet 1953 pour ouvrir les activités de la Société française de psychanalyse, publiée sur le site de l’Association lacanienne internationale (ALI).

a un moment où le sens s'arrête; il y a un moment de sens qui apparaît, une espèce de béance dans le sens et c'est autour de cette béance qu'est organisé mon être psychique. Exactement comme l'être ontologique de Hegel est organisé autour d'un manque d'être, exactement de la même façon, le caractère est organisé autour d'un manque de caractère, quelque chose qui va être une espèce de vide [...] où tout est possible, en particulier, une fois de plus, la liberté de l'esprit.

La science et le manque

Là où c'est le plus curieux c'est quand la science elle-même rencontre exactement les mêmes problèmes et arrive exactement aux mêmes conclusions. Et ça, ça vaut la peine d'être signalé parce qu'une des choses qui a fondamentalement changé entre Balzac et nous c'est la confiance dans la science.

À l'époque de Balzac, la science était une chose sûre. On pouvait faire confiance à la science: elle était la vérité même. Quand une pomme tombait et qu'on trouvait l'équation de Newton (1643-1727), c'était comme si l'équation de Newton avait été écrite par Dieu pour faire tomber la pomme. Il y avait une identité complète entre l'équation scientifique et le phénomène physique: la science était objective et vraie.

Un peu plus tard, à la fin du XIX^e siècle, on s'est aperçu d'une difficulté qui était que la science dépendait très largement du scientifique. Peut-être que l'équation de Newton était intéressante, mais elle était le reflet de l'esprit de Newton, beaucoup plus que du mouvement de la pomme. Une autre civilisation humaine ou un autre animal pensant sur terre aurait pu inventer un autre système d'équations qui aurait formulé le même phénomène de façon tout à fait différente. L'équation de Newton, la fameuse équation de la chute des corps, est une équation qui reflète très largement l'esprit de Newton.

Et, pour tout phénomène physique, il en va de même: l'observateur intervient dans l'observation. Il n'y a pas d'observation possible sans observateur et, par conséquent, il y a une subjectivité de l'équation. On disait à ce moment-là: "oui, c'est vrai, la science n'est pas objective: elle est subjective, mais elle est vérifiable". Elle est vérifiable: c'est-à-dire que, à chaque fois que la pomme tombera, même si l'équation de Newton est subjective, cette équation se vérifiera. À chaque fois qu'une pomme tombera, l'équation se vérifiera de la même façon. Donc, la science –deuxième période– est subjective mais vérifiable.

Et ça, jusqu'en 1920 où Einstein (1879-1955) formule cette idée tout à fait révolutionnaire à l'époque mais qui ne l'est plus aujourd'hui, que pour qu'une théorie soit acceptée comme scientifique, il faut qu'elle soit réfutable²¹. Le concept de réfutabilité,

21 C'est en réalité un autre théoricien de la science, Karl Popper, qui a vu chez Einstein le précurseur du principe de réfutabilité de la science en ce sens où la théorie de la relativité formulait d'elle-même les conditions pouvant la porter à être infirmée si elle ne parvenait pas à passer un certain nombre de tests. "What impressed me the most –affirme Popper dans *An unended Quest [La quête inachevée]*–, was Einstein's own clear statement that he would regard his theory as untenable if it should fail in certain tests. [...] Einstein was looking for crucial experiments whose agreement with his predictions would by no means establish his theory; while a disagreement,

qui est connu quelques fois sous le nom de *falsifiabilité*²² –qui est un mot anglais et très inemployable en français puisqu’il veut dire autre chose–. “Falsifier”, en français, ne peut pas s’opposer à “vérifier”. “Falsifier” ça veut dire “truquer”, “faire devenir faux”, alors que le mot qu’il faut employer c’est “réfutabilité”. Et Einstein dit: “la science est un corps vivant”. Elle ne peut être que vivante. Pour qu’elle soit vivante, il faut qu’elle ait des trous, c’est-à-dire il faut qu’il y ait des manques à l’intérieur de la théorie scientifique. Sans ça, la théorie ne vivra pas²³. Et il a formulé, donc, cette loi: le critère scientifique d’une théorie est la réfutabilité. C’est-à-dire qu’une théorie n’est acceptée comme scientifique que si on peut prouver qu’une fois au moins elle a tort. C’est tout à fait surprenant: la science qui était d’abord objective et vraie, devient subjective mais vérifiable et elle arrive aujourd’hui subjective et réfutable. Vous voyez: il n’en reste pas grand-chose, du caractère scientifique du début du XX^e siècle.

Et la théorie du manque dans la science a été largement développée après par un philosophe austro-américain, Karl Popper (1902-1994) –dont vous avez probablement entendu parler–, qui a accusé alors le marxisme orthodoxe et la psychanalyse orthodoxe de ne pas être des sciences puisque, justement, elles avaient toujours raison.

Vous savez qu’une des caractéristiques du marxisme c’est qu’il a toujours raison: c’est-à-dire que toutes les issues ont été bouchées, même si historiquement c’est une catastrophe mondiale, ça n’a pas d’importance. Et la psychanalyse orthodoxe, c’est la même chose²⁴. Un exemple très simple: tous les garçons ont envie de coucher avec leur mère. Et je dis: “moi, non”. Vous voyez, eh bien, justement, c’est la preuve. C’est-à-dire que la dénégation fait partie du système. La preuve que vous avez envie de coucher avec votre mère, c’est que vous le déniez: vous dites que ce n’est pas vrai, donc, c’est vrai. Et, évidemment, avec ce type de raisonnement on va très loin et Karl Popper dit: “ça ne peut pas être des sciences puisqu’elles ne peuvent jamais avoir tort”.

Le jeu de Go

Très souvent, on donne comme exemple de tout ça, comme exemple de toutes ces nécessités du manque pour ménager la vie et l’intérieur d’un être, le jeu de Go. Est-ce qu’il y a des joueurs de Go, ici? C’est un jeu chinois extrêmement intéressant. Il paraît que je ne sais quel général de Mao-Tse-Tung (1893-1976) a joué toutes les batailles contre les japo-

as he was the first to stress, would show his theory to be untenable. This, I felt, was the true scientific attitude” (2005: 38-39).

22 C’est en particulier dans *La Logique de la découverte scientifique* (1973) que Karl Popper énonce le principe de réfutabilité.

23 Pour Einstein, science, art et vie ont en partage le sentiment du “mystère”, un creux où prend forme le désir qui émerge comme surprise et étonnement: “La plus belle chose que nous puissions éprouver –affirme Einstein dans *Comment je vois le monde*–, c’est le côté mystérieux de la vie. C’est le sentiment profond qui se trouve au berceau de l’art et de la science véritables. Celui qui ne peut plus éprouver ni étonnement ni surprise est pour ainsi dire mort; ses yeux sont éteints” (Einstein, 1979: 12).

24 L’admiration de Popper pour Einstein naît justement d’une attitude à l’égard de la science qui diffère essentiellement du dogmatisme de penseurs tels que Marx, Freud, Adler et leurs adeptes (2005: 39).

nais au jeu de Go²⁵. C'est un jeu qui se présente sur un échiquier, comme le jeu d'échecs ou le jeu des dames, mais c'est un jeu de stratégie, qui est purement stratégique. Et on définit des espaces: chacun des deux joueurs conquiert des espaces. Et, pour que ces espaces soient conquis et à l'abri de l'ennemi, il faut qu'il y ait une case vide dans l'espace en question. Théorie extrêmement intéressante et matérialisée par les règles du jeu de Go: ça s'appelle une liberté. Il faut qu'il y ait, dans un espace, une liberté, c'est-à-dire un œil sur lequel on n'a pas posé de pions. Pour conquérir un espace, on pose les pions sur les yeux –les yeux c'est les intersections des lignes–: on pose les pions et alors il y a celui qui pose les pions noirs. Celui qui pose les pions blancs, etc. Et il faut que le bon joueur ménage à l'intérieur de l'espace qu'il aura occupé par ses propres pions, un espace vide. Et il faut qu'il y ait ce vide pour que le territoire ne soit pas aussitôt investi par l'ennemi,

J'ai terminé sur cette métaphore ludique et je ferai remarquer que sur ce vaste sujet "Énoncé/énonciation" j'ai parlé seulement d'un problème –mais il y en a d'autres– qui est donc le phénomène du manque dans le texte. Le manque dans le texte qui est un élément du texte peut-être plus important. Bien entendu, il y en a d'autres. Et j'aurais pu, évidemment, développer à propos de mes propres livres toute une théorie du manque puisque *Les Gommés* (1954), le premier de mes romans qui a été publié, est un roman policier où un enquêteur enquête sur un crime et où le lecteur sait, depuis le début, que le crime n'a pas été commis. Mais le personnage, lui, ne le sait pas. Donc, il enquête sur un crime qui manque. Et toute l'enquête... Le génie de l'enquêteur va le conduire à commettre lui-même le crime à la fin du livre, pour vivre dans une espèce de retournement bizarre de l'histoire d'*Œdipe roi*.

Le Voyeur (1955), le roman suivant, raconte largement le passage en trois jours d'un voyageur de commerce sur une île bretonne. Et on vous raconte en long et en large des tas de choses qui paraissent sans importance: sans importance diégétique. Et il y a un moment qu'on ne raconte pas. On se rend compte qu'il y a un moment qu'on ne raconte pas. Et c'est, malheureusement, le seul moment où il s'est passé quelque chose de "romanesque" et qui aurait pu être un peu intéressant: un crime sexuel. Et tout le texte est organisé par le manque qui parlait, comme si tout le texte avait pour origine ce manque du texte. Bien entendu, il faudrait là étudier *Le voyeur*.

Je prends plutôt comme exemple des livres comme *L'étranger* et comme *Madame Bovary* parce que ce sont des livres plus connus, mais il est évident qu'il serait plus intéressant, du point de vue de la modernité, de prendre un de mes propres livres comme exemple. Seulement, vous les connaissez peu, vous ne connaissez pas tous les mêmes, etc. C'est ce que je fais quand je fais un cours, mais un cours qui dure deux mois ou trois mois dans une université américaine, en général. Alors là, je prends seulement mes propres livres autant qu'il ne semble [...]. Mais je ne peux pas les prendre [ici] comme sujets d'étude.

25 Voir, en l'occurrence, Saucin, Joël, *Le jeu de Go, modèle analogique pour les sciences humaines* (2004).

Quant au troisième livre, *La Jalousie* (1957), c'est encore plus évident. C'est le narrateur lui-même qui a disparu: il y a visiblement quelqu'un qui parle, mais il est absent du texte. À tel point qu'on se demande s'il n'est pas mort, si ce n'est pas une voix d'outre-tombe qui est en train de raconter une histoire où, pourtant, il est visiblement mêlé: il y a son assiette à table, il y a son fauteuil sur la terrasse, de loin, etc., etc.

Trous et réécriture

Question:

Vous avez parlé de manques et de béances. Est-ce que vous utilisez la reprise –la répétition– de vos propres textes, ou de textes d'autres auteurs, pour combler ces béances et ces manques?

Alain Robbe-Grillet:

Non. Je pense que là ce serait un autre phénomène d'énonciation –je ne pense pas que ce soit tout à fait le même phénomène– [...] qui est ce qu'on appelle aujourd'hui la réécriture. Une des théories de narratologie assez en cours aujourd'hui veut que tout texte soit la réécriture d'un autre texte plus ancien, comme s'il y avait, comme ça, une course au flambeau où les textes passent de main en main, de livre en livre. Et c'est vrai que ce premier roman de moi qui a été édité, *Les Gommages*, est la réécriture d'un livre célèbre qui est *Œdipe roi* de Sophocle. Et c'est si peu lisible que... Enfin, moi, ça me paraît évident à chaque mot du livre, mais c'est si peu lisible que personne ne l'a vu sauf Samuel Beckett quand le livre est paru. Et on n'a commencé à le dire qu'au bout de trois ans quand je l'ai signalé moi-même. Or il y avait une citation de Sophocle en exergue et, à chaque instant, de tels éléments concernant l'histoire d'Œdipe que ça me semblait évident.

Donc, c'était une réécriture. *L'Ulysse* (1922) de Joyce (1882-1941) est un peu le même cas: ça reproduit les errances d'Ulysse en Méditerranée pour revenir chez lui à la fin de la Guerre de Troie. Mais je crois que, si on ne me l'avait pas dit... Le livre est paru avec une préface. Je vais expliquer ça. Donc j'ai lu la préface d'abord, comme tout le monde et s'il n'y avait pas eu de préface, est-ce que j'aurais vu ça ou est-ce que ce titre, *Ulysse*, ne m'aurait pas semblé définitivement énigmatique?

Ce que je crois, c'est que ces histoires-là –l'histoire d'Ulysse, l'histoire d'Œdipe, et des tas d'autres histoires encore–, appartiennent à un corpus imaginaire qui est probablement assez limité et qui est caractéristique dans une civilisation. C'est-à-dire que, dans notre civilisation, il y a donc des légendes grecques –la mythologie grecque et romaine, j'ai dit hier, l'Ancien Testament, les légendes germaniques, etc.– et que ça va être, en fin de compte, éternellement les mêmes histoires et l'histoire elle-même qui est racontée n'a aucune importance.

La seule chose importante c'est la façon de la raconter. Et peut-être que pour mettre plus en lumière que la façon de raconter a changé, il est intéressant de reprendre, en effet, toujours, la même histoire et ouvertement: visiblement la même histoire.

Répétition du matériau

Cette idée de la répétition du matériau, là aussi, me ramène à une comparaison scientifique qui est quelque chose qui m'a toujours fasciné. C'est: les êtres vivants sont sur terre depuis le début de l'apparition de la première sous-amibe jusqu'aux organisations extrêmement complexes du cerveau humain. Tout a été fait avec les mêmes matériaux et une panoplie très, très limitée. Il y a 20 acides aminés et 4 nucléotides: 24 éléments. Et on n'en a jamais trouvé un de plus et il y a toujours ces vingt-quatre-là. Mais ils sont organisés au sein de chaînes polypeptides de plus en plus complexes par leur forme. Le virus du SIDA, qui intéresse beaucoup en ce moment, est une chaîne polypeptide de 9.000 éléments. Alors, vous voyez à quel point tout ça peut être une chaîne complexe, et complexe par sa forme. Et c'est seulement sa forme qui a de l'importance. Ce qu'on est en train de chercher pour combattre le SIDA c'est une forme qui va pouvoir s'emboîter dans celle-là pour la rendre inoffensive. Et, à chaque fois qu'en biologie on essaye de lutter contre un virus, on étudie la forme de ce virus et on essaye de créer une forme qui va neutraliser la forme virale. Car les éléments constituant la forme n'ont aucune importance. Ce sont toujours les mêmes, 24 éléments: 20 acides aminés, 4 nucléotides.

Il me semble qu'il y a quelque chose du même ordre dans l'histoire de l'art ou l'histoire de la pensée d'une civilisation. C'est-à-dire que la pensée n'est qu'une structuration nouvelle qui donne une forme nouvelle à des éléments qui ont toujours existé.

Le nouveau est dans la forme

Ça a été vu par Flaubert. Vous savez que Balzac prétendait qu'il fallait écrire des histoires originales et que Flaubert a dit: "Mais non! Il n'y a pas d'histoires originales. Les histoires sont toujours les mêmes et elles ont été toujours les mêmes depuis le début. C'est toujours les mêmes histoires, simplement, c'est la forme que je vais leur donner qui va être mon invention dans le monde et le changement du monde par mon invention. À tel point qu'il affectait de ne pas choisir ses sujets lui-même. On ne sait pas si c'est vrai ou pas, mais il affectait d'avoir entendu un ami qui lui dit: "Tiens! Tu devrais raconter de Madame... – Oh oui! pourquoi pas? Je vais raconter...". Ou bien un fait divers dans un journal: "Tiens! Pourquoi pas ça aussi bien?". Et cette affectation-là est tout à fait symptomatique de cette découverte que le nouveau c'est une structure nouvelle. Il n'y a pas d'éléments nouveaux. Nous allons continuer à reproduire tous les éléments de notre passé, de notre histoire, de l'histoire de notre civilisation. Et c'est dans cette répétition d'éléments existant déjà et leur arrangement dans des structures nouvelles que va [consister] la nouveauté, etc.

C'est spécialement remarquable, si vous voulez, même agressif, dans les propres petits travaux, puisque j'ai, par exemple, choisi un corpus onomastique extrêmement réduit.

Tous les personnages portent les mêmes noms partout. Et on les retrouve, comme ça, et, pourtant, ce ne sont pas les mêmes. Ce n'est pas comme quand on retrouve un personnage chez Balzac. Lui, au contraire, il a été caractérisé à la fois par son nom et par son caractère et on va le retrouver après, même si par une erreur de Balzac, il a changé de couleur d'yeux d'un roman à l'autre, comme c'est arrivé une fois –tous les spécialistes le savent–. Là, au contraire, ce sont ces noms qui apparaissent, interchangeables –Jean, Boris, Frank, etc.–, comme si l'auteur avait décidé de prendre à la place de ce nom irremplaçable –Eugénie Grandet, Emma Bovary, etc.–, de prendre toujours le même corpus extrêmement pauvre en étendue.

Flaubert, déjà... La racine sémantique B-V-R qui donne "Bouvard" –dans *Bouvard et Pécuchet* (1881)–, "Bovary" –dans *Madame Bovary*–, ça semble déjà être quelque chose qui va dans le même sens, comme si tous les héros qui avaient plus ou moins de rapport avec l'auteur lui-même étaient B-R-V qui n'est pas le "bœuf", comme on dit souvent aux élèves. On explique aux élèves, dans les classes, que la racine de "Bovary" marque le caractère bovin de Charles. Or ça ne peut pas du tout marcher parce que "bos, bovis", on ne voit pas très bien comment il pourrait [y] apparaître un /r/. La racine B-V-R c'est un animal aussi, mais c'est le castor qui se dit "biver" en anglais et qui, en français, a laissé de nombreuses traces dans le nom des ruisseaux. Tous les ruisseaux où il y avait des castors portent un nom en B-V-R: la Bièvre, le Beuvron, la Breuvette, etc. C'est tous des noms sur la racine en question. Et ce serait bien si Flaubert avait écrit plein de romans –il en a écrit très peu, comme vous le savez–, mais il n'y aurait plus que des B-V-R qui auraient formé tous les radicaux onomastiques de ses personnages.

En somme, j'ai raison de parler longuement parce que vous préférez de vous taire. Eh bien, ma foi, je vous laisse réfléchir et nous nous reverrons demain.

3.2. *Roman et cinéma*

Jeudi 19 octobre 1989

J'espère que vous allez être gentils et essayer qu'il y ait un dialogue entre nous. Il faut avoir pitié du pauvre professeur, tout seul sur son estrade, isolé par la majesté... La salle, en longueur, évidemment, ne se prête pas... Pour un séminaire, une salle en largeur est quelques fois plus profitable.

Bon, alors, on a mis comme titre à la rencontre "Littérature et cinéma". Ce n'est pas moi qui ai dit le titre et je ne sais pas trop ce qu'on peut dire à ce sujet, parce que ce sont, pour moi, deux modes de récit complètement différents. C'est-à-dire que, au siècle dernier

[au XIX^e s.], il n'y avait pas de cinéma et, donc, il n'y avait qu'un type de récit: le roman. Et aujourd'hui, au XX^e siècle, il y a, évidemment, deux types de récits: le roman et le film –le film de fiction–.

Confusion entre roman et cinéma

Et, très souvent, il y a une confusion dans l'esprit du public concernant les ressemblances possibles entre l'un et l'autre. Je me rappelle une fois, une discussion, comme ça, avec un public –mais pas un public universitaire, un public dit d'Alliance Française où il y a des gens qui parlent français et qui sont heureux d'entendre, comme ça, la voix de la France–. Ça se passait à Saint Pétersbourg –Saint Pétersbourg, Floride– à ne pas confondre avec Léningrad. À Saint Pétersbourg –Floride, alors–, j'ai eu une discussion avec une dame au sujet de *La Chartreuse de Parme* (1839). Et cette discussion semblait bizarre. Au bout d'un certain temps, je lui dis: "Mais, avez-vous lu *La Chartreuse de Parme*?" Et la dame me dit: "Non. Je ne l'ai pas lue, bien sûr, mais je l'ai vue à la télévision qui reproduisait la même histoire". Et j'étais absolument scandalisé. De *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1783-1842), il ne reste rien dans une série de télévision: rien du tout sinon des personnages qui portent le même nom ou des événements qui semblent se ressembler. Mais, personnellement, je suis bien placé pour savoir que ça n'a aucun rapport, car j'ai écrit une dizaine de romans et j'ai réalisé une dizaine de films. Et jamais je n'ai voulu faire de films avec mes romans –ce que les producteurs m'ont demandé beaucoup à partir du moment où mes romans sont devenus célèbres–. Les producteurs de cinéma adorent les romans. Or on se demande pourquoi, car un roman c'est fait avec des structures de langage, des structures de mots et des structures de phrases. Et un film c'est fait avec des images et des sons. Ça n'a aucun rapport.

Effets d'image de l'image littéraire

Évidemment, dans un texte romanesque, il peut y avoir des effets d'image, mais il n'y a pas d'images du tout. Et je rappellerais à ce sujet les protestations très nombreuses des romanciers contre les éditions illustrées de leurs livres. Il y a un exemple célèbre. C'est une lettre de Flaubert à [son notaire, Ernest Duplan (1827-1911), le frère de son bon ami le peintre Jules Duplan (1822-1870)] [...] [Son] éditeur, [Michel Lévy (1821-1875)²⁶] voulait faire une édition illustrée de [*Salambô* pour s'assurer un plus grand nombre de ventes] [...] Et Flaubert [qui se dit]: "Pourquoi est-ce que je laisserais le premier imbécile venu dessiner des images que j'ai pris tant de soin à dissimuler?", [n'hésite pas à intimer à son notaire l'ordre d'empêcher l'éditeur de mettre "ses pattes sur ses pages"²⁷ dans une lettre du 12 juin 1862 (n° 986):

26 Il est le fondateur de la maison d'éditions Michel Lévy et frères qui deviendra plus tard Calmann-Lévy.

27 Flaubert s'adresse à Jules Duplan dans une lettre (n° 985), début juin 1862 (1975: 110), pour lui demander de faire intervenir son frère, le notaire Ernest Duplan, dans les négociations avec le libraire.

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur "J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. Je n'y avais pas pris garde lorsque j'ai vendu *Madame Bovary*. Lévy, heureusement, n'y a point songé non plus. Mais j'ai arrogamment refusé cette permission à Préault qui me la demandait pour un de ses amis.²⁸

C'est-à-dire que Flaubert imaginait, déjà à cette époque-là, que la description romanesque n'est pas une image et que, à la limite, elle est presque le contraire. C'est-à-dire que les effets d'image de l'image littéraire ne sont pas du tout comparables aux effets d'image de l'image cinématographique, de la véritable image. Ce n'est pas du tout la même chose qui est communiquée au public parce que le mot n'est jamais une chose.

Effets d'image de l'image cinématographique

Si vous photographiez une table, vous pouvez avoir l'impression que vous avez donné l'idée de table, en général, et, si vous décrivez une table, vous pouvez donner l'impression aussi que vous avez décrit une table. Mais, néanmoins, au cinéma, c'est cette table-là, tandis que, en littérature, il y a toujours, au milieu de l'effet de table, tout un ensemble de possibilités –d'ordre linguistique, d'une part, et d'ordre psychique, d'autre part–, qui sont impliquées pour les lecteurs dans le mot "table" et qui vont être différentes pour certains lecteurs. En un sens, le mot "table" laisse plus de liberté que l'objet "table", même si le mot "table" est accompagné des adjectifs –que Balzac adorait– "misérable" ou "somp tueuse", etc. De toute façon, la liberté est là entière.

Effets de personnage

Et ce qui est vrai pour une table est a priori vrai pour un personnage. Le personnage de roman –même s'il vous semble décrit avec précision– va laisser quand même la possibilité à l'imagination de chacun de créer –non pas une fois pour toutes, mais presque à chaque instant– toute une famille de personnages *a fortiori* si les personnages sont peu décrits. Je vois un exemple: un livre que vous connaissez tous par cœur, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Vous savez que, dans ce livre, il y a trois éléments du roman qui semblent créer des effets de personnage. Certains d'entre eux ont quelque chose qui ressemble à un personnage traditionnel. Le personnage de Frank dans le livre a une certaine "balzacité", si j'ose dire. Il y a quelque chose, dans Frank, qui le constitue un petit peu comme un caractère, un physique, quelque chose de photographiable, en quelque sorte. Tandis que le personnage de A., le per-

²⁸ Le passage est peu audible sur l'enregistrement. Nous l'avons reconstruit à partir de la *Correspondance* de Flaubert, puis ajouté en citation, vu son intérêt, le fragment auquel Robbe-Grillet fait référence (Flaubert, 1975: 111).

sonnage féminin principal, n'a même pas le droit à un nom. Elle a seulement une lettre: A., la lettre "A". Et il n'est jamais rien dit d'elle car le personnage central, le narrateur, on dirait qu'il n'a pas le courage de la regarder en face. Donc, il ne la décrit que de dos –ce qui n'est pas terrible pour le cinéma– et, d'autre part, la seule caractéristique physique qu'on peut appréhender de façon certaine c'est qu'elle a les cheveux bruns.

Entre parenthèses. La première édition de *La Jalousie* en espagnol –chez Seix Barral– avait une image de femme sur la couverture et, pour faire bien en Espagne, c'était une femme blonde. Parce que, évidemment, devant cette masse de cheveux noirs, on estimait que le mystère de la femme serait peut-être plus dans la blondeur. Et j'ai dit à l'éditeur, à Carlos Barral: "C'est quand même fâcheux parce qu'il n'est jamais rien dit sur cette femme que, simplement, elle a les cheveux très bruns". Et là, il y a tout d'un coup une image et elle est blonde.

Et il m'est arrivé bien pire ensuite, quand le livre a été adapté au cinéma. Car, si quelqu'un a envie de faire un film avec *La Jalousie*, moi ça ne me dérange pas. Il n'a qu'à prendre le livre et en faire ce qu'il veut et, surtout, qu'il ne cherche pas à être fidèle au livre. Il y a eu un film allemand fait sur *La Jalousie*²⁹ avec un très grand soin car ils ont même été en Martinique pour chercher une maison qui ressemblait à la maison dans laquelle j'ai habité dans les années 50 et qui est celle –plus ou moins celle– où se passe le récit. Et, moi-même, quand j'ai vu le personnage de A., j'ai été absolument scandalisé, car on la voyait! On la voyait! On pouvait presque la toucher! C'est un film réaliste. Et j'étais scandalisé parce que je me dis: "Mais, je n'ai pas voulu ça!", comme disait Diderot. Et... c'était quelque chose de... –comment dire?– choquant, d'obscène presque: cette femme qui, dans le roman, a toutes les caractéristiques de la déesse, en quelque sorte, du fantôme-déesse, de la divinité que le narrateur lui-même ne peut pas regarder en face. Voilà, tout d'un coup, on la voyait en face; elle montait un escalier; on voyait ses grosses fesses, etc. C'était effroyable, absolument effroyable.

Le passé composé au cinéma

Très récemment, je suis allé dans une université américaine, à Halifax, dans l'ouest du Canada. C'est une université du type américain, mais elle est canadienne, et les élèves d'une classe de cinéma avaient eu comme devoir de faire sept minutes sur les sept premières pages de *La Jalousie*. Donc, ils avaient tous pris les mêmes sept premières pages et ils avaient essayé de mettre en images ce texte. Et c'était très inégal comme intérêt, et je crois que le seul qui m'eût intéressé c'étaient sept minutes où on ne voyait rien du tout, qu'une carte postale représentant la maison. C'est-à-dire une carte postale qui était comme la maison à terrasse, la balustrade qui est décrite dans le livre, et on entendait le texte du livre sur cette photo fixe.

²⁹ *La Jalousie* (1972), dirigé par Klaus Kirschner.

L'adaptation impossible

Un des meilleurs films de Marguerite Duras (1914-1996) est également *India Song* (1975) où il y a sept photos fixes et du texte qui peuple sept photos. Je pense, personnellement, qu'il est impossible d'adapter une œuvre littéraire à l'écran et que, si quelqu'un est inspiré par un livre, il doit..., il doit le changer complètement. J'ai toujours dit qu'un de mes films, *Glissements progressifs du plaisir* (1974), avait été une adaptation de *La Sorcière* (1862) de Michelet (1798-1871). Et je suis sûr que Jules Michelet, s'il sortait de sa tombe, serait tout à fait étonné par le film en question où il ne retrouverait peut-être rien de son texte, bien qu'il y ait des citations presque textuelles.

Pour *La Jalousie*, j'en arrive maintenant au troisième personnage: le narrateur. Alors là, évidemment, il y a un problème au cinéma car ce narrateur –comme vous tous qui connaissez bien le livre–, on ne le voit jamais. On pense que c'est lui qui parle, mais on le pense: ce n'est jamais dit. Quand le livre est paru à l'époque, au grand scandale de la presse au pouvoir, un critique de l'époque –le plus célèbre critique de l'époque qui était le feuilletonniste du journal *Le Monde*– avait écrit dans son article: "Heureusement qu'il y a un texte en quatrième page de couverture –alors le texte dont je vous parlais hier– qui me dit qu'il y a trois personnages car, moi, dans le livre je n'en ai vu que deux" (Henriot, 1957).

Et, effectivement, on voit dans le livre deux personnages décrits par... par qui? Probablement par un troisième, et un troisième qui a une certaine présence physique. C'est-à-dire qu'il y a une assiette pour lui, il y a une chaise pour lui et même on peut démontrer que celui-là a parlé aussi.

La caméra comme personnage

Mais quoi en faire à l'écran? Il parle de ce qui se passe autour de lui. En un sens, il parle de lui-même aussi, mais il ne dit jamais "je"; il ne dit jamais "il" non plus: il est comme absent de son propre texte. Voilà un effet textuel qui est extrêmement difficile à transposer au cinéma. Et le parti qui avait été pris par le cinéaste allemand c'était un parti qui existe dans l'espoir du cinéma, car il y a un film célèbre fait par Robert Montgomery (1904-1981) dans les années 30 –ou les années 40, je ne me rappelle plus. Enfin, de toute façon, les années ça ne change rien–, qui s'appelle *La Dame du lac* [*Lady in the Lake*–1947] où le héros n'est pas visible dans le film. On voit seulement que c'est lui qui voit; on le voit par des moyens d'ailleurs assez grossiers: la caméra le remplace. La caméra est l'œil du personnage et, quand il allume une cigarette, on voit la main et la fumée ensuite, devant l'écran. Et les spectateurs des provinces reculées de l'Oklahoma et du Kansas comprennent qu'il s'agit de la cigarette que la caméra a allumée. Donc, la caméra est le personnage.

Proust par Schlöndorff

Là aussi, ça ne ressemble pas du tout à ce qui se passe dans le roman où l'absence de ce personnage est une absence constamment problématique. Ce n'est pas du tout un truc technique qui va le faire disparaître de la narration, c'est le problème même de la narration.

D'ailleurs, il est sans exemple qu'un grand film ait été fait avec un grand livre. L'exemple le plus récent c'est la *Recherche du temps perdu* (1906-1922) de Proust –pour les illettrés–, qui a donné lieu à plusieurs films et, en particulier, récemment, à un film qui s'appelle *Un amour de Swan* (1984), d'un cinéaste relativement célèbre, Volker Schlöndorff. Et c'est extravagant, absolument extravagant: on voit les personnages, on voit Charlus, joué d'ailleurs par Alain Delon, ce qui fait très chic. Il y avait du moins l'homosexualité qui était là, et le film était constamment visible.

Camus par Visconti

Nous avons parlé hier de *L'étranger*. C'est peut-être l'exemple le plus célèbre et le plus dramatique. Albert Camus, de son vivant, avait toujours, comme Flaubert [avec les illustrations], refusé, refusé absolument. On lui avait proposé une fortune pour faire un film avec *L'étranger* et Camus refusait. Et puis, quand il est mort, sa veuve³⁰ avait besoin d'argent et s'est dit: "Quand même, je vais accepter, mais avec toutes les garanties". Et le cinéaste qui a été choisi est le plus célèbre des cinéastes italiens de l'époque: Visconti (1906-1976). Et je ne sais pas si vous avez vu *L'étranger* (1967) de Visconti, mais ça vaut la peine. Visconti avait juré à la veuve de Camus qu'il serait fidèle au texte, comme s'il n'avait pas du tout pressenti que c'était absurde –l'idée de la fidélité d'une image à un texte–. Et la fidélité il la concevait de cette façon-là: l'histoire se passe à Alger dans les années 30. En particulier, il y a les bains-douches où Meursault rencontre Marie, qui jouent un grand rôle dans le film. C'est une espèce de piscine, bain-douche, etc. Et ça a été... C'était un élément intéressant de la ville d'Alger qui a été détruit depuis longtemps. Et il a fait reconstruire les bains-douches d'Alger. C'est un film qui a coûté une fortune. On a reconstruit les morceaux de la ville d'Alger qui étaient disparus. Mais il y avait une question qu'il semblait ne pas s'être posée: une des caractéristiques du roman est qu'il est écrit au passé composé et Sartre fait remarquer qu'il suffisait de récrire au passé historique pour que le livre disparaisse complètement, n'est-ce pas³¹. Que simplement l'emploi de ce temps grammatical était le livre à tel point que ça ne ressemblait [pas] plus à *L'étranger* [que] si on racontait le dernier match de football au passé composé par un narrateur qui ne sait pas les règles du football, bien sûr; que si on reprenait *L'étranger* et qu'on transposait le passé composé en passé historique. Bref, comment faire du passé composé au cinéma? Et comment distinguer le passé composé du passé historique? Problème totalement impossible. Une des caractéristiques du cinéma c'est que toute image est au présent: on la voit telle qu'elle est.

L'image c'est du présent

Alors, dans les débuts du cinéma, dans les années 20, les cinéastes, pour signaler le passé ou la mémoire, mettaient une espèce de brume. L'image avait un halo brumeux pour

30 Francine Faure (1914-1979), qui s'est occupée des publications posthumes de Camus.

31 Dans "Explication de *L'étranger*" Sartre oppose au "passé défini, le temps de la continuité", le "parfait composé" dans lequel Camus a choisi d'écrire son roman (1947: 109).

que, jusqu'au dernier rang des fauteuils d'orchestre, on comprenne bien que, tout d'un coup, on était dans le passé. On a renoncé très vite à ces techniques sommaires et assez bêtes, il faut bien le dire. Ce qui est venu ensuite c'est: quand un personnage se met à penser à quelque chose, et à son passé en particulier, la caméra s'approche de l'œil et il y a un fondu au moment où on est dans l'œil et, à ce moment, on est censé... Bon, tout ça, tous les grands cinéastes, même classiques, de l'époque contemporaine, y ont renoncé. Et, effectivement, l'image c'est du présent. On voit du passé, on voit du futur, mais on comprend par la reconstitution diégétique que c'est du passé et du futur. Mais ce qu'on voit en fait, c'est du présent, purement du présent.

Une des caractéristiques de la langue c'est que, justement, elle a des temps grammaticaux. Comment va-t-on transposer les temps? Bon, ce qui explique que je n'aie jamais voulu faire de films avec mes romans et, de la même façon, je n'ai jamais fait des romans à partir de mes films. Voilà.

Ce sera tout pour l'exposé préliminaire. J'avais dit que je ne parlerais pas du tout et j'ai déjà parlé... vingt minutes. Non? Alors, maintenant, c'est à vous. Alors vous pouvez poser... Vous pouvez... vous devez poser des questions générales ou précises –de préférence précises– sur l'un des livres que vous avez lus, en particulier sur mes travaux personnels. Il paraît –j'entends dire– que plusieurs d'entre vous en ont lu ou, en tout cas feuilleté, et j'aimerais savoir quelles questions ils se sont posé à cette lecture, et quelles questions ils se sont posé même à la lumière de ce que j'ai pu dire hier de plus général sur les ancêtres du Nouveau Roman, en particulier sur Flaubert et sur Camus. Bien entendu, je n'ai pas les moyens d'être difficile devant une classe si muette. N'importe qui a le droit de dire n'importe quoi. [...] Ça fera toujours un petit peu de bruit sémantique.

La Belle captive (1975)

Question:

Vous avez dit que vous étiez contre les illustrations des romans. Mais vous avez pourtant un picto-roman, La Belle Captive (1975)³² avec des tableaux de René Magritte?

Alain Robbe-Grillet:

Oui, alors, justement, c'est très différent, car j'ai fait semblant d'avoir demandé à Magritte (1898-1969) d'illustrer un de mes récits. Mais Magritte était mort depuis déjà dix ans³³. Et j'ai fait semblant. C'est-à-dire que j'ai imaginé un ensemble qui comportait du texte et de l'image. Et ce qui est important pour moi –dans cet assemblage de texte écrit *a posteriori*

³² *La Belle captive* est aussi le titre d'un film que Robbe-Grillet a dirigé en 1983.

³³ En effet, René Magritte est décédé en 1967.

et d'images qui existaient mais que j'ai choisies-, ce qui est important pour moi c'est la distance variable qu'il peut y avoir entre l'effet d'image du texte et l'image elle-même –la reproduction de Magritte–.

Magritte était mort, donc j'ai demandé à la veuve de Magritte. La femme de Magritte est cette femme extraordinairement sculpturale –nue, en général-, qu'on voit dans tous les derniers tableaux de René Magritte³⁴. Une espèce de splendide statue de l'Algérie, quelque chose comme ça. Bon, là elle avait quand même 70 ans, elle avait un peu changé... –elle était habillée, en général-. Mais c'est cette femme-là qui a joué un très grand rôle dans la vie de Magritte et qui est toujours très soucieuse de faire respecter la mémoire de René. Curieux! Mais ça va très loin parce que tous les amis savent que Magritte peignait en posant les toiles sur l'évier de la cuisine, parce qu'il habitait une petite maison –petite bourgeoise– de la banlieue de Bruxelles et, pour ne pas salir, il posait les toiles sur l'évier. Et, quand il a été mort et qu'il est devenu célèbre –et il est devenu très célèbre après sa mort-, Georgette a imaginé qu'il fallait qu'il y ait l'atelier du peintre qu'elle pourrait faire visiter aux nobles étrangers. Et elle l'a construit. Elle l'a construit au premier étage, dans une pièce inhabitée des combles. Elle a construit l'atelier: c'est merveilleux parce que tous les gens connaissent un peu l'histoire [...]. Mais c'est par souci de la mémoire de René. Alors elle a bien examiné ma proposition et elle a dit: "C'est pour René. Pour la mémoire de René". Alors, j'ai choisi 75 tableaux de Magritte... On a payé, on a payé Georgette pour les droits de reproduction. Et j'ai commencé un récit... Vous avez eu le livre entre les mains?

Texte et tableaux

Alors il est en trois parties, je crois. Je crois qu'il est en trois parties et ces trois parties présentent entre elles des différences fondamentales concernant les rapports entre le texte et l'image. C'est-à-dire que, dans la première partie, on a l'impression que les images illustrent le texte ou, en tout cas, que le texte parle des images. La première phrase c'est: "Ça commence par une pierre qui tombe" et on voit un tableau de Magritte qui s'appelle *Le château des Pyrénées* (1959) où il y a, effectivement, une pierre qui tombe. Une énorme pierre sur la toile et puis un petit château en pierre au sommet d'une colline. Et pendant toute la première partie, on voit une ressemblance –quelques fois plus forte, quelques fois plus faible-, mais toujours un peu troublante, car l'accent est mis sur certains éléments qui ne semblent pas fondamentaux dans la toile et, au contraire, des éléments qui semblent fondamentaux passent inaperçus. Mais enfin, dans l'ensemble, on peut imaginer que c'est le même monde dont un écrivain a parlé et dont un peintre a fait des toiles. Le même Monde. Et l'œuvre de Magritte c'est effectivement un monde.

Et puis, ensuite, on passe à la seconde partie –bien nette, avec le chiffre 2– et, tout d'un coup, on se dit, mais le texte et les images n'ont plus aucun rapport. C'est-à-dire qu'on se demande pourquoi ces images sont là. Et pourtant elles sont là. Et donc on les mémorise.

34 Il s'agit de Georgette Magritte (1901-1986), Georgette Berger de son nom de jeune fille.

On est obligé de les voir: elles sont très grandes. Elles sont, comme ça, aussi importantes que le texte.

Et on continue et on arrive à la troisième partie où, grâce au texte et aux illustrations réunies de la troisième partie, on comprend que les illustrations de la seconde partie avaient un rapport avec le texte mais qu'on ne pouvait pas le voir. Et, quand on relit une deuxième fois, le rapport entre le texte et l'image de la seconde partie est tout à fait évident.

Donc, vous voyez, ce qui m'a intéressé dans –c'est Jost qui a employé le mot de "picto-roman"³⁵–, c'est qu'il y a entre l'image et le texte un rapport problématique.

Mots et images

Et ça, on peut le faire aussi au cinéma. Très souvent, dans mes films, dans les films de Godard (1930-2022), dans les films de Duras, il y a un texte aussi et des choses qu'on voit. Et il y a un rapport entre les deux, mais qui est problématique. Quelquefois même c'est un rapport conflictuel ouvert. Dans le film de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), que j'ai fait avec Alain Resnais (1922-2014), à plusieurs reprises, le texte dit le contraire de ce que l'écran montre. De la même façon, dans *L'homme qui ment* (1968), que j'ai réalisé moi-même un peu plus tard, il y a un jeu de rapports, un jeu problématique de rapports entre les mots et les images.

Alain Robbe-Grillet et Robert Rauschenberg

Alors j'ai fait un autre livre mais que vous ne pouvez pas connaître parce que c'est un objet de collection. Il n'y en a que trente-huit exemplaires au monde. Chaque exemplaire doit valoir 15.000 \$ US, quelque chose comme ça, à l'heure actuelle et c'est un peintre américain du Pop Art qui s'appelle Robert Rauschenberg (1925-2008). Et là encore, c'était un peintre vivant et c'était le plus célèbre des peintres américains de l'époque, le plus cher aussi, d'où le prix du livre. D'autant plus que chaque page est signée à la main par lui et par moi. C'est énorme. C'est un livre que je peux à peine porter.

Alors là, je lui ai proposé qu'on mélange du texte et de l'image en progressant peu à peu comme si c'était un seul récit. C'est-à-dire: j'ai écrit d'abord quatre pages que je lui ai envoyées et il m'a répondu par quatre lithographies sur pierre. Donc, on m'envoyait des épreuves et les textes sont écrits à la main sur des plaques de zinc extrêmement lourdes qu'il fallait faire voyager par avion entre New York et Paris. Et l'échange a duré, comme ça, quatre ans. Pendant quatre ans, nous avons fait progresser un récit sur des images et du texte. Et ensuite, nous avons décidé que le livre était achevé. Je suis allé le retrouver dans l'atelier de gravures de Long Island où il travaillait et nous avons mis ensemble tout ça –c'est-à-dire, ajusté les textes et tout ça–. C'est extrêmement réussi. Si vous avez l'occasion de voir ce livre, n'y manquez pas. Il y a un exemplaire au Musée d'Art Moderne de New York [MOMA]; il y a deux ou trois universités américaines qui en possèdent un exemplaire [...]. Il y en a, comme

35 Voir l'article de François Jost "Le picto-roman", paru dans le n° 4 de la *Revue d'esthétique*, en 1976.

ça, une trentaine d'exemplaires. Si vous avez la chance de tomber sur un... Il y en avait un à San Francisco³⁶.

Robbe-Grillet et Duras

Question:

[La question n'est pas audible sur l'enregistrement. Mais on peut déduire, à partir de la réponse, qu'elle portait sur les ciné-romans de Robbe-Grillet: s'il s'agissait uniquement de scénarios ou bien de textes à part entière].

Montages sonores chez Duras

Alain Robbe-Grillet:

Je vais commencer par parler de mes rapports avec Duras car les deux cas –le cas Robbe-Grillet et le cas Duras–, sont quand même très différents dans la mesure où, justement, il lui est arrivé de publier un texte et d'en faire un film après. Alors le cas que je citais tout à l'heure d'*India Song* a d'abord été une émission de radio, c'est-à-dire qu'il n'y avait ni texte ni image. Il y avait seulement une bande de radio. Uniquement des sons.

Vous savez que Marguerite Duras est très passionnée des choses qu'elle réussit le mieux: très passionnée par les bandes sonores des films. Elle est moins passionnée par l'image. Et les structures de montages d'images sont assez simplistes chez elle alors que les montages de structures sonores sont extrêmement complexes et extrêmement beaux. Et l'émission de radio avait même eu deux versions: l'une où on entendait la voix de Duras –et vous savez qu'elle a une voix très particulière, très bien imitée par l'actrice de *Hiroshima mon amour* (1959), Emmanuelle Riva–. Quand on a entendu Hiroshima pour la première fois, on avait l'impression que c'était Duras qui parlait: c'étaient les mêmes intonations, les mêmes...dû au fait que, quand Resnais a tourné *Hiroshima*, il a rencontré *Hiroshima*, une bande magnétique avec la voix de Duras, qui servait à diriger, et, de même *Marienbad* il avait fait enregistrer tout le texte par A.³⁷

Duras, [avant d'en faire] une émission de radio (1974), publie le texte (1973)³⁸. Puis elle fait un film où elle met des images sur l'émission de radio. Puis, elle fait un deuxième film avec l'émission de radio [...]: avec la même bande sonore, elle fait une autre bande d'images qui n'a aucun rapport avec la première [*Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)]. C'est filmé dans les caves des Rothschild à Saint-Cloud. Et c'est donc un cas par-

36 Le volume, intitulé *Traces suspectes en surface* [Lithographies en couleurs sur papier], a été réalisé entre 1972 et 1978. On peut en voir une reproduction virtuelle sur le site Web du RISD Museum [Musée d'Art de l'École de Design de Rhode Island]: *Traces Suspectes en Surface* | RISD Museum

37 C'est-à-dire l'actrice Delphine Seyrig (1932-1990), qui jouait le personnage de A.

38 En 1972, Peter Hall (1930-2017) demande à Marguerite Duras d'écrire une pièce de théâtre pour le National Theatre de Londres, qu'elle publie chez Gallimard en 1973. C'est en 1974 que sera réalisée l'émission de radio qui deviendra la bande sonore du film *India Song*, paru en 1975.

L'émission de radio peut être écoutée à l'adresse suivante: <Lab. n°1: Séance sonore dans le noir - Atelier de création radiophonique *India Song* | Festival international du film Entrevues Belfort (festival-entrevues.com)>

ticulier: elle est capable de faire, avec exactement la même chose, une pièce de théâtre, une émission de radio, un film, deux films, un roman, etc., etc.

Le ciné-roman comme pré-texte

Alors, personnellement, j'ai toujours refusé de faire ce mélange. Sauf que, comme vous dites, j'ai publié, sous le nom de ciné-romans, des films. Et on peut poser la question, qu'est-ce que c'est que ces livres?

Personnellement, je ne les ai pas toujours considérés comme des textes. Mais, alors, tout ce que j'ai écrit est texte –y compris les nombreuses lettres à ma mère que je lui ai écrites quand j'étais adolescent, etc–. Tout est texte, alors. C'est vrai. Une fois qu'un écrivain est mort, en particulier, ses moindres brouillons, sa moindre correspondance, ça devient des textes aussi puisqu'on l'étudie comme texte. Mais, pour moi, ces éléments-là étaient seulement des pré-textes: c'était fait avant le texte.

Pourquoi est-ce que je les écrivais? Le premier que j'ai écrit c'est celui... non pas celui de *Marienbad*, mais celui de *L'Immortelle* (1963) qui a été écrit avant *Marienbad*. Je l'ai écrit parce que c'était le premier film que je devais réaliser et un producteur acceptait de me faire confiance, à condition que je lui montre quand même de l'écrit. Vous savez que l'écrit ça rassure. C'est pour ça qu'ils aiment les romans, les producteurs. [...] Et donc, j'ai écrit un découpage complet. C'est-à-dire, la description, plan par plan, d'un film. Puis, avant même le tournage de *L'Immortelle* –puisque le tournage a été retardé par la révolution en Turquie³⁹–, et donc j'ai rencontré Resnais et j'ai écrit pour lui *L'Année dernière à Marienbad*. Et là aussi, il a accepté que j'écrive un découpage, c'est-à-dire, que j'écrive un film plan par plan, image par image [...], etc. Il a accepté ça et je l'ai écrit pour lui. Je ne suis pas allé au tournage puisque je suis retourné à Istanbul. La situation s'était améliorée pour mettre ses pieds...

Robbe-Grillet et Antonioni

Cette collaboration avec Resnais a quelque chose de remarquable, c'est que, justement, il a accepté ça. Or c'est très rare qu'un auteur –qu'un metteur en scène qui passe pour un auteur– accepte qu'on lui donne une histoire.

Il y avait, à la même époque, plusieurs réalisateurs qui voulaient travailler avec moi et, en particulier, un très grand réalisateur, que je trouve même plus important que Resnais dans l'histoire du cinéma, c'est Antonioni, Michelangelo Antonioni (1912-2007), qui était déjà très célèbre. Il voulait absolument faire un film avec moi et on s'entendait très bien. On s'entend toujours très bien, mais on ne s'est pas entendus très bien quand on a parlé du film. Quand on parlait du cinéma en général –de ce qu'il fallait faire, les plans, tout ça...–, tout marchait très bien. Et puis alors, quand on a commencé le travail, je lui dis: "Eh bien, voilà, au début du film on voit sur l'écran...". Alors, il arrête le film et il me dit: "Écoute.

³⁹ En effet, en 1960, un coup d'état mené par l'armée renverse le gouvernement turc qui sera confié au général Gürsel.

Raconte-moi une histoire. Je te dirai, moi, ce qu'on voit sur l'écran". C'est-à-dire que le metteur en scène traditionnel prend un scénario. Il prend un scénario –puisque vous avez prononcé le mot scénario–. Il prend un scénario, c'est-à-dire une histoire racontée et il la met en images.

Déroulements d'images et de sons

Or dès ce moment-là, je sais que, si je pense à un film, je pense directement à des images et à des sons. Donc, je ne peux pas raconter une histoire. Mais je serais tout à fait incapable de raconter l'histoire de *L'Année dernière à Marienbad*. Tout le monde est incapable de raconter l'histoire en question. Ça a même donné lieu à une plaisanterie à l'époque, en France. Quand *Marienbad* est sorti, on racontait l'histoire suivante: un suspect, quelqu'un qui est soupçonné d'un crime et qu'on replie au commissariat de police et on lui dit "Qu'est-ce que vous faisiez à huit heures trente?" Et le type dit:

- "Alors là, je ne peux pas avoir commis ce crime parce que j'étais au cinéma.
- Ah! Qu'est-ce que vous avez vu?
- *L'Année dernière à Marienbad*.
- Ah! Racontez le film".

Et le type a été condamné à mort.

Or je ne peux pas raconter l'histoire, mais, en revanche, je peux fournir le déroulement des images et des sons. Et, quand j'ai publié un ciné-roman, ça a toujours été écrit avant: et, une fois, pour *Glissements progressifs du plaisir*, ce qui a été écrit avant, *plus* les modifications qui me sont venues pendant le tournage –et qui ont été écrites, donc, pendant le tournage–, *plus* la dernière partie qui est un relevé, seconde par seconde, de toutes les images du film. Et ça, c'est la dernière partie du ciné-roman. J'appelle tout ça ciné-roman. Mais pourquoi est-ce que je n'ai pas publié de ciné-romans pour les sept autres films que j'ai faits? Tout simplement parce qu'il n'y a pas eu assez de choses écrites, suffisamment. C'est-à-dire que, quand j'avais écrit un film plan par plan, comme *L'Immortelle*, et que je me sentais tenu, en somme, à respecter ce qui était écrit, je me trouvais devant des situations totalement absurdes.

Interférences du réel

J'avais écrit le film pour la ville d'Istanbul et à Istanbul. Je me suis installé à Istanbul et donc je savais exactement où la caméra devait être, etc., etc. Et j'ai écrit un découpage complet. Bon. Et puis, au moment de tourner, par exemple, on met la caméra en place, on met le directeur en place, etc. Je dis: "Moteur". Et puis, il passe des pigeons. Je regarde le scénario, je vois qu'il n'y a pas de pigeons et je dis: "Coupez". Et, très rapidement, je m'aperçois que c'est absurde car il passe des pigeons sans arrêt: des pigeons, des chiens, des chats [...]. Et que c'était tout à fait frustrant d'être tenu par quelque chose qui a été écrit alors que le cinéma se fait avec ce qui se passe, n'est-ce pas.

Un cinéaste traditionnel, par exemple, il a écrit: "Il y a un grand soleil". On se met

à tourner: il pleut. On arrête, n'est-ce pas, parce qu'il y a écrit: "Il y a un grand soleil". Et ça coûte quelquefois très cher, au cinéma. Il y a un grand film américain qui s'appelle *La fille de Ryan* [*Ryan's Daughter*] (1970)⁴⁰, où il faut porter une tempête sur la côte irlandaise. Évidemment, c'est risqué. Mais on lui avait dit: "Non, non. Il y a tout le temps des tempêtes sur la côte irlandaise, et pas de risques". Trois mois ou quatre de complets, il a dû payer une équipe de 300 personnes [...] pour attendre qu'il y ait une tempête.

Or je pense, personnellement, que c'est plus intéressant de tourner avec ce qu'il y a. C'est-à-dire que, maintenant, je tiens compte au moment du tournage de tout ce qui se passe en dehors de l'écran. Il y a du soleil: il y a du soleil. Il pleut: il pleut. L'acteur est incapable de prononcer tel mot: je mets un autre mot. [...]

Question:

Vous avez dit que, quand vous pensez à un film, vous pensez aux images et aux sons. Est-ce que parmi ces sons que vous entendez il y a aussi les mots? Est-ce que vous prenez le discours d'un film comme des sons?

Sens des sons

Alain Robbe-Grillet:

Oui, ce sont des sons. Mais ce sont des sons qui ont du sens. Un son "cloche" aussi a un sens. Il y a des qualités de son qui ont ce qu'on appelle une valeur iconique, n'est-ce pas. Donc, les mots sont simplement des sonorités à valeur iconique plus forte que beaucoup d'autres sons. Par exemple, les sons musicaux ont d'eux-mêmes une valeur iconique. [...]

[Dans *Glissements progressifs du plaisir*], pour ceux qui ne connaissent pas le film par cœur, c'était l'histoire de *La Sorcière* de Michelet. [...] Vous savez que, [...] c'est Michelet qui a inventé la jeune femme aux seins nus de la République. C'était une époque où toutes les nations avaient des symboles virils –l'aigle, le lion–. C'était ça [...], les symboles de la virilité. Et Michelet avait décidé que la France serait une jeune femme aux seins nus, c'est-à-dire l'image de la fragilité et de l'esprit révolutionnaire, car, pour Michelet, la jeune femme est porteuse de l'esprit de la Révolution et de la liberté future. L'homme, c'est la répression [...]. Le mâle adulte de race blanche, c'est l'ordre établi répressif. Et, dans cet ordre établi répressif, il y a des éléments de liberté possibles, en particulier, la jeune femme. C'est pour ça qu'il prétend que, quand il y a eu des procès en sorcellerie, on a brûlé beaucoup plus de filles que d'hommes parce que les sorcières étaient, effectivement, l'esprit de la liberté.

Dans Michelet –dans *La Sorcière*–, la sorcière lutte seulement avec son corps, en quelque sorte, contre l'ordre établi: c'est-à-dire ce corps qui donne lieu, évidemment, à des scènes très ambiguës parce que Michelet avait visiblement les mêmes pulsions sado-érotiques que moi-même. Et d'autre part, il est du côté de cette jeune femme, mais, d'un autre

40 Un film de David Lean, avec Robert Mitchum (*Ryan's Daughter*).

côté, il décrit les supplices qu'elle subit avec une telle gourmandise, qu'on se dit qu'il doit y prendre un certain plaisir. Et alors, on sait maintenant –puisque'il avait écrit un journal avec l'interdiction de le publier: il fallait attendre cent ans après sa mort pour le publier, et on l'a publié ensuite⁴¹– [...] que, en effet, Roland Barthes ne s'était pas trompé car le film *Glissements progressifs du plaisir* a été fait, non pas tellement sur *La Sorcière* mais sur le Michelet de Roland Barthes, c'est-à-dire sur la lecture de *La Sorcière* faite par Roland Barthes⁴². Alors donc, la jeune femme est à la fois objet du désir chez Michelet –donc l'objet du désir sadique en particulier–, mais en même temps l'esprit de la liberté. Et c'est avec son propre corps et son propre corps nu autant que possible qu'elle s'oppose à l'ordre établi: elle est le scandale.

La tentatrice

Ça alors, c'est une vieille histoire de l'Église catholique. C'est la femme qui est coupable, c'est la femme qui a dit à l'homme: "Tu devrais goûter, c'est très bon". Vous savez que c'est toujours la femme qui est la tentatrice. Si bien que l'Église catholique, pendant très longtemps, a pensé même que les femmes n'étaient pas des êtres humains vraiment, qu'elles n'avaient pas d'âme, qu'elles n'allaient pas au Paradis et que c'étaient des démons: elles étaient plutôt du côté des démons. Et on prouvait ça, en particulier, par le cycle lunaire des constellations: elles étaient du côté de la nature, du côté du diable... Tout ça est très bien dit chez Michelet.

Dans l'adaptation que j'en ai faite, la jeune femme –la jeune fille, la petite fille: c'est une petite fille, n'est-ce pas–, elle lutte par le même moyen que chez Michelet: elle est victime des mêmes pulsions sadiques du mâle, mais elle détraque les discours de l'ordre établi. Les trois représentants de l'ordre établi sont les mêmes, comme chez Michelet –le juge, le policier et le prêtre–, et elle détraque leur discours. Elle refuse de se plier à la logique policière. Un crime a été commis; on a récolté quelques objets comme pièces à conviction et le juge veut que chaque objet signifie quelque chose pour le mettre à la place d'une histoire, pour dénoncer le criminel, donc, l'accuser. Et cette petite fille [...] imagine de détraquer le discours: détraquer le discours du prêtre, détraquer le discours du juge. Et le moment dont vous parlez est le moment où le juge d'instruction commence à vaciller: il commence à vaciller, comme si les mots eux-mêmes, détraqués par la sorcière, avaient perdu leur sens. Alors, le juge est sur un grand lit. Le plan est un hommage à Orson Welles, c'est l'avocat dans *Le procès* (1962)⁴³ de Welles qui est sur son lit avec les codes autour de lui et qui parle. Et là, il y a le juge d'instruction et ce qu'il y a autour de lui c'est des dictionnaires. C'est-à-dire les lois de la langue. Et il montre des objets à la sorcière et la sorcière dit un mot. Et c'est comme si pour le juge ce mot perdait son sens. Il essaye toutes les sonorités possibles sur le même

41 Il s'agit d'un *Journal*, qui s'étend depuis 1828 jusqu'en 1875, paru entre 1959 et 1976, chez Gallimard.

42 Roland Barthes avait préfacé en 1959 *La Sorcière* pour l'édition du Club français du livre. Le texte sera repris dans *Essais critiques* (1964).

43 Il s'agit d'une adaptation du roman homonyme de Franz Kafka paru en 1926.

mot, sur le mot “parricide”, par exemple, comme si le mot était devenu une sonorité dure et il cherche dans le dictionnaire si le mot a encore un sens. Et, contrairement à Michelet, c’est la jeune fille qui gagne la partie parce que le juge, en somme, admet qu’il est vaincu et il finit par prononcer la phrase que la corcière a prononcée dès le début quand elle a été arrêtée par le policier. La phrase c’est la dernière phrase d’un roman de Virginia Woolf (1822-1941), *Les vagues* [*The Waves*, 1931]: “Les vagues déferlent sur la page”. Les vagues représentent dans le film comme une autre mémoire. Les dictionnaires que le juge a sur son lit [forment] une mémoire en somme sociale. C’est la loi, la loi du langage qui est la loi de la société, en quelque sorte. Tandis que la mer, dans le film, rapporte toute une sorte de débris qui sont aussi des pièces à conviction –qui sont les mêmes– et [...] fonctionne [...], à ce moment-là, comme une sorte de grande mémoire perdue. Des vagues qui déferlent sur la plage et qui s’arrêtent.

Manifeste des 121

Et il y a, en plus là une allusion: une allusion précise à un célèbre procès qui a eu lieu pendant la Guerre d’Algérie. J’ai participé, comme beaucoup d’intellectuels français, à la lutte contre l’armée française au moment de la répression en Algérie. Et nous avons rédigé un manifeste qui s’appelait le *Manifeste des 121*⁴⁴ où il était dit que, puisque les colonels n’obéissaient plus aux généraux et que les généraux n’obéissaient plus au pouvoir central de Paris, il n’y avait aucune raison pour que les soldats obéissent aux capitaines. C’était très logique. C’était un très joli texte et c’était Blanchot (1907- 2003) qui l’avait rédigé. La police française croyait que c’était Sartre qui l’avait rédigé car Sartre était, en somme, très en avant dans ce combat anticolonialiste. Mais de Gaulle (1890-1972) avait absolument interdit qu’on arrête Sartre. Il avait prononcé un certain nombre de phrases comme ça: “On n’arrête pas Voltaire”⁴⁵. Il avait dit des choses comme ça. Et alors, c’était très ennuyeux parce que Sartre, lui, c’était le rêve de sa vie: aller en prison. C’est vrai. Sartre a toujours été très malheureux parce que, on lui donnait le prix Nobel, “Quelle horreur!”: il refusait⁴⁶. Ce qu’il voulait c’était aller en prison pour témoigner qu’il était du côté de la liberté. Et il a essayé toute sa vie de se faire mettre en prison et il n’y est jamais arrivé.

Et alors, la police fait des recherches et finit par découvrir que le *Manifeste des 121* n’a pas du tout été écrit par Sartre, mais par un petit professeur obscur, un intellectuel

44 Paru le 6 septembre 1960 dans le périodique *Vérité-Liberté*, le *Manifeste* revendiquait le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie (1954-1962).

45 Pierre Egea, dans “Le président de la République et la liberté d’expression”, repère la réplique de De Gaulle: “Lorsqu’il fut demandé au général de Gaulle s’il était opportun de procéder à l’arrestation de Jean-Paul Sartre, celui-ci se récria ‘On n’arrête pas Voltaire’. La phrase est connue, encore qu’on ne sache pas avec exactitude si elle fut prononcée en 1961, en pleine guerre d’Algérie, à l’égard de celui qui alors, avait signé le manifeste des 121, ou en mai 1968 au moment de la grève générale qui faisait suite aux manifestations étudiantes et où Sartre prenait une part active” (2017:199).

46 Le 22 octobre 1964, Sartre refusa le prix Nobel qui lui avait été attribué. Il avait déjà refusé la Légion d’honneur en 1945.

misérable et peu connu du public, qui s'appelle Maurice Blanchot. Alors, on inculpe... Ce discours: parfait ce discours. Cette espèce de petit bonhomme rabougri-là [Blanchot], on l'inculpe. Et, je ne sais pas s'il y a beaucoup de gens qui connaissent l'œuvre de Blanchot. C'est une œuvre extrêmement importante. Il a été un des grands commentateurs de Kafka, en particulier, et Blanchot a écrit un texte qui s'appelle *La folie du jour*⁴⁷ ou quelque chose comme ça, qui a été commentée longuement par Derrida ensuite⁴⁸. Il y a un texte de Derrida sur *La folie du jour*. Dans *La folie du jour*, Blanchot explique que la loi a besoin du criminel: si le criminel ne collabore pas avec la loi, on ne peut rien contre lui. La loi n'est plus rien. C'est pour ça que, à la grande époque stalinienne, les procès de Moscou étaient montés avec la participation active des prétendus criminels. Dans tous les grands procès de Moscou, il était important que le criminel avoue qu'il était un agent de l'étranger, etc. Chose totalement inventée, on le sait aujourd'hui. Ils sont réhabilités l'un après l'autre. [...] Mais c'était extrêmement important pour le procès parce que la loi n'est rien si le criminel ne veut pas collaborer avec la loi.

Je n'ai pas dit ça

Blanchot, donc, est convoqué chez le juge d'instruction. Il arrive avec ses lèvres minces. Je n'ai jamais vu Blanchot sourire. C'est un cas. Et le juge pose une question. Blanchot part dans une grande phrase. Le juge réfléchit un peu et se dit: "Bon". Et vous savez qu'il y a une particularité de la loi française: ce n'est pas le témoin ou l'accusé qui dicte au greffier, c'est le juge. C'est-à-dire que la parole du criminel doit passer par la parole du juge et que, sans ça, ça ne vaut rien. Alors, le juge réfléchit un peu et puis il dicte une phrase au greffier. Et Blanchot dit: "Je n'ai pas dit ça". "Ah, bon? Alors qu'est-ce que vous avez dit?", lui dit le juge. Blanchot part dans une autre phrase –du vrai et pur Blanchot de l'époque–. Et, évidemment, au bout de trois ou quatre fois que Blanchot a dit et redit des choses qui semblent à chaque fois différentes, le juge dit: "Écoutez, il faut en sortir". Blanchot dit: "Je ne signerai pas ma déposition". Or vous savez que, si un accusé n'a pas signé sa déposition, on perd le procès, parce que c'est comme s'il n'y avait pas eu de déposition. Et ça a duré trois jours. Le procureur qui l'interrogeait s'est alité et a demandé un congé pour maladie mentale. Il l'a obtenu. Et c'est le général de Gaulle qui est intervenu, une fois de plus, avec sa grandeur. Il a dit: "Laissez les penseurs en paix"⁴⁹. Avec un certain mépris, peut-être, mais en même temps avec l'idée... Il a montré, par la suite, que les penseurs en question avaient raison et que le maintien de la présence française en Algérie était impossible. Et le général De Gaulle [...] très rapidement, il a été le liquidateur de l'Algérie avec une très grande sagesse. C'était

47 Le texte est paru pour la première fois dans le n° 2 (mai) de la revue *Empédocle* de 1949, sous le titre de "Un Récit?". pp. 13-22. Il a été repris comme *La Folie du jour* par Fata Morgana en 1973, puis par Gallimard en 2002.

48 Dans *Parages* (1986).

49 Lamy, Jean-Claude, au chapitre 14, "La Volonté du bonheur", de *Et Dieu créa les femmes: Brigitte, Françoise, Annabel et les autres*, (2011).

un homme d'extrême droite qui était assez, comment dire, [...] mais qui avait une espèce de présence politique, comme ça, qui savait ce qu'il fallait faire. Il savait qu'on ne pouvait pas faire la guerre en Algérie. Il le savait: il s'en rendait compte.

Et donc, je pense que dans *Glissements progressifs du plaisir* j'ai dû mélanger l'histoire de *La Sorcière* avec l'histoire du procès avorté de Maurice Blanchot, c'est-à-dire l'homme qui, par son discours, a détraqué complètement le système du juge. Alors là, les mots ont ce sens très particulier que je signalais à juste titre: les mots que prononce le juge dans *Glissements* sont des mots qui sont en train de perdre leur sens. Ils sont réduits à l'état de sonorités et c'est l'univers des mots qui vacille car, dans nos sociétés occidentales, la parole a toujours appartenu au mâle. C'est l'ordre répressif du mâle adulte.

Question:

[*Question incompréhensible sur l'enregistrement*]

Le rire et l'angoisse

Alain Robbe-Grillet:

Mais mes livres ont toujours amusé. Exactement comme Kafka (1884-1924) riait beaucoup. Quand Kafka lisait *Le procès* (1925) à Max Brod (1884-1968), il paraît qu'il riait tellement qu'il ne pouvait pas continuer à lire, tellement il trouvait ça hilarant. Et moi, c'est vrai, quand je lis Kafka, je trouve ça extrêmement drôle.

D'une façon générale, les livres –je pense par exemple à Flaubert–, les livres de la grande littérature classiques me passionnent. Je crois qu'ils ont été écrits avec le même mélange d'angoisse et d'humour. Il y a, chez Flaubert, cette angoisse de l'écriture et, en même temps, cet humour constant qui apparaît plus évidemment. Parce que la phrase que j'ai citée hier se trouve dans le texte au moment de la mort de la première Madame Bovary: "Elle était morte. Quel étonnement!". Et il est évident qu'il a ri en écrivant ça. Donc, je dirais que, non seulement ce n'est pas accompagné, mais c'est lié. C'est complètement lié. C'est la figure tragique de celui qui ressent le tragique de la vie. Cette figure tragique n'est pas une solution. C'est une défaite. Je ne peux pas prendre un visage tragique devant le tragique de la vie: ce serait renoncer à ma liberté humaine, en quelque sorte. J'ai la chance, en tant qu'être humain –l'être humain a cette chance–, de pouvoir rire et pleurer en même temps. C'est une des caractéristiques de l'être humain. On a dit pour ce que rire est le propre de l'homme. Mais pleurer peut-être... On ne sait pas si une bête rit; on ne sait pas si elle pleure. Le singe, on se demande... Et la fourmi, par exemple? Est-ce qu'elle pleure? Est-ce qu'elle rit? C'est très difficile à dire. Et sûrement que, pour nous –chez nous–, il y a quelque chose qui est lié en même temps au rire et à l'angoisse. Ça a d'ailleurs été dit par plusieurs philosophes.

Question:

[*Question incompréhensible sur l'enregistrement*]... dans *Pour un Nouveau Roman*?

Alain Robbe-Grillet:

Oh, *Pour un Nouveau Roman* (1963), passons au déluge. C'est un livre qui a 30 ou 40 ans!

Mort de la littérature?

Question:

C'est pour ça que je voudrais savoir ce que vous avez pensé quand vous avez entendu Beckett parler de la mort de la littérature.

Alain Robbe-Grillet:

Quand j'ai entendu parler de...?

Question:

... de la mort de la littérature.

Littérature de la mort?

Alain Robbe-Grillet:

Mais Beckett (1906-1989) n'a pas parlé de la mort de la littérature. Si? Vous simplifiez à l'extrême. Alors ce que vous appelez Nouveau Théâtre c'est Beckett, Ionesco (1909-1994)... C'est le Nouveau Théâtre de ma jeunesse, pas de la vôtre.

Il y a un rapport, effectivement. À l'époque où ils étaient à peu près inconnus l'un comme l'autre, j'ai été un des premiers à écrire des articles sur les textes de Ionesco –il n'y avait personne dans la salle–, ou sur *En attendant Godot* (1952).

Le lien, il faut le faire absolument. Mais ce qui me surprend –et ce contre quoi je proteste–, c'est qu'on ait pu parler de la mort de la littérature. Non. La crise de la littérature, pas la mort. Ou alors, la mort de l'homme, aussi bien. Je ne crois pas que... Comment est-ce que Beckett aurait pu parler de la mort de la littérature? Il ne vit que pour ça. Le peu de vie qui lui reste c'est ça, uniquement ça⁵⁰. Donc dites que c'est une littérature de la mort. Ça c'est possible. Mais ne dites pas, je crois: ne lui faites pas dire, que c'est la mort de la littérature.

La tradition subversive

Et l'anti-littérature, ou l'anti-théâtre ou le Nouveau Roman –ces entités qui s'opposent à l'ordre établi de la littérature, du théâtre, etc.–, c'est quelque chose de tout à fait normal. C'est le mouvement permanent de la révolution qui est celui de l'esprit humain, du moins de l'Occident. Et ça c'est une chose très remarquable. Si on compare l'histoire d'un art donné en Orient et en Occident, je vois comment en Occident il y a une espèce de tradition destructrice ou, en tout cas, de tradition subversive.

Bonheur de la gamme chinoise

Quand on étudie la musique chinoise, par exemple, on a énormément de mal à distinguer à quel siècle elle appartient. Il y a une telle consonnance dans la musique modale à

⁵⁰ Samuel Beckett est décédé en décembre 1989.

cinq tons –ce qu'on appelle encore chez nous la gamme chinoise– qu'on dirait que ça n'a pas évolué. Et d'ailleurs, imiter les anciens c'est le bien absolu en Chine pendant des siècles, jusqu'à Mao. C'est le bien absolu! Il faut reproduire ce que les anciens ont dit.

Dissonance subversive

Si vous comparez à l'évolution de la musique chinoise l'évolution de la musique tonale en France, simplement, entre Jean Sébastien Bach (1685-1750) et Schönberg (1874-1951), vous apercevez que, immédiatement, ce sont des intentions subversives qui sont apparues. C'est-à-dire que, après la codification des termes, des lois de l'harmonie du système tonal par Jean Sébastien Bach –*Le clavecin bien tempéré* (1722)–, apparaît immédiatement, même à la fin de la vie de Bach et avec des dogmes, ensuite, *a fortiori*, ce qu'on appelle des dissonances. C'est-à-dire des accords improbables, des accords qui ne devraient pas être là, qui sont déjà comme des espèces d'attentats contre l'ordre établi de la musique, de l'harmonie telle qu'elle est enseignée. Et toute l'histoire de la vie de Beethoven (1770-1827) a été la progression de plus en plus agressive, en quelque sorte, de la subversion. À tel point qu'au moment de la fin de la vie de Beethoven, les critiques disaient: "C'est parce qu'il est sourd. Il faut vraiment qu'il soit sourd pour écrire des choses pareilles". Parce que les systèmes de dissonance-résolution se sont tellement multipliés que les bons critiques musicaux perdent le pied. Ils disent: "Mais dans quel ton est-on?", n'est-ce pas. On ne sait plus dans quel ton on est parce qu'on est tout le temps en train d'être dérangé.

Bon. Vous savez ce qu'il en est advenu pour le couronnement du roi François Mitterrand (1916-1996)⁵¹. On joue la *Neuvième symphonie* (1824) qui était un des morceaux qui a, à l'époque, vraiment déclenché des cris d'horreur de la critique et, *a fortiori*, pour le dernier quatuor.

Wagner et les accords vagues

Et ensuite, le stade suivant –bon, je ne fais pas toute l'histoire de la musique–, mais, quand Wagner invente les accords vagues qui peuvent appartenir à plusieurs tonalités à la fois, vous avez également une subversion nouvelle qui se dit: "Il n'y a jamais plus de résolutions". Chez Beethoven, il y a des dissonances, mais elles sont toujours résolues. Là, chez Wagner, elles ne sont jamais résolues.

Ça fait que, contrairement à la musique chinoise, quand vous entendez un morceau de musique, vous ne savez pas de qui il est, mais vous pouvez dire si c'est une musique du XVI^e, du XVIII^e, du début du XIX^e, de la fin du XIX^e, du début du XX^e, etc. C'est-à-dire qu'il y a une histoire de la musique et cette histoire c'est l'histoire de la subversion musicale.

Mort et naissance de la musique?

Quand on parle de la mort d'un art... On a oublié que la critique a parlé de la mort de la musique quand Beethoven a écrit la *Neuvième Symphonie* et que c'est la mort de quelque

51 Mitterrand est devenu président de la République le 21 mai 1981, et l'est resté jusqu'au 17 mai 1995.

chose, mais c'est la naissance d'autre chose. C'est cette tradition de renouvellement, de subversion, etc. Et maintenant que le théâtre de Beckett et le théâtre de Ionesco sont devenus aussi populaires que la *Neuvième Symphonie*, c'est le signe qu'il faut que les gens fassent autre chose encore et, de nouveau, [qu'ils]fassent avancer cette espèce de la vie humaine qui ne peut que –du moins en Occident, et maintenant en Orient– s'affronter avec la loi.

Acceptation et refus de la loi

Pourquoi? Probablement parce que... parce que nous ne pouvons pas accepter d'être faits à l'avance. Un romancier ne peut pas accepter la loi qui lui dit: "Un roman, ça s'écrit comme ça". Ce n'est pas possible. Et, de même, je crois qu'un être humain ne devrait pas pouvoir accepter l'injonction "Il faut faire ça parce que la loi dit qu'il faut faire ça". Il y a en nous, sans cesse, en chacun de nous –en vous et en moi–, il y a les deux tendances. D'une part, la tendance au respect de la loi, nous l'avons tous. Mais, en même temps, le fait que la loi est insupportable: elle est là pour que je m'affronte contre la loi. Mais, de la même façon que la loi a besoin du criminel, on peut renvoyer à Blanchot l'idée que le criminel a besoin de la loi. Et les œuvres théoriques du Marquis de Sade (1740-1814) ont longuement développé ce thème. Seulement, même l'œuvre de Schönberg n'a pas été la mort de la musique. Et chacun le voit, que c'est l'aboutissement, quoi, après Wagner. Des accords qui n'appartiennent plus à aucune tonalité possible, c'est beaucoup plus fort: alors qu'au lieu d'appartenir à plusieurs tonalités à la fois, Schönberg représente la mort du système tonal, mais pas la mort de la musique.

Donc ce n'est pas le roman qui est mort, n'est-ce pas. Ce n'est pas la littérature qui est morte. C'est peut-être un certain type. Et encore... Et encore elle n'est pas morte puisque c'est celle-là que le grand public continue à consommer, parce qu'il est aussi largement du côté de la mort. Cette opposition entre la loi et la subversion, on peut l'accumuler avec deux autres mots: le besoin de vérité et le besoin de liberté.

Vérité comme liberté

Au XIX^e siècle, on a largement cru que les deux mots étaient parallèles, que ça allait ensemble. Et il y a énormément de devises où il y a cet air, dans le monde entier, qui joignent ces deux mots. À l'Université d'Halifax, dont je parlais tout à l'heure, la devise est: "La vérité garantit notre liberté". Et à l'université d'Alberta où j'enseignais aussi, le papier à lettres dit: "*Quaecumque vera*" ("Tout ce qui est vrai"; "toutes les choses sont vraies"). Alors, au XX^e siècle, la notion de vérité a quand même été sérieusement mise en question, en particulier quand on s'est rendu compte qu'elle servait avant tout à l'oppression. C'est-à-dire, quand un régime politique parle de vérité, c'est presque toujours un régime oppressif. Et on peut donc opposer la liberté à la vérité au lieu de penser que ces deux choses vont la main dans la main. Mais, au moins, il y a les deux à la fois: le besoin de vérité et le besoin de liberté. Là aussi je citerai une phrase de Valéry qui est d'ailleurs citée par Claude Simon en

exergue d'un de ses livres⁵²: "Deux grands dangers ne cessent de menacer le monde, l'ordre et le désordre"⁵³. L'ordre, c'est la loi; le désordre c'est la subversion. Et il est impossible de vivre réconcilié avec l'un ou avec l'autre. Nous allons sans cesse être soumis ou, en tout cas, appelés, par cette contradiction entre l'ordre et le désordre et c'est cette contradiction qui nous fait vivre. C'est pour ça que nous pouvons être des êtres vivants.

À l'époque du théâtre dit de l'absurde, auquel vous faites allusion, on a beaucoup trop insisté sur le mot "absurde". En plus, ce mot avait été employé par Camus d'une façon très particulière et qu'il existait déjà dans la théologie chrétienne, je crois –parce que cet absurde était...–. Mais, personnellement, j'hésite tout à fait à employer le mot "absurde". Il y a quelque chose dans les pièces de Beckett qui peut sembler relever de l'absurde. Mais "sembler relever de" c'est du sens quand même. Même si ça peut paraître un contre-sens.

Paradoxes

J'avais parlé hier ou avant-hier de Lewis Carroll (1832-1898), comme auteur qui, donc, déjà, il y a plus longtemps, avait sans cesse affronté ce problème. Vous savez qu'il était professeur en mathématiques et qu'il était passionné par les apories mathématiques, ce qu'on appelle en mathématiques des paradoxes. Vous savez que les Grecs avaient arrêté les mathématiques pendant un certain temps, en disant que ce n'était pas sérieux parce qu'on pouvait prouver par le raisonnement que si une tortue partait avec un peu d'avance sur Achille, jamais Achille ne rattraperait la tortue. C'est un des deux paradoxes dits de Zénon: paradoxes de Zénon. Et il disait [...]: "Au moment où Achille –l'être le plus rapide du monde– part, la tortue –l'être le plus lent du monde– a fait un bout de chemin. [...] Quand [Achille] arrive là où était la tortue au moment où il est parti, la tortue a encore fait un bout de chemin. Et ainsi de suite. Et donc, il ne la rattrapera jamais puisqu'il y aura toujours un morceau que la tortue aura fait en plus". Et ils avaient dit: "alors c'est idiot parce que n'importe qui, même si ce n'est pas Achille rattrape la tortue immédiatement. Donc les mathématiques ne sont pas une chose sérieuse". Et il a fallu attendre la découverte des séries convergentes infinies [...]: une série peut avoir un nombre de termes infini, mais la somme de ce nombre de termes infini est un nombre fini. Et, par conséquent, il rattrape la tortue dans un temps qu'on peut calculer. Bon, alors, ce sont des paradoxes qui ont été résolus [...]. Ces paradoxes-là ont fini par se résoudre. Mais Lewis Carroll prétendait que les paradoxes les plus intéressants [sont] ceux qu'on n'arrivait pas à résoudre. On peut supposer une telle solution, mais le paradoxe existe et c'est parce qu'il y a un paradoxe que la chose...

Question:

Est-ce que le cinéma en noir et blanc pourrait aider à transmettre cette image vague...?

52 In *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Éditions de Minuit, 1957.

53 Voir plus loin, note 56.

Alain Robbe-Grillet:

J'ai toujours cru que je préférerais le noir et blanc. On a souvent dit que, dans mes propres romans, il y avait peu de couleur. Il y avait cette analyse faite de mes livres des occurrences et des variations de présence des différentes couleurs, et il semble que l'univers de mes livres soit peu coloré et que, quand il apparaît des couleurs, c'est toujours des couleurs vives et franches: le rouge, le bleu, etc. Il y a sur les couleurs dites vagues des textes célèbres dans la littérature française, en particulier dans *La Nausée* (1938) de Sartre tous les développements de la couleur mauve: les bretelles d'Adolphe sont mauves, n'est-ce pas. C'est un des trucs qui cognent dans *La Nausée*.

La couleur verte

Et je pensais que je rêvais aussi en noir et blanc. J'avais décidé que je ne ferai des films qu'en noir et blanc et ça a été possible pendant un certain temps: j'avais réalisé en noir et blanc –donc après, *Marienbad* (1961), qui était réalisé par Resnais–, j'avais fait *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1967), *L'Homme qui ment* (1968) en noir et blanc. Mais ça devenait difficile. Le producteur pensait que les spectateurs ne voulaient pas du noir et blanc. Et, par conséquent, je lui avais dit que je ne ferais plus de cinéma, de toute façon, car je refusais de faire un film en couleurs. Jusqu'au moment [où], dans le sud de la Tunisie, à la fin de l'été, j'ai été en présence d'un monde aux couleurs très épurées, si vous voulez: le sol ocre, le ciel bleu, la plage bleue, les maisons blanches, etc.: et pas de vert. Et j'ai découvert que, comme beaucoup de peintres, ce que je détestais, c'était la couleur verte –pas dans la nature, car j'adore les arbres et les plantes– mais, en tout cas, en Eastmancolor. Il y a également, contre la couleur verte des arbres, des textes de Sartre tout à fait extraordinaires, comme si la couleur verte donnait la nausée.

Alors, aujourd'hui encore, surtout quand on voit les films à la télévision, les films sont effroyablement abîmés. Je me dis que les films en couleurs c'est encore pire: la couleur de la télévision est telle que, effectivement, le noir et blanc, semble plus proche de notre imaginaire que cet affreux coloriage. On "colorise", comme on dit en français, les films en noir et blanc d'autrefois. Peut-être qu'il y a quelque chose dans le noir et blanc –vous avez raison–, qui est important. D'ailleurs, c'est intéressant parce que beaucoup de cinéastes, de grands cinéastes reconnus, qui ont le droit de faire ce qu'ils veulent, se mettent –se remettent– à faire des films en noir et blanc, comme s'il y avait quelque chose dans le noir et blanc, qui était fascinant. Il y a quelque chose de dramatique [avec] le noir et blanc: c'est que ça coûte beaucoup plus cher que la couleur, parce que c'est fait avec des sels d'argent et que le métal argent a pris une telle valeur au cours des dernières années que le noir et blanc coûte beaucoup plus cher que la couleur. Ce qui semble paradoxal parce que, autrefois, c'était le contraire.

Mais enfin, la question que vous avez posée est intéressante. Je ne sais pas très bien quoi répondre, mais c'est une question qui m'intéresse. Il y a quelque chose dans le noir et blanc de l'image... Et la photographie est très à la mode en ce moment: presque toutes les

grandes expositions de photographies que les grands photographes ont faites dans le monde entier en noir et blanc. Comme s'il y avait quelque chose là... de plus je ne sais quoi... réel.

Bon. Encore une question? Vous avez été bien, aujourd'hui. J'ai entendu votre voix. Je suis tellement heureux...

3.3. La femme dans les romans et les films d'Alain Robbe-Grillet

Vendredi 20 octobre 1989

Le sujet qui a été proposé aujourd'hui par Josette Borrás c'est "Le rôle des femmes dans les romans et les films d'Alain Robbe-Grillet". C'est un sujet qui a soulevé beaucoup de passions et je l'ai abordé hier, très rapidement à propos du film *Glissements progressifs du plaisir*⁵⁴. Et je vais donc partir de ce film pour parler de ce malentendu qui me semble très bizarre, au sujet de mes travaux.

Procès

Le film *Glissements progressifs du plaisir* a été violemment attaqué par les féministes⁵⁵ –comme d'ailleurs beaucoup de mes romans et de mes films–, sous prétexte qu'il y avait une image de la femme-objet. C'est bizarrement dans *Glissements progressifs*, en particulier, [que] personne ne semble avoir vu –du moins à la sortie du film, car après, très rapidement on a le titre, [et tout change] du moins chez les gens intelligents–, très bizarrement, la partie qui me semblait la principale dans ce film –la femme comme esprit de la révolution, esprit de la liberté future– est passée presque inaperçue.

Or pour les gens qui ont vu le film, les scènes sado-érotiques qui ont tant choqué, où la femme est effectivement un objet asservi et même torturé, ces scènes-là représentent à peine quelques minutes du film. Les scènes les plus violentes n'ont que quelques secondes [...] alors que le rôle, au contraire, actif de la sorcière, de cette jeune fille qui incarne justement la lutte contre l'ordre établi, occupe la plus grande partie du film et est, à mon avis, beaucoup plus sensible dans le film.

54 Deux mois avant la sortie du film, Robbe-Grillet avait publié son scénario, illustré par 36 photographies, aux éditions de Minuit, qui affichent sur la première de couverture la naissance d'un nouveau genre: le "ciné-roman". On y retrouve Jean-Louis Trintignant dans le rôle du policier. Il s'agissait de sa troisième collaboration avec Robbe-Grillet qui l'avait déjà invité à jouer dans *Trans-Europ-Express* (1967), puis dans *L'Homme qui ment* (1968) –pour lequel il reçoit l'ours d'argent au meilleur acteur au 18^e Festival international du film de Berlin célébré la même année–. Le cinéma les rassemblera une dernière fois dans *Le jeu avec le feu* (1975)

55 Marcos Mariño le rappelle: jugé pornographique, "en 1975, le tribunal civil de Venise condamne le film *Glissements progressifs du plaisir* pour 'obscénité'. Sa distribution en Italie est interdite et les copies, ainsi que le négatif du film, sont brûlés publiquement" (2013: 19). Robbe-Grillet lui-même revisite l'épisode dans le deuxième volume des *Romanesques*, *Angélique ou l'enchantement*, où il reproduit le texte de la condamnation (1987: 201-204).

Dangers du militantisme idéologique

Malheureusement, quand des gens qui ont une passion militante voient un objet littéraire ou artistique, ils sont souvent obsédés par leur militantisme. Et c'est vrai pour les féministes, mais c'est vrai pour les communistes, c'est vrai pour les sionistes, c'est vrai pour tous les -istes, si vous voulez. On ne voit que l'objet de sa propre passion et, dans *Glissements progressifs du plaisir*, on voit donc la jeune fille martyrisée et pas du tout le fait que cette jeune fille est en train, de détruire les hommes, les hommes qui, dans le film, sont passablement ridicules. Il faut bien le dire: les trois personnages qui incarnent le policier, le juge et le prêtre, je ne pense pas les avoir chargés ni de beaucoup d'intelligence, ni de beaucoup de force. Ils apparaissent comme faibles et vulnérables. Et cette petite fille apparaît comme beaucoup plus forte qu'eux, et, d'ailleurs, elle les détruit.

Ordre et désordre

Cette lutte homme/femme n'est qu'un aspect dans mes livres de quelque chose de beaucoup plus général qu'on peut appeler –j'en ai parlé très rapidement déjà une fois– la lutte entre l'ordre et le désordre. J'avais cité la phrase de Valéry "deux grands dangers ne cessent de menacer le monde, l'ordre et le désordre"⁵⁶. Et je pense qu'une bonne lecture, enfin une lecture attentive de n'importe lequel de mes livres ou de n'importe lequel de mes films, peut –peut, pas doit, bien sûr: il n'y a pas de vérité en littérature–, peut être axée sur ce combat entre deux antagonistes irréductibles: le besoin d'ordre et le besoin de désordre. Et presque toujours –je crois même toujours–, dans mes livres et mes films, le désordre –la subversion, le refus de la répression–, est incarné par une jeune femme, un enfant ou un personnage de couleur: les Noirs dans *Projet pour une révolution à New York* (1970); les Jaunes, les Chinois, dans *La maison de rendez-vous* (1965), etc. C'est presque toujours le personnage féminin qui inquiète l'ordre. Je dis "qui inquiète l'ordre" et peut-être que le meilleur exemple serait un roman où on a été peu sensible à la lutte des sexes, semble-t-il: *La Jalousie* (1957).

Ordre et colonisation

Dans *La Jalousie*, vous avez un personnage central, absent du texte, ai-je dit. C'est probablement lui qui parle. Je dis "probablement" puisqu'il ne dit jamais les *je* et les *il*. Et ce personnage a quelque chose de particulier: c'est un colon. Vous savez ce qu'on appelle "un colon": c'est quelqu'un qui veut faire régner l'ordre en "pays barbare". Et l'origine du mot –et l'origine même de tous les stéréotypes qui se relie à ce mot– vient de Rome. Le grand colonisateur dans notre Europe occidentale a été Rome, plus que les Arabes qui ont peu colonisé, en réalité. La colonisation c'était une activité romaine qui avait une prétention

56 La phrase est tirée de "La crise de l'esprit", un essai paru le 1^{er} août 1919, alors que la Grande Guerre venait de conclure et qu'avait été signé le Traité de Versailles le 28 juin. Valéry y présente, s'interrogeant devant un crâne, un Hamlet moderne qui "chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre" (2000: 8).

à tirer les “peuples barbares” de leur barbarie. Et, parmi les stéréotypes les plus [ancrés dans les mentalités]: tout ce qui est droit était romain; tout ce qui était tordu était barbare.

Le sentier indien à New York

C’est drôle que l’on retrouve encore ce stéréotype aujourd’hui dans l’architecture de certaines villes. Par exemple, la ville de New York. La ville de New York est une ville de colons qui ont tracé un quadrillage: les avenues de Manhattan sont dans le sens de la longueur de l’île et les rues qui les recourent en angle droit, dans le sens de la largeur de l’île. Et puis, il y a une rue bizarre qui va du haut en bas, et qui fait ça, une espèce de serpent, comme ça. Et cette rue est célèbre: elle s’appelle Broadway. Et on dit: “mais qu’est-ce que c’est que cette rue?”, “pourquoi est-ce qu’on l’a mise?”. Ah! Mais celle-là elle n’appartient pas à l’esprit du colonisateur. C’est l’ancien sentier indien: c’est comme le reste de la barbarie native du pays, le sentier indien qui, lui, était tordu.

Esprit romain et colonisation

Et c’est tout à fait remarquable comment l’esprit romain, justement, quadrillait le pays par des routes, des routes qui étaient droites, qui étaient pavées, qui étaient la pénétration... Le quadrillage comme la France a essayé de faire en Algérie; le quadrillage, c’est-à-dire conquérir un pays en y traçant des lignes droites qui se recourent en angle droit.

La géométrie des quinconces dans La Jalousie

On peut retrouver cette préoccupation tout à fait à l’état démonstratif dans *La Jalousie*, chez ce colon. Il est obsédé visiblement par la rectitude, par les chiffres et par l’ordre des angles droits. Et, en particulier, le premier drame auquel il s’oppose c’est sa plantation. C’est un planteur, comme beaucoup de colons. Et, comme c’est en Afrique, il ne plante pas des pommiers, mais il plante des bananiers. Et c’est là que le drame commence parce que, quand vous plantez des pommiers, aux Asturies ou en Normandie, vous les plantez en quinconce: des lignes comme ça, qui sont alternées. Vous savez ce qu’on appelle des “quintins”. Comme le meilleur professeur, je pense vous dessiner des quinconces.

Je fais un petit cours sur la culture du bananier, si vous me le permettez. Les quinconces, une disposition typiquement romaine, c’est ça: ce sont des lignes régulièrement alternées et décalées d’une demi-période à chaque ligne.

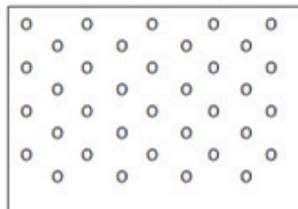


Figure 1. Disposition en quinconces

Alors, quand vous plantez des pommiers en quinconces, et que vous revenez trois ans après, ils sont toujours en quinconce. C'est-à-dire, ils n'ont pas bougé. Les bananiers [...] bougent. Voilà le premier des drames et c'est comme ça à la fin. Vous avez remarqué qu'il se met toujours sur la terrasse, du côté où la plantation est récente. C'est-à-dire du côté où on voit encore l'ordre des bananiers, l'ordre originel des bananiers. Pourquoi est-ce que le bananier bouge? Parce que ce n'est pas un arbre. C'est une plante molle qu'on coupe à ras de terre tous les six mois et qui repousse sur la même souche. C'est une plante qui est très voisine, comme structure, de l'iris. Ce n'est pas un tronc qu'il a le bananier, [mais] des feuilles. On coupe le bananier d'un seul coup de couteau, comme ça, avec un grand couteau et un homme fort. Le bananier a quelques fois quatre ou cinq mètres de haut et on le coupe à ras du sol –d'un seul coup de couteau– et on attrape l'échine au moment où il tombe pour qu'il ne s'écrase pas par terre. Et, à ce moment-là, le bananier repousse, mais il fait des pousses tout autour et on va en garder une seule. On gardera soit la plus belle, soit celle qui va produire son fruit six mois après, à l'époque où les bananes se vendent le mieux en Europe, avant ce qu'on appelle les fruits rouges, c'est-à-dire avant la saison des fraises et des cerises. Si bien que ce bananier-là, on va lui laisser un rejet qui est là (celui-là) [...]. Au bout d'un an déjà, l'ordre sera un petit peu perturbé. Et trois ans après ou cinq ans après, l'ordre aura totalement disparu. Et cela aura un inconvénient mécanique parce qu'on ne pourra plus passer une machine de laboure entre les plantes. C'est déjà important. Mais, pour le planteur en question –pour le héros de *La Jalousie*– il semble que le drame n'est même pas un drame de machines. C'est une plantation qui semble peu mécanisée –on parle peu de machines– et, d'ailleurs, quand j'étais planteur moi-même en Afrique, il n'y avait pratiquement pas de machines. Tout était fait à la main, c'est-à-dire à la houe⁵⁷.

Et ce planteur est obsédé par le fait que ses plantes ne sont plus en ordre parce qu'elles subissent la célèbre loi, dite de l'entropie, qui est que tout système clos ne peut qu'accroître son désordre. Nous reviendrons, si vous voulez, sur cette histoire d'entropie, car on emploie le mot "entropie" souvent maintenant en critique littéraire et il y a beaucoup de gens qui semblent ne pas savoir ce que c'est exactement. Je vous l'expliquerai si nous avons le temps.

Le premier ennemi, donc, de ce planteur c'est la nature: la nature qui est une nature exubérante et pas sage. La nature de nos campagnes a été colonisée elle aussi: il n'y a plus rien de naturel. Et même les forêts sont cultivées dans nos pays. Tout est devenu humain et romain, pour bien le dire. Et le colon qui arrive en pays barbare commence à souffrir de cette nature exubérante et impossible à maîtriser: on ne peut pas empêcher un bananier de se déplacer. Et alors, au bout de quelques années, la bananeraie est un foisonnement tel que vraiment cet homme –malheureux, il me semble– préfère ne pas regarder.

57 Après avoir terminé ses études d'ingénieur agronome, à la fin des années 1940, Robbe-Grillet est parti en Guinée où il a travaillé dans des plantations de bananes.

Colons et colonisés

D'autre part, le pays est peuplé par des Nègres, et ça alors c'est épouvantable parce que, autant le Blanc est quelqu'un qui a l'ordre inscrit dans ses chromosomes, autant le Noir non. Il représente vraiment pour le colon le désordre. Tout ça, ce sont des stéréotypes. Et, en particulier, chose extrêmement intéressante dans notre civilisation, le Noir représente le désordre sexuel. Vous savez que dans les pays où les Noirs et les Blancs ont vécu vraiment ensemble, comme dans le Sud des États-Unis, il y a un énorme mythe qui est répandu de la sexualité exubérante des Noirs. Le Blanc semble déjà souffrir de quelque chose qu'il prête au Noir qui serait une puissance sexuelle, un membre d'une grosseur extraordinaire –alors que, statistiquement, cela n'est pas évident du tout– et des possibilités mécaniques avec ce sexe qui dépassent très largement celles de nous autres, pauvres Blancs. Et tous les Blancs de l'Alabama ou du Missouri –Mississippi, surtout– semblent absolument obsédés par le sexe des Noirs pendant très longtemps, dans l'histoire des États-Unis. Et cela a donné lieu à tous les procès que vous savez. Le Noir était violeur: le Blanc aussi est violeur, mais ce n'est pas grave, semble-t-il. Il avait cette sexualité qui était très comparable à l'exubérance des bananiers; il avait la nature inscrite dans son corps et il fallait absolument qu'il aille violer les pauvres Blanches des environs.

Les procès sexuels concernant les Noirs dans le Mississippi et l'Alabama ont effrayé la chronique et, dans certaines œuvres littéraires aujourd'hui encore –les grandes œuvres de la littérature–, on retrouve ça tout à fait. Dans *Lumière d'août* de Faulkner⁵⁸, ce mythe du Noir... Vous savez que le personnage central de *Lumière d'août*, Christmas, croit qu'il est noir. Mais être noir, ça ne veut pas dire avoir le visage noir car il a le visage parfaitement blanc, comme vous et moi. Mais il est noir parce qu'il a eu un ancêtre noir. Et alors donc, il est soumis à cette malédiction du sexe et, effectivement, il va être conduit, en somme, par son obsession, à participer lui-même au mythe en question.

Donc les Noirs, pour le Blanc, représentent –de même que la nature, et du même ordre– un danger: un danger sexuel. Un danger ... un attentat contre la raison: la *ratio*. Tout ce qui formait la puissance de Rome: la *ratio*.

Côté Diable du féminin

Or pour bien voir que cette accusation portait contre les Noirs dans notre civilisation occidentale, elle est portée contre les femmes également, les femmes de race blanche. Elles aussi sont supposées être du côté du Diable, c'est-à-dire du côté de la nature. La religion chrétienne, est largement basée [sur cette stéréotypie] –et la religion juive auparavant–. Vous savez que le premier Noir qui est Cham, ou plutôt, la descendance de Cham, ...

Parmi les trois fils de Noé, il y en a un qui s'est mal conduit: il a ri parce qu'il a vu le sexe de son père. Le père c'est Noé et il était ivre les trois quarts du temps et une fois qu'il

58 Faulkner fait paraître *Light in August* en 1932 chez Smith & Haas. *Lumière d'août*, la traduction en français par Maurice-Edgard Coindreau verra le jour en 1935, aux Éditions Gallimard.

était particulièrement ivre, son manteau était ouvert et il dormait avec son sexe à l'air. Les trois fils sont arrivés –Sem, Cham et Japhet– et il y en a un qui a ri: c'était Cham. Et les deux autres ont pris chacun un des bords du manteau et l'ont rabattu pudiquement. Alors, ces trois fils ont eu une descendance: Sem c'est les Sémites; Japhet c'est les Goïm⁵⁹; Cham c'est les Noirs. Sa descendance a été noire parce qu'il avait vu le sexe de son père⁶⁰.

Ce sont des légendes, c'est de la mythologie, mais il faut voir que cette mythologie est inscrite dans une civilisation. Il y a une culpabilité qui est attachée au fait d'être noir. Bon, et au fait d'être femme aussi.

Dans la religion chrétienne, en particulier, mais dans la religion juive déjà, les femmes étaient des êtres inférieurs et inférieurs parce qu'elles n'étaient pas du côté de la raison. La raison c'est l'ordre: l'ordre établi du mâle adulte de race blanche. Alors moi j'ai très rapidement hier fait allusion, donc, à cet ouvrage de Michelet, *La Sorcière* (1862)⁶¹, qui montre la femme comme esprit de la liberté et comme victime, à la fois du désir masculin et de sa répression, de l'empêcher d'être libre.

J'avais signalé à cette occasion que la République Française était une femme à cause de Michelet, ce qui est une chose qui est allée très loin, car, en général, les bustes de la République qu'on voit dans les mairies sont reproduits à l'image des jeunes actrices. Le buste... La figure pulpeuse et les seins de Brigitte Bardot ont été exposés dans les mairies françaises pendant de longues années⁶². Ensuite –la période de temps [...] d'après–, ça a été Catherine Deneuve⁶³, qui est un peu plus du côté du pot de yoghourt sûrement. Mais c'est... c'est surtout ça: une jolie fille aux seins nus. Et c'est resté depuis Michelet; et la France y tient probablement assez. Mais, en même temps, la France reste, comme tous les pays occidentaux, un pays fortement marqué par cette idée que l'homme est plus du côté de la raison. Et il est plus du côté de l'ordre, évidemment: il est plus du côté de la répression.

Suspicion

Dans *La Jalousie*, cet homme –ce colon–, qui se méfie des bananiers, qui se méfie des Noirs, se méfie encore plus, semble-t-il, de sa femme. Sa femme semble avoir avec la nature une collusion extrêmement suspecte. D'une part, en Afrique –en Afrique équatoriale– les Blancs ont trop chaud: ils transpirent. Elle non. Ça veut dire que, déjà, elle a avec cette nature une espèce de compréhension, de collusion, probablement. Ensuite, elle comprend le langage

59 Les non-Juifs, les Chrétiens.

60 On peut lire l'histoire des fils de Noé dans le Livre de la Genèse, 9:18-29.

61 Michelet y offre une vision romantique sur la sorcellerie tout en s'arrêtant à l'Inquisition espagnole.

62 Les représentations des Mariannes ont remplacé les portraits de Napoléon III dans les mairies françaises après la défaite de l'empereur en 1870. En 1969, Alain Aslan a sculpté un buste de Marianne qui reproduisait les traits de Brigitte Bardot. Marianne Bardot, ainsi que la désigne Françoise Chirot, a trôné pendant cinq ans dans toutes les mairies de France. Il s'agissait d'une sorte de réaction contre la décision de Pétain qui, pendant la guerre, avait fait retirer les Mariannes. Voir Chirot, 1996.

63 Catherine Deneuve a prêté son image à Marianne en 1986. Puis, quelques années plus tard, ce sera à l'actrice et directrice de cinéma Laetitia Casta d'incarner la "Marianne 2000".

des Noirs, ce qui est également un genre de faute car c'est un langage incompréhensible, comme chacun sait, et inarticulé.

Robbe-Grillet en Afrique

Et ça, alors, historiquement c'est vrai. J'ai vécu en Afrique, puisque j'ai moi-même vécu, non pas comme colon, mais comme chercheur scientifique, avec des colons. C'est vrai que les hommes ne parlaient jamais les langues noires. Ça leur aurait pourtant facilité le travail, j'ai l'impression, puisque tous les ouvriers étaient noirs, etc. Évidemment, c'était... J'ai travaillé surtout en Moyenne-Guinée et il y avait cinq langues complètement différentes. Eh bien, les femmes des planteurs parlaient ces langues-là immédiatement: elles les comprenaient et elles les parlaient. Et ça, déjà, c'est une chose qui semblait aussi un peu bizarre, parce que si elles parlaient leurs langues, elles devaient plus ou moins coucher avec eux, sûrement, séduites par cette sexualité exubérante qu'on leur frétait.

Pulsion d'ordre

Et la structure du livre *La Jalousie* semble faite –quand on la regarde maintenant, quand je lis maintenant–, vraiment faite sur ça. C'est-à-dire que ce malheureux colon est tout le temps en train d'essayer à rétablir l'ordre, en quelque sorte. Par exemple, il compte ses bananiers. Jamais un vrai colon n'a compté ses bananiers. Ça n'existe pas ! Mais lui est obsédé par la régularité toujours défectueuse. Alors, il y a des comptabilités par ligne qui ont été considérées comme une agression contre les Belles Lettres à l'époque où le livre est paru, et qui sont une espèce de métaphore exubérante de la pulsion de l'ordre.

Ce narrateur, donc, compte ses bananiers comme pour se protéger de sa femme car, visiblement, il a peur de sa femme. Et on s'en aperçoit très rapidement par le fait que, à chaque fois qu'elle se tourne vers lui, le narrateur se tourne de l'autre côté. Il ne dit pas qu'elle s'est tournée et qu'il s'est tourné aussi, mais on sent dans le texte que la direction du regard du narrateur a changé parce qu'elle a tourné ses yeux vers lui. En somme, il ne peut pas la regarder, il ne peut pas supporter son regard. Il y a là quelque chose, évidemment, de très suspect et, probablement, de métaphoriquement important. Et tout le livre va être structuré sur cette lutte entre cet homme qui essaye désespérément de maintenir l'ordre et, d'autre part, tout le reste autour de lui –la nature, le climat, les Nègres, sa femme, etc.– qui sont vraiment le danger dans lequel il essaye de maintenir le dernier carré de la raison. En fait de raison, il semble plutôt dément. Mais c'est une des particularités de la raison que de sombrer dans la démence par excès.

Désordre à Hong Kong

Dans d'autres livres, ça prend un tour plus humoristique, si vous voulez. Peut-être que vous avez lu *La maison de rendez-vous* (1965), qui se passe à Hong-Kong. Je dis "qui se passe à Hong Kong", mais c'est une façon de parler car jamais la ville de Hong Kong n'est nommée nulle part. Si: elle est nommée, pardon, excusez-moi. Elle est nommée mais elle

ne ressemble pas du tout, pour les gens qui connaissent Hong Kong. Et là, il y a aussi un narrateur qui essaye pendant tout le livre de raconter ce qui s'est passé dans un endroit qu'il appelle "La villa bleue" dont on ne comprend pas très bien si c'est un casino ou un bordel, ou un théâtre seulement. Eh bien, c'est un lieu, en tout cas, comme il en existait en Asie, où il y avait toute sorte d'activités ludiques de ce genre-là –il y en avait un célèbre à Shanghai, qui s'appelait Le Grand bronze, qui est maintenant le Palais de la Culture populaire– et les activités du genre générique⁶⁴.

Alors, ce narrateur, à chaque instant, reprend son récit: "Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi" (Robbe-Grillet, 1965: 23-24). Et puis alors, immédiatement, la phrase suivante dit: "Un parc à la végétation dense entoure de tous les côtés l'immense maison de stuc" (Robbe-Grillet, 1965: 24).

Ce parc est, évidemment, un parc tropical puisque Hong Kong est un pays tropical aussi. Et aussitôt, alors, il se perd dans un dédale de plantes d'une part, et, d'autre part, de statues qui... qui font que ce récit n'aboutit jamais à quoi que ce soit. Il se perd; il se perd en route⁶⁵.

Et là les Jaunes –les Chinois– jouent le rôle des Noirs dans *La Jalousie*. Et la jeune femme, encore, qui s'appelle Loraine dans *La maison de rendez-vous*, joue ce rôle d'aver-tisseur: c'est elle qui détraque, perturbe l'ordre. Et je crois que, si on regarde, on peut le dire plus ou moins de l'ensemble de mes livres. Mais c'est surtout dans *La Jalousie* que c'est marqué avec insistance. Or dans l'ensemble des livres, il y a quelque chose comme ça qui se passe.

La peur des femmes

Le phénomène de la peur dont j'ai parlé est un phénomène important car, quand on lit tous les récits des époques passées où l'homme blanc fait régner l'ordre et la répression, on s'aperçoit que cet homme blanc a peur; que l'homme blanc de l'Alabama a peur des Nègres et que, en exagérant un peu les choses, les hommes, en général, ont peur des femmes. Il y a donc quelque chose chez la femme qui est à la fois attirant et dangereux.

Peut-être que vous ne le vivez pas comme ça dans votre vie courante, mais, si vous faites attention à la littérature, à notre civilisation, vous voyez que, depuis Ève, la femme est un danger. C'est elle qui a dit "Tu devrais goûter la pomme". Et le pauvre Adam n'aurait jamais pensé un truc pareil. On lui avait dit qu'il ne fallait pas toucher à la pomme [...]: il respectait l'ordre, lui. Tandis qu'Ève lui dit: "Tu sais, tu devrais goûter la pomme. C'est formidable". Et alors, comme un crétin, il goûte la pomme et puis il est chassé du Paradis

64 En français, le masculin est le genre générique puisque c'est le genre grammatical qui sert à désigner un ensemble d'êtres, de choses, d'actions, etc., de genre mixte.

65 En effet, le personnage, qui croit être arrivé en avance, décide de faire un tour dans le jardin avant d'entrer. C'est d'abord l'obscurité qui trouble sa vision, puis, immédiatement le bruit assourdissant "produits par de milliers d'insectes invisibles" qui perturbe son écoute de manière irrémédiable (Robbe-Grillet, 1965: 24).

... Et dans tout l'Ancien Testament, la femme n'a pas cessé de jouer ce rôle-là, [celui de] la tentatrice: elle est le Diable.

La maman et la putain

Dans d'autres civilisations apparaît également ce fantasme et, souvent, extrêmement matérialisé par des éléments ironiques ou carrément délirants, en particulier, le vagin à dents. Vous savez, c'est un des grands mythes de la civilisation chinoise, de la civilisation indienne et, également, de notre civilisation. Barthes insiste beaucoup là-dessus dans *S/Z* (1970): le vagin à dents. C'est-à-dire, le sexe de la femme qui va vous castrer. Ça vous attire ... Vous allez vous y aventurer ... Crac! ... Comme ça! ... Et c'est quelque chose qu'on sent vraiment dans la mythologie occidentale tout aussi fortement que dans la mythologie chinoise. Il y a ce danger. Toute l'œuvre de Freud a été largement éclairée par ce fantasme –le fantasme de castration– qui est comme s'il y avait deux sexes féminins complètement différents: celui de la mère, qui est le bon sexe féminin; et celui de la tentatrice, qui est le mauvais. Et le malheureux mâle est constamment pris entre ces deux sexes-là: la maman et la putain. C'est le titre d'un film –d'un beau film français– peu connu du grand public, de Jean Eustache: *La maman et la putain* (1973). *La maman et la putain*, c'est vraiment les deux archétypes, le bon sexe et le mauvais sexe.

Le fait que les hommes aient peur des femmes s'est matérialisé justement dans ces procès en sorcellerie racontés par Michelet, mais dans toute sorte de fantasmes matérialisés de la même façon. Par exemple, dans le monde des harems où les femmes sont enfermées parce qu'elles sont dangereuses. On ne peut pas les laisser. Ce sont des êtres qu'il faut enfermer ou les cacher avec un tchador, avec quelque chose. Il faut, parce que, si on peut les voir, si elles circulent comme ça, elles représentent un danger pour la civilisation: un danger pour la religion, d'abord, et un danger pour la civilisation, ensuite.

Fantasmes

Ces mythes-là sont très forts. Ils parcourent des quantités d'œuvres qui peuvent sembler innocentes au premier abord mais qui, en réalité, sont complètement chargées de ces fantasmes-là. [...] Et, évidemment, j'ai été moi-même victime de ces fantasmes: d'une part, le fantasme sado-érotique et, d'autre part, cette espèce de fascination de la femme déesse. Car, effectivement, le rôle de A. dans *La Jalousie* apparaît comme étant celui d'une espèce de divinité. Cet homme qui a peur de cette femme fait d'elle une sorte d'objet idéal, même dans la raison. Elle a toujours raison: si elle dit une chose, c'est probablement vrai puisqu'elle l'a dit. Il est complètement victime de cette déesse qui le fascine et qui finit par être une déesse de la raison, alors que, au départ, elle était en tout cas une déesse de la déraison, c'est-à-dire ce qui s'opposait à la *ratio*. Rationnel/ irrationnel: on dit encore de nos jours que la femme est plus irrationnelle que l'homme. Comme le mot "rationnel" n'est plus tout à fait une injure, [...] il a été porté au crédit puisque, elle [A.], elle a élevé un vrai chapelet à cette *ratio* qui a fait peut-être tellement de mal.

Érotisme

Question:

Je vois que vous parliez de ce désordre, que la femme a introduit des signes de vie comme source d'érotisme...

Alain Robbe-Grillet:

L'érotisme comme activité intellectuelle

Du point de vue de l'érotisme –puisqu'on me demande de parler–, souvent on méconnaît le fait que l'érotisme c'est une activité intellectuelle. Parce que les contempteurs de l'érotisme, comme le président Richard Nixon, ils ont imaginé que l'érotisme c'était du côté de la bête. Pas du tout: l'érotisme n'est pas du côté de l'accouplement. C'est quelque chose qui passe par l'imaginaire, qui ne peut que passer par l'imaginaire. Et c'est probablement aussi une des caractéristiques de l'esprit humain. Pour Freud, Éros et Thanatos sont les deux mamelles de la France, si j'ose dire.

Alors, dans l'érotique il va forcément y avoir lutte. Dans *Djinn* (1981), j'ai parodié –vous l'avez remarqué–, la phrase de Marx: "La lutte des classes est le moteur de l'histoire". Cette phrase se trouve parodiée sous la forme "La lutte des sexes est le moteur de l'histoire" (1981: 19)⁶⁶. Et je pense que, quand certains groupes de féministes [perçoivent] l'inégalité dans les rapports sexuels comme un événement défavorable, en un sens, elles se trompent, car, si l'homme et la femme étaient, en somme, en accord, il y aurait tout un pan de l'amour qui disparaîtrait complètement. C'est-à-dire qu'il y a constamment cet échange de domination-asservissement, etc., qui joue un rôle considérable dans l'érotisme⁶⁷.

Inversion des fantasmes

Ce qui est intéressant c'est de voir dans ce fantasme domination-asservissement, [que] l'une des faces du fantasme est admise et [que] l'autre [ne l'] est pas dans notre civilisation. C'est-à-dire que l'homme va plus volontiers être sadique, [et qu'] il va plus difficilement être masochiste. Or quand la libération sexuelle s'est accomplie en Europe occidentale, il y a une vingtaine d'années⁶⁸, et que se sont mises à fleurir des petites annonces dans les journaux de France comme *Libération* ou *Le Nouvel Observateur* –des petites annonces d'ordre sexuel: c'est-à-dire quelqu'un qui demande un partenaire pour faire quelque chose–, on a eu la très grande surprise de voir que la très grande majorité des hommes qui exprimaient le fantasme sado-érotique dans leurs petites annonces, demandaient non pas à battre, mais à être battus.

66 Voir à ce sujet Garcia Cela, C.: "Frictions de la fiction: *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* d'Alain Robbe-Grillet" (2001).

67 Rappelons ici le contexte qui est celui de Robbe-Grillet, marié à Catherine Robbe-Grillet, souvent désignée comme la plus célèbre "dominatrice" de France.

68 De toute évidence, Robbe-Grillet fait allusion à la révolution estudiantine de Mai 68.

[Il s'agissait du] fantasme appelé masochisme à cause de ce célèbre écrivain autrichien Leopold von Sacher-Masoch (1935-1986) qui a écrit un célèbre livre, *La Vénus à la fourrure* (1870)⁶⁹, où est exprimé ce fantasme. [Il y a] là un homme à la recherche d'une dominatrice. Et je pense que toute une très grande partie de l'érotisme va jouer sur ces échanges –domination-asservissement–, qui peuvent aussi très bien se moduler, se retourner, s'inverser, etc. [En fait], le couple heureux ne serait pas celui qui aurait réalisé l'égalité des sexes, mais celui qui, au contraire, aurait réalisé l'inversion de tous les fantasmes, où la femme est alternativement dominatrice ou, au contraire, esclave.

Masochisme masculin

Je vous conseille alors de lire, de ce point de vue-là, non pas mes ouvrages mais ceux de mon épouse qui, sous le nom de Jeanne de Berg a écrit, d'une part, des romans, et, d'autre part, des témoignages, c'est-à-dire des événements de sa propre existence où elle raconte ce que les hommes demandent et ce que certaines femmes acceptent de faire⁷⁰.

Malheureusement, avec ces hommes qui sont masochistes, la femme est elle-même extrêmement conditionnée par l'idéologie machiste. C'est-à-dire qu'une jeune femme qui aime un homme pourra accepter assez facilement de se laisser maltraiter, comme ça, par une espèce de gentillesse. C'est, en somme, relativement facile. L'homme qui demande à être battu reçoit une espèce de refus, et choque, comme si vraiment c'était quelque chose d'impossible. Si bien que les masochistes sont voués, les trois quarts du temps, à avoir recours aux prostituées. Il y a toujours une section de la prostitution à Hambourg, à New York et à Paris où les putains sont dominatrices et elles battent leurs clients qui paient très cher pour ça. Et ces hommes sont assez... assez malheureux parce qu'ils sont voués à cet amour sans amour. Ils aimeraient se faire battre par la femme qu'ils aiment. Et ça, alors, c'est vraiment le refus: le refus catégorique. Seulement –parce que ce sont des choses qui évoluent assez rapidement–, les fantasmes dominateurs devront être libérés.

Et les fantasmes féminins?

De ce point de vue-là, on peut dire que le combat féministe a eu, évidemment, cet avantage de revendiquer l'égalité des sexes. Mais il a eu un inconvénient: celui de présenter les fantasmes sexuels comme purement masculins. Vous savez que c'est une idée très répandue. Freud lui-même, qui n'était pas à une bêtise près, a dit que les femmes n'avaient pas de fantasmagie érotique parce qu'elles n'avaient pas de phallus. C'est complètement idiot. Et on a habitué les femmes, effectivement, à se laisser faire. C'est-à-dire, l'égalité des sexes a pris un tour souvent extrêmement pernicieux qui était [de] lutter contre les fantasmes mascu-

69 Sacher-Masoch publie le texte en allemand, *Venus im Pelz*, en 1870, à Stuttgart, aux éditions J. G. Cotta.

70 Depuis les années 50 du XX^e siècle Catherine Robbe-Grillet publie des travaux à thématique sado-masochiste. C'est d'abord avec un pseudonyme masculin, Jean de Berg, qu'elle signe en 1956, *L'image*, un roman censuré. En 1985, elle féminise son pseudonyme et c'est Jeanne de Berg qui figure en tête de *Cérémonies de femmes*. Catherine Robbe-Grillet finira par lever son masque et apparaître comme l'auteur de *Entretien avec Jeanne de Berg* (2002), *Jeune mariée* (2004), *Correspondances* (2012) et *Alain* (2012).

lins. Il ne faut pas lutter contre les fantasmes: il faut jouer avec pour les mettre en cause et il faut surtout essayer d'affirmer les fantasmes féminins.

Le continu biologique

D'autant plus que tous les biologistes –et je suis de formation biologique, comme vous le savez–, tous les biologistes pensent que le stéréotype l'homme/la femme c'est quelque chose d'assez disputable du point de vue hormonal; que, en réalité, les hommes et les femmes ont, tous les deux, les deux types d'hormones. On sait aujourd'hui que les hommes ont des hormones féminines et les femmes des hormones masculines. Simplement, elles sont dosées différemment selon les individus. Et il y a des individus qui, statistiquement, sont dits hommes. Et les caractères sexuels secondaires externes sont souvent révélateurs de cette présence plus ou moins [grande] de l'hormone du sexe opposé.

Vous savez que, dans beaucoup de sociétés, la calvitie des hommes est considérée comme un signe de virilité. C'est-à-dire qu'il y a, par exemple, toute une catégorie d'acteurs chauves qui sont la virilité même pour le public parce qu'ils sont chauves. Et ça peut sembler assez bizarre, et pourtant biologiquement... Le système pileux de l'être humain est sous la dépendance de deux hormones complètement différentes. Les poils sur la poitrine, c'est l'hormone mâle; les poils sur la tête, c'est l'hormone féminine. J'ai participé moi-même... J'ai fait des expériences scientifiques nombreuses dans des laboratoires –pas personnelles–, sur les hormones sexuelles. On peut faire repousser les cheveux d'un homme chauve, et totalement chauve! On peut parfaitement! Il suffit de lui injecter de la folliculine, mais en quantités telles, qu'il deviendra impuissant. Évidemment, on perdra d'un côté et... Et on peut imaginer qu'un homme de 67 ans qui a encore tellement de cheveux sur la tête, comme moi –bien que j'aie aussi des poils sur la poitrine–, il a quand même trop de folliculine et que, par conséquent, il est en grande partie de l'autre bord.

C'est intéressant parce que plusieurs écrivains, dont Proust et Flaubert –et Martine Torrens me rappelait Diderot également– ont fait remarquer que c'était peut-être la part de femme qui écrivait dans l'homme. Proust et Flaubert l'ont vu de façon tout à fait étonnante, dans leur correspondance, que ce qui fait qu'un homme écrit c'est qu'il est une femme et, inversement, ce qui fait qu'une femme écrit, c'est qu'elle est un homme. C'est-à-dire que le besoin de l'écriture serait l'hormone de l'autre sexe qui agit en vous. Et, si je revois dans le Nouveau Roman, je peux dire qu'effectivement Marguerite Duras et Nathalie Sarraute apparaissent d'une très bonne virilité, n'est-ce pas? Et que, peut-être Simon et moi, un peu de féminité... peut-être.

Mais c'est intéressant que, depuis le XVIII^e siècle [...] on s'est aperçu [...] qu'il y a deux sexes dans chacun de nous et que c'était une part de l'autre part qui faisait telle ou telle activité de la vie et, en particulier, de la vie créatrice⁷¹.

71 *Le rêve de D'Alembert* de Diderot –publié bien après la mort de son auteur, en 1830–, est en l'occurrence l'un

Question:

En lisant vos romans, j'ai remarqué que là où on lit "sexe", on peut souvent dire "texte". Je voudrais bien vous demander si à la base de ce sadisme et de cet érotisme qui visent le sexe il n'y aurait pas aussi un rapport sadique et érotique au texte.

Alain Robbe-Grillet:

Corps social, corps textuel, corps féminin

Oui, on peut dire ça, bien sûr, surtout dans la langue française: comme expérience sexuelle et expérience textuelle... On a beaucoup joué avec cette analogie. Néanmoins, il faut reconnaître que, historiquement, les fantasmes sado-érotiques sexuels sont apparus chez moi de bien meilleure heure. C'est le petit garçon qui savait à peine lire qui les éprouvait déjà. Mais que probablement il y aurait quelque chose... je me demande si je n'ai pas dit ça, moi-même dans un essai, une espèce d'analogie de localisation entre le corps social –c'est-à-dire la lutte contre l'ordre établi–, et le corps textuel –c'est-à-dire la subversion dans le récit– et, d'autre part le corps féminin et le sado-érotisme mâle. Il y a comme ça quelque chose qui, dans les livres apparaît comme mouvant, d'un domaine à l'autre, probablement, quelquefois même avec la conscience de l'auteur. Quelquefois avec l'inconscience de l'auteur, mais souvent, quand c'est d'un auteur assez conscient qu'il s'agit, on sent qu'il s'en est aperçu et qu'il a fait lui-même la référence et que c'est passé à l'état du mouvant?

Mais il y a quelque chose dans un récit qui est un corps. D'ailleurs on le dit: "le corps du récit". Cela se dit dans la critique française. On dit "le corps social", on dit "le corps du récit" et "le corps féminin". Donc ces trois corps-là sont des corps et c'est normal que ça passe de l'un à l'autre.

Dieu, le juge, le père

Question:

Dans la manifestation de cet asservissement-domination dont vous avez parlé, souvent, dans notre civilisation judéo-chrétienne, il est fait place à la figure du juge, de Dieu, disons. J'aimerais bien savoir quelle place occupe cette figure du juge, ou de Dieu, même.

Alain Robbe-Grillet:

Racines laïques

Personnellement, je n'ai pas connu Dieu étant enfant. J'ai été baptisé, mais par une espèce d'habitude, comme ça, ancestrale. Mais jamais... jamais je n'ai mis les pieds dans une église

des textes emblématiques du XVIII^e siècle où la différence sexuelle est effacée au profit d'une idée de continuum biologique entre les sexes masculin et féminin.

après, sauf quand j'ai commencé à visiter des églises pour des raisons historico-esthétiques. Donc, mes relations avec Dieu, de toute façon, sont assez particulières. J'appartiens à un milieu laïc, profondément laïc. L'école laïque: je suis un produit de l'école laïque. Et, dans la partie bretonne de ma famille, la religion chrétienne, qui était plus forte dans le pays, était considérée comme obscurantiste par ma famille.

Je raconte des anecdotes de ce domaine, d'un arrière-grand-père qui produisait la poste. Et, vous savez, c'est important la poste, le postier: c'était vraiment la force de la nation française. Et il avait inventé de couper les processions: "Ah! J'ai la poste, Monsieur le curé". Grand scandale, n'est-ce pas?

Et donc, cette laïcité de mon éducation fait que je n'ai pas ressenti la malédiction divine. Néanmoins, la culpabilité apparaissait quand même sans Dieu. Et, pour le petit garçon, l'une des premières manifestations de la culpabilité ce sont ses masturbations précoces, que le petit garçon ressent comme une faute. Même s'il ne sait pas qui était Onan et que Dieu n'avait pas voulu qu'Onan ait la terre dans l'Ancien Testament. Donc, la notion de la faute existait quand même, sans Dieu. Ce n'est pas la peine en somme: Dieu n'est qu'une métaphore de la puissance de la faute.

Un père fou

Le père. Alors, de mes rapports avec le père, j'en ai aussi parlé dans *Le miroir qui revient* (1984). Mon père était très bizarre. Ma mère prétendait qu'il était fou. Vous savez que Sartre a écrit: "Il n'y a pas de bon père"⁷², parce que le père c'est je juge oppresseur. "Il n'y a pas de bon père". Et le célèbre texte d'Œdipe [insiste] là-dessus: tout garçon normal, dit Freud, veut coucher avec sa mère et tuer son père. Donc, le père joue un peu là le rôle de la puissance oppressive divine, pour ainsi dire.

Je n'ai jamais, non plus, éprouvé ça avec mon père. Et je le dis dans *Le miroir qui revient*: peut-être que "c'était un bon père parce qu'il était fou" (1984: 80). C'est drôle parce qu'il a passé une bonne partie de son existence à essayer de faire admettre par un tribunal qu'il était fou. Il avait été blessé à plusieurs reprises pendant la Guerre de 14 – blessé à la tête-. Et il avait une petite pension de blessé. Mais il aurait eu une pension beaucoup plus forte si on avait reconnu qu'il était fou et qu'il était fou à cause des obus... Il avait l'oreille complètement bousillée –l'oreille interne-. Et il a plaidé, pendant toute mon enfance, il a plaidé pour prouver qu'il était fou et les tribunaux ont fini par dire: "Oui, il est probablement fou, mais ce n'est pas à cause de la guerre".

Enfin, vous voyez que là aussi je n'ai pas connu de père répressif. Quand je me suis mis à écrire, il aurait dû trouver cela scandaleux: son éducation et la façon dont il m'avait élevé pour avoir un diplôme qui m'assure un métier, etc. Puisque j'étais d'une famille pauvre,

⁷² Robbe-Grillet puise la citation dans *Les mots* de Jean-Paul Sartre qui, très tôt, fait le suivant constat: "Il n'y a pas de bon père, c'est la règle; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri. Faire des enfants, rien de mieux; en avoir, quelle iniquité!" (1964: 19).

j'aurais dit "ça va pas l'amuser". Et il m'a même protégé: il m'a nourri, parce que j'avais près de 30 ans.

Le roi et Laïus

Et, maintenant, vous pouvez me poser la question dans l'œuvre. Dans l'œuvre, la figure du père apparaît dès le début [...] sous sa double forme: le roi et Laïus –Laïus, le père d'Œdipe–. Le roi: le premier roman que j'ai écrit s'appelle *Un Régicide* (1978a) et, c'est déjà bizarre parce que, effectivement, c'est l'histoire de quelqu'un qui veut tuer le roi. Et donc, l'idée du régicide va être à l'origine. Or le *Régicide* a au moins un rapport avec ce que vous dites. Le roi, en France, c'était le droit divin. En Espagne aussi? Parce que, en France, c'était très important. La monarchie était absolue, héréditaire et de droit divin. Et j'ai été élevé dans une famille [...] pauvre mais d'extrême droite et monarchiste. Et Charles Maurras (1858-1952), disait qu'il était aussi pour la monarchie absolue, héréditaire et de droit divin, mais temporisée par le régicide...⁷³ C'est-à-dire que, si le peuple en a marre, on tue le roi. Donc, dès ce premier livre –c'est *Les Gommés* qui est paru le premier et qui est plus ou moins la réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle–, c'est-à-dire, le roi usurpateur, Œdipe, qui tue le vrai roi qui était son père et qui ne le savait pas.

Vous voyez, c'est bizarre avec quelle insistance on retrouve ces stéréotypes-là, qui sont des stéréotypes de Dieu. Moi je dirais plutôt la loi, de la loi. Et, évidemment, dans une civilisation religieuse, cette loi c'est Dieu. Mais elle existe également de la même façon dans une civilisation laïque, sauf qu'on ne l'appelle pas Dieu.

Le juge et la loi

Le juge, lui, il apparaît vraiment, même [...] comme personnage, à plusieurs reprises. Mais presque toujours, justement, comme un personnage en voie de dépérissement, accroché à la loi mais se rendant compte que la loi elle-même se désagrège.

Ces problèmes de la loi et de la subversion nous les vivons à chaque instant. Et un des phénomènes politiques [parmi les] plus importants, en Europe de l'Ouest, est justement cette alternance de fascination pour la loi et le refus de la loi. Et il y a un moment extrêmement drôle dans l'histoire de France récente: ce qu'on a appelé la Révolution de 68. [C'est] la Révolution de 68 –1968–, très récente, qui minera de Gaulle. La France était un pays prospère et heureux. Nous avions un chef bien aimé: la France aimait le général de Gaulle. L'industrie était prospère et il y avait peu de chômage, peu d'inflation. Et il y a eu, tout d'un coup, quelques étudiants qui disent: "Oh, non! Y'en a assez! Y'en a assez! On veut changer, simplement". Et on se dit: "Bon, c'est quelques étudiants; c'est pas grave". Et puis, ça de-

73 Principal idéologue de l'Action française, Maurras voyait dans le royalisme le "nationalisme intégral" (2019: 307) et considérait le "régicide" une sanction régulatrice de la monarchie, ainsi qu'il l'affirmait dans *Mes idées politiques*: "La pire sanction de la 'responsabilité' royale, c'est le régicide ou la déposition, ou la chute de la dynastie: [...] l'idée de cette sanction est assez forte pour élever au-dessus d'elle-même la moyenne des rois. La conservation de leur vie, de leur gloire et de leur héritage se confond, dans la psychologie naturelle des rois avec la conservation de l'État" (2019: 317).

vient tous les étudiants; et puis, par contamination, les ouvriers. Tout le monde dit: "On veut changer! On ne veut plus de ça!". Et le général de Gaulle voit ça et se dit: "Tiens! C'est bizarre!". Et puis, il se dit: "Bon, attendons un peu". Il a attendu: tout simplement, il a attendu quelques mois. Trois mois, je crois. Et la désagrégation de la société était telle que les gens qui n'avaient pas supporté l'ordre, ne supportaient plus le désordre. C'est-à-dire que, au bout de trois mois, le général de Gaulle organisait des élections libres et jamais une telle majorité de droite n'avait été obtenue en France. Effectivement, comme dit Valéry, "l'ordre et le désordre sont également insupportables"⁷⁴. Quand on est aux prises avec l'ordre, on souhaite la subversion; quand on est aux prises avec la subversion, on souhaite l'ordre.

Je pense que nous avons les deux tendances en nous, et que nous avons, à la fois, la tendance ... [le]besoin de quelqu'un qui nous rassure, [qui] assume la figure du père: le général de Gaulle, mais aussi le maréchal Pétain (1856-1951), le général Franco (1922-1975), [quelqu'un] qui assume la figure du père. Comme ça, c'est plus rassurant. Et puis, en même temps, [on se dit]: "Mais non! C'est pas possible! Il faut faire quelque chose".

Le fascisme comme solution au désordre

Et quand est-ce que...? Quel est le danger de fascisme en France, à l'heure actuelle? On dit [que] Le Pen⁷⁵ représente un danger fasciste. Non: probablement, il ne représente aucun danger fasciste, parce qu'il n'y a pas vraiment de désordre. C'est-à-dire que pour qu'Hitler (1889-1945) prenne le pouvoir...

Vous savez comment s'est passée la prise de pouvoir par Hitler? Ça n'a pas été du tout quelques généraux, comme en Amérique du Sud, etc. Ça a été le peuple. L'Allemagne humiliée par le Traité de Versailles (1919), démembrée, aux prises avec l'inflation, un chômage monstrueux [...]. Il y a encore des timbres de dix millions de marks pour affranchir une lettre. Non: on ne se rend pas compte. Et tout va mal; et on a l'impression que tout devrait aller de plus en plus mal. Et puis, il y a eu quelqu'un qui a dit: "Mais non. Non! Moi, je vous apporte la vérité". [Quelques mois suffisent] à la montée du régime Nazi en Allemagne. Il y a une espèce de désir tel de la population de retrouver quelque chose qui les rassure!

Tout d'un coup, on a trouvé cet homme –qui était pourtant un fou–, on l'a trouvé rassurant parce qu'il a apporté l'ordre et la paix. Et tout d'un coup, en quelques années, le chômage a disparu complètement; la prospérité de l'Allemagne –la prospérité industrielle– a été... Mais on a peine à imaginer puisque ça allait encore très mal en 33 et, en 38, cinq ans après, [ils avaient] la plus grande armée du monde et, en même temps, une espèce de socialisme démocratique [...].

Moi, j'ai travaillé comme déporté du travail en Allemagne nazie. Une espèce d'ordre apparent, étonnant: des petits enfants qui défilaient en souriant, les quais des rues propres,

⁷⁴ Voir *supra*, note 56.

⁷⁵ Jean-Marie Le Pen (1928). Depuis, les choses ont peut-être changé dans le monde à cause du contexte de "désordre" actuel, suite à la crise économique de 2012 jointe à celles produites par la pandémie de la COVID 2019 ainsi que par la guerre d'Ukraine.

pas un mendiant, bien sûr. Quand il n’y a pas de mendiants... Méfiez-vous des villes où il n’y a pas de mendiants. Ça cache quelque chose, en général. Et là, le peuple allemand défilait, comme ça, au pas, avec, sur l’épaule, pas un fusil, une bêche –cet instrument de travail–. Et c’était une espèce d’idéal d’ordre et de tranquillité.

Désordre et désir d’ordre

Et puis, à peine quelques années après, on s’aperçoit que ça cachait la plus grande folie. C’est-à-dire qu’il y avait le plus grand désordre. Les chefs nazis étaient fous pour la plupart et ils étaient prêts à faire n’importe quoi... Le génocide est une entreprise folle. Admettons que ce ne soit pas bien moralement, mais, en plus, ce n’est pas raisonnable. C’est complètement dément, comme entreprise. Eh bien, non! Ils se lançaient là-dedans, comme ça, avec une espèce de ... de tranquillité apparente.

Mais j’ai vu les Juifs français quand ils ont été déportés en 43 à Paris, qui partaient en pensant qu’ils allaient dans des camps de travail. Il y avait une espèce... d’occultation complète... C’étaient aussi des corps de travail... Et les listes des déportés juifs français ont été faites par le président du Consistoire juif. C’est lui... Et puis, quand on est arrivé à lui, on l’a expédié aussi. Et le tout dans la plus grande méconnaissance de ce qu’était l’Allemagne nazie, parce que, apparemment, c’était l’ordre et le bon père. Et Hitler, malgré ses grimaces, apparaissait comme le bon père.

Je pense que cela a joué un rôle important –je le dis même dans *Le miroir qui revient*⁷⁶– dans le fait que je me sois mis tout d’un coup à écrire. Car j’ai été élevé dans une famille d’extrême droite qui, non seulement aimait Pétain, Franco et des gens calmes comme eux, mais même Hitler. Il y avait chez moi une sorte d’admiration pour cet homme qui avait relevé l’Allemagne en quelques années... Ah! C’était très inquiétant. Voilà des gens qui, sous prétexte que c’est l’ordre... Il faut se méfier du désir d’ordre que nous avons en nous, parce que ce désir d’ordre va toujours, une fois ou l’autre, dans des circonstances, être exploité par quelqu’un.

Alors, on vous dit: “le régime hitlérien ne peut naître qu’en Allemagne”. Mais pas du tout. Et en France aussi bien. Il suffit que ça aille assez mal et que quelqu’un arrive... Pas Le Pen qui n’a pas de... Hitler était fou, mais il avait quand même une espèce de passion communicative. Il savait... il parlait: cela semblait bizarre, mais il parlait. Et il suffit que quelqu’un apparaisse, comme ça, et que, tout d’un coup, suffisamment de gens lui fassent confiance au départ pour que tout aille bien. Mais on dit: “mais alors, il plaisante, quoi. Il a raison”.

L’ordre “naturel”

On s’étonne que l’Autriche se soit laissé envahir tout aussi allègrement à l’Anschluss. Mais comment ne l’auraient-ils pas fait? Ils parlaient la même langue, ils avaient un régime

76 Voir page 118 et suivantes.

complètement... Ça allait encore... L'Autriche, en 38, allait aussi mal que l'Allemagne en 29. Et ils voyaient à côté les Allemands, qui étaient de vrais Allemands comme eux –les mêmes!–, qui étaient prospères, joyeux, gais, avec les lois sociales les plus avancées du monde. Quand j'étais malade, dans ces usines, je touchais le même salaire, exactement. C'était vraiment un parti national socialiste, quoi. Méfions-nous de l'idéal national-socialiste, car il traîne en nous quelque part, du côté de l'aspect de l'ordre. D'autant plus que l'ordre apparaît toujours sous le masque de la vérité. On vous dit: "C'est vrai". Et on vous dit même quelquefois –ça c'est le sommet du masque–: "C'est naturel". C'est naturel que les hommes commandent aux femmes; c'est naturel que les Juifs soient des sous-hommes; c'est naturel, n'est-ce pas? C'est comme si ça avait été ... par on ne sait quelle date, quelle loi...

Et je crois que le rôle de la littérature, en général, et le rôle de l'art, d'une façon encore plus générale, est peut-être justement ça. C'est pour ça qu'hier j'ai parlé des prophètes à propos [...] de Flaubert et de Iakobann, Saint Jean-Baptiste, contre la loi, parce qu'il faut qu'il y ait quelqu'un qui parle contre la loi.

Pourquoi est-ce que le régime marxiste soviétique a aussi sombré dans le sang? Parce que, justement, on a fait taire les prophètes. Car il y en avait aussi dans les années 20: il y avait des gens qui disaient des choses révolutionnaires contre la loi. Et on les a fait taire et, à partir de ce moment-là, évidemment, le pays sombre dans l'horreur. On vit, on dort...

C'est comme ça, sous le visage rassurant de l'ordre, que tout ça apparaît.

Répétition

Question:

Alain, vous avez fait remarquer que dans votre œuvre il y avait le manque, le trou comme moyen de liberté. Vous avez fait remarquer qu'il y avait le glissement aussi, qui permet une progression du sens, peut-être. Quel serait le rôle de la répétition dans votre livre? Un livre comme..., parce qu'on le voit souvent dans vos livres, les répétitions. Dans vos films aussi. Dans L'Eden et après (1970), il y a cette jeune femme qui se met à redescendre l'escalier, qui refait deux marches en arrière, qui se remet à descendre l'escalier et, de nouveau, il y a l'inspecteur [Trintignant] qui ouvre une porte, revient en arrière, ouvre une porte... Ce sont peut-être des gags de cinéma, si vous voulez. Mais, dans les livres, vous avez Projet pour une révolution à New York (1970), qui commence [...] par: "La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par cœur" (p. 7); Un Régicide commence aussi par les mots "C'est toujours la même chose...", à peu près.

Alain Robbe-Grillet:

"Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, une étendue de sable fin coupée les rochers et de trous..."

Alors, le phénomène de la répétition, il y a plusieurs choses qu'il faut en dire.

Répétition et musique

Premièrement, comme on sait, en musique il n'y a pas de structure sans répétition. C'est-à-dire que toutes les lois de l'harmonie codifiées par Jean Sébastien Bach sont basées sur des systèmes de répétition. C'est-à-dire qu'il y a des mots qui reviennent –il y a des notes qui reviennent– avec plus d'insistance que d'autres. Il y a des notes –la tonique, la dominante, etc.– et, ensuite, la hiérarchie de toutes les autres notes. Et on a dit que, pour qu'il y ait structure, il faut qu'il y ait répétition. C'est impossible, s'il n'y a jamais aucun élément qui se répète, qu'il apparaisse une structure.

Répétition à glissement

D'autre part, comment fonctionnent les répétitions? Dans mes livres, c'est, je crois, en rapport avec ce phénomène que vous avez appelé de glissement. Car ce ne sont jamais des répétitions exactes: il y a toujours un des éléments de la phrase qui a glissé. Et probablement que le phénomène important est, non pas seulement la répétition, mais la répétition à glissement. C'est-à-dire la phrase qui semble se reproduire mais où quelque chose a changé, quelque chose de presque imperceptible, quelque chose qui, progressivement, devient de plus en plus perceptible.

Bifurcation

On pourrait citer, en dehors de la répétition et du glissement, un élément qui est la bifurcation: c'est-à-dire, un récit sardonique. On trouve déjà donc dans *Jacques le fataliste* (1796) de Diderot (1713-1784), comme je disais ce matin, des bifurcations du récit. C'est-à-dire un récit qui devrait aller comme ça, [dans une direction] et qui, tout d'un coup, part dans deux directions différentes. Et la répétition et la bifurcation se combinent pour former un élément qui est, je crois, fondamental dans la littérature, en général, et dans mes petits travaux, en particulier, qu'on peut appeler le phénomène de dédoublement.

Dédoublement

Vous savez que le phénomène du double existe, dans la littérature, depuis très longtemps et que, au moins un grand romancier du XIX^e siècle, Dostoïevski⁷⁷, a organisé une grande partie de son œuvre sur le double. Et il y a même un roman de Dostoïevski qui s'appelle *Le double* (1846)⁷⁸. Et aujourd'hui, le plus grand romancier américain contemporain, Nabokov, qui est mort récemment⁷⁹, a organisé toute son œuvre sur des phénomènes de duplication. Dans *Lolita* –[publié en 1955 à Paris]–, par exemple, c'est deux hommes: Hum-

77 De même qu'il se réclame de Flaubert plutôt que de Balzac, le Nouveau Roman préfère Dostoïevski à Tolstoï, ainsi que le défend Nathalie Sarraute dans l'essai "De Dostoïevski à Kafka" publié dans *L'Ère du soupçon* (1956: 13-66).

78 Il s'agit du deuxième roman de Fiodor Dostoïevski, écrit entre 1844 et 1845 et paru le 1^{er} février 1846 dans la revue russe *Les Annales de la patrie*. Il y est question de l'exploration de la folie à travers le personnage de Goliadkine qui ne cesse de voir son double.

79 Vladimir Vladimirovitch Nabokov, décédé en 1977 à Lausanne, en Suisse, était né en 1899 à Saint-Petersbourg, en Russie.

bert Humbert qui, déjà, porte deux fois le même nom –le mot Humbert qui est dédoublé– et, d'autre part, l'autre [homme] qui enlève la petite fille et qui retrouve son propre nom [inscrit] par l'autre sur le registre de l'hôtel, et que le narrateur poursuit de motel en motel sur la trace de la petite fille.

Le double faux

Le phénomène de dédoublement est extrêmement fréquent en littérature et, en général, il est considéré par les psychiatres comme un élément de déraison. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui est détraqué dans le cerveau et qui dédouble les éléments du monde. [...] Et on trouve là, alors, lié à ces phénomènes structuraux que nous avons cités –la répétition, le glissement, le double– on trouve alors, le phénomène du double faux. C'est-à-dire un exemplaire faussé. Ça vous le trouvez dans mes petits travaux en masse, absolument, y compris "du vrai bois peint en faux bois", etc. [...]

Double et structure

Ce sont des phénomènes structuraux, c'est-à-dire que, effectivement, ils organisent des structures. Le film, *L'Homme qui ment* est entièrement, de ce point de vue-là, organisé sur la structure de dédoublement et de falsification. Il y a un narrateur qui est en lutte avec un autre narrateur mais qui porte le même nom et qui est probablement le même, bien qu'il soit joué par un autre acteur mais avec la même voix. C'est une chose qu'on peut faire au cinéma. Enfin, c'est Trintignant qui parle aussi, parce qu'on a postsynchronisé avec la voix de Trintignant. Au cinéma, ces phénomènes-là peuvent donc aller bien loin physiquement, si vous voulez les faire ressentir. Et dans *L'Homme qui ment*, toutes les scènes sont doubles. C'est construit sur les stéréotypes de résistance et c'est inspiré par un célèbre récit de Borges qui s'appelle "Thème du traître et du héros"⁸⁰, qui est l'un des récits les plus impressionnants de Borges qui sont basés sur cette idée que le traître et le héros sont le même personnage. [...]. Et l'idée qui m'est venue de faire un film avec cette histoire "du traître et du héros", dans ces montagnes... [...] C'est un film de nationalité Tchecoslovaque qui a été tourné dans les Carpates, dans cette région montagneuse qui sépare la Pologne de l'Ukraine, de la Slovaquie. Et c'est une région qui a changé, qui a eu une histoire très mouvementée au cours des dernières guerres, changeant de mains, etc. Et en visitant ce pays, avec le maire de l'ancienne bureaucratie slovaque, je regardais les monuments aux morts des petits villages de cette région et c'est lui-même qui, spontanément et sans penser à mal, m'a dit: "Bien entendu, sur tous ces monuments aux héros de la résistance, il y a des traîtres. Nous le savons très bien, mais ils sont là pour des raisons politiques". Et je me suis dit, tout d'un coup: "Tiens! Borges serait content parce que le traître et le héros figurent en même temps sur un monument aux morts et on ne sait pas lequel était le traître et lequel était le héros. Car, alors, "le traître et le héros", c'est un cas de dédoublement et notamment particulier.

80 "Tema del traidor y del héroe", in *Ficciones* (1956: 141-146).

L'androgynie

Autre cas de dédoublement particulier avec *Djinn*, où le personnage principal est, comme dans le roman de *Séraphîta* (1835) de Balzac, tantôt un garçon, tantôt une fille, et c'est le même personnage. Je pensais faire jouer le rôle par Jane Birkin (1946). Jane Birkin a été pour moi une espèce d'image, comme ça, de cet androgynie: *andro-djinn*. Alors là, androgynie devient aussi, alors, et fait la liaison entre le début de cet exposé et le phénomène de dédoublement falsifié. Et là, il est venu assez bizarrement dans *Djinn*. C'est parce que comme *Djinn* a été écrit comme livre de grammaire, l'accord du participe masculin ou féminin est très important en français. Et pour faire comprendre ça aux anglais, on ne peut pas savoir qui... Si quelqu'un dit "Je suis arrivé", si quelqu'un écrit "Je suis arrivé" ... c'est la première phrase, je crois, de *Djinn*. Non? ... Ah! "J'arrive à six heures". Vous avez raison, c'est au présent. Donc il faut une perspective. Le premier chapitre, c'est forcément les verbes, le présent de l'indicatif des verbes en "-er". C'est ça qui était la règle de base⁸¹.

Donc ça pose des problèmes de traduction quelquefois, extrêmement intéressants. Il arrive qu'un texte court, écrit en français, sans que cela se remarque même de façon démonstrative, laisse le lecteur hésitant sur le sexe de la personne qui parle. Il suffit de prendre toujours des cas où il n'y a pas d'accord, [...], la nécessité d'un accord. Et cela pose quelquefois des problèmes de traduction parce que, justement, en français, il y a cette possibilité "androgynie" de la langue.

Bon, est-ce qu'il y a encore une question fondamentale?

Question:

Vous pouvez nous dire quelques mots à propos du prix Nobel de Camilo José Cela?

Alain Robbe-Grillet:

Mais j'en ai déjà parlé à la Radio nationale d'Espagne, hier. Vous avez pu l'entendre ... Non, non. Je suis extrêmement content parce que Camilo est un vieil ami à moi et il y avait assez longtemps qu'il l'attendait, de toute façon.

4.- Suites

Après une semaine passée à Salamanque, Alain Robbe-Grillet a poursuivi son chemin

81 En effet, Robbe-Grillet a publié aux États-Unis, *Le rendez-vous* (1981a), un manuel de *FLE* en collaboration avec Yvone Lenard destiné à des étudiants américains. Les pages s'additionnent au fil des contraintes grammaticales nécessaires à l'acquisition de la langue française dans une synthèse cocasse où les textes Robbe-Grillet sont décortiqués et déchiquetés par les exercices de grammaire proposés par Yvone Lenard. (Voir à ce sujet García Cela, "Libidinosidades del método", 2002). La même année, les textes du manuel, libérés de l'entourage pédagogique d'Yvone Lenard, ont été publiés aux Editions de Minuit comme un roman (*Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*, 1981b).

aux côtés de son épouse Catherine Robbe-Grillet (1930), vers l'Université d'Oviedo⁸², puis vers l'Université de Saint-Jacques de Compostelle, où il a prononcé des conférences et réalisé des interventions qui ont laissé leur trace dans la presse culturelle et littéraire espagnole⁸³. Il est ensuite reparti en France et nous n'avons plus jamais eu l'occasion de l'accueillir parmi nous à l'Université de Salamanque.

Il a aussi fallu attendre que s'écoulent cinq ans pour lire *Les derniers Jours de Corinthe*, troisième tome des *Romanesques*, paru en 1994. Puis, à nouveau, pendant plusieurs années, un long silence qui semblait préluder au crépuscule de l'écrivain. Il n'en fut rien. En automne 2001, Paris fêtait le retour du pape du Nouveau Roman, devenu octogénaire, et les critiques applaudissaient en lui consacrant deux monographies: les Éditions de Minuit lui dédiaient les numéros 651-652, août-septembre, de *Critique*, leur revue phare, et *Le Magazine Littéraire* s'offrait un Robbe-Grillet "pour tous" en octobre 2001 sous la rubrique *La Reprise du Nouveau Roman*. Robbe-Grillet inaugurait le millénaire avec un dernier (?) roman, *La Reprise* (2001) escorté d'une anthologie intitulée *Le voyageur* (2001) –le titre qu'il n'a pas donné au *Voyeur* (1955)– et en annonçant le tournage d'un nouveau film, *C'est Gradiva qui vous appelle*, qui n'arriva dans les salles de cinéma qu'en 2006 mais dont le ciné-roman vit le jour en 2002.

Si dans *Le voyageur* le lecteur a droit à une traversée du XX^e siècle plutôt théorique, au gré de "textes, causeries et entretiens" produits par Robbe-Grillet entre 1947 et 2001, c'est une somme de son cinéma que contient *Scénarios en rose et noir* (2005a), un recueil de bon nombre de ses scénarios inédits. C'est aussi en 2005 que paraît *Préface à une vie d'écrivain* (2005b), un livre-disque où peuvent être écoutées les 25 émissions réalisées par l'écrivain pour *France Culture* pendant l'été 2003. Robbe-Grillet donnera son dernier livre, *Un roman sentimental* en 2007⁸⁴. Ajoutons aussi qu'une élection à l'Académie en 2004, aurait enfin pu le faire entrer dans les rangs institutionnels s'il ne s'était pas refusé à suivre le protocole de la cérémonie de réception (Aïssaoui, 2008). Le "monument littéraire" qu'il était n'a eu de cesse de multiplier les défis jusqu'à la fin de ses jours. Peut-être ne lui suffisait-il plus de

82 José María Fernández Cardo se souvient du passage de Robbe-Grillet par Oviedo dans un article qu'il lui consacre dans *La Nueva España* lors de sa disparition en 2008: "En la muerte del autor: memoria de Robbe-Grillet en Oviedo".

83 Flores Varela et al. ont publié, dès 1990, "Encontro con Alain Robbe-Grillet en Compostela", une interview avec Robbe-Grillet parue dans le *Boletín galego de literatura*.

84 Décédé en 2008, Robbe-Grillet finit aussi par devenir écrivain posthume. En 2009, Olivier Corpet édite *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*. Amis de très longue date, Robbe-Grillet avait, depuis 1988, l'idée de réaliser une collaboration avec le cinéaste italien Antonioni. Le film, qui devait porter pour titre *Le Survivant*, souhaitait mettre à l'écran un protagoniste interdit de parole que Michelangelo Antonioni, paralysé et quasiment aphasique suite à un AVC, avait accepté de jouer. Cependant, l'urgence d'autres projets, a obligé à remettre à plus tard le tournage de *La Forteresse* –qui, finalement n'a jamais vu le jour–. C'est également Olivier Corpet qui, la même année, est l'éditeur d'un volume intitulé *Pourquoi j'aime Barthes*, un témoignage à travers les textes et la correspondance, de l'écrivain et du critique littéraire qui fait preuve du lien d'amitié et d'admiration qu'ils ont tous deux cultivé pendant 25 ans.

renouer la complicité avec ses anciens lecteurs et qu'il cherchait d'emblée l'adhésion des générations plus jeunes.

Au cœur de la mêlée, c'est néanmoins *La Reprise*⁸⁵ qui était le point d'orgue de la trajectoire littéraire d'Alain Robbe-Grillet. Débordant d'humour, le revenant y exultait: il rajournissait un Nouveau Roman devenu un classique, pour raconter les mésaventures d'Henri Robin, enquêteur privé, qui voyage au Berlin de 1949 afin de dégager les inconnues d'un crime hypothétique, celui de Dany von Brücke. Sur toile de fond d'une bévue qui gêne la rencontre entre l'enquêteur-narrateur et son histoire, Robbe-Grillet offrait à ses lecteurs des sites déjà vus et des parcours connus qui reprenaient au passage des cataclysmes d'autrefois et de vieilles histoires tout en rééditant la rencontre d'anciennes connaissances.

Parmi les vieux compagnons, le philosophe danois, Sören Kierkegaard (1813-1855), compte parmi les fidèles. Dès l'incipit d'*Un Régicide* (1978) –le premier roman que Robbe-Grillet ait écrit– Kierkegaard se penchait sur le texte dans un passage tiré du *Journal du séducteur*: “On eût dit que cet homme traversait la vie sans laisser de trace... et l'on peut même prétendre qu'il ne faisait pas de victimes” (Robbe-Grillet, 1978a: 9). La citation qui démultiplie l'énonciation à la surface d'un énoncé réitéré presque à l'identique, laisse Kierkegaard (2015: 8) à l'affût d'une écriture affranchie qui arrive à la première page du roman comme répétition pure et pur mouvement, dépourvue d'objets à répéter, ayant perdu toute potentialité anaphorique. Les mots inauguraux de l'écriture de Robbe-Grillet –“Une fois de plus, c'est au bord de la mère” (Robbe-Grillet, 1978a: 11)– devançant les mots à venir qu'une marée montante finira par jeter sur la plage et sur la page. C'est aussi sur la plage qu'apparaît un narrateur qui semble avoir survécu à un naufrage, prend la parole à la première personne et s'installe dans “un parcours fixé à l'avance” (Robbe-Grillet, 1978a: 12). Ce n'est que quelques paragraphes plus loin que le lecteur fera la rencontre, au passé simple et à la troisième personne du singulier, d'un héros à l'identité instable “Maurice... Moritz... Boris” pouvant bien rappeler l'un des grands usurpateurs de l'histoire littéraire : le *Boris Godounov* (1884) d'Aleksandr Pushkin (1799-1837), le régicide qui craint de devenir à son tour l'objet d'un magnicide. *Un Régicide* se meut ainsi dans un intertexte à deux bandes, entre un séducteur et un usurpateur⁸⁶, tout comme le *Journal du séducteur* de Kierkegaard bascule entre l'esthétique et l'éthique. Johannes est incessamment pris entre les deux alternatives⁸⁷: d'un côté l'art, de l'autre la morale. Cependant, la disjonction entre l'éthique et l'esthétique introduit le lecteur dans une axiomatique qui lui fait croire au choix conscient et rationnel du sujet alors qu'une lecture plus attentive révèle une autre rumeur, celle d'un tiers exclu plus proche du corps, du biologique et de l'inconscient qui fait dire au séducteur –Johannes– sous quelles conditions il aurait pu tomber amoureux de Cordelia: “si j'étais un dieu –dit-il– je

85 Le parcours qui suit s'inspire, en partie, de l'article “Antídotos contra a nostalgia” (García Cela: 2003).

86 Voir “Réveil des signes. *Un Régicide*”, in García Cela, 2005: 419-650.

87 *Le Journal du séducteur* fait partie d'un ouvrage plus vaste intitulé *Ou bien... Ou bien...* structuré autour de la disjonction entre l'esthétique et l'éthique. D'où que le titre ait parfois été traduit par *L'alternative*.

ferais pour elle ce que Neptune fit pour une nymphe: je la transformerais en homme”⁸⁸ (2015: 186). Certes, le séducteur ne laissera pas de traces sur le corps de la victime: il l’aura séduite sans la posséder physiquement et personne ne pourra guère l’accuser de rien. Mais la performance esthétisante de la séduction finira par le piéger lui-même car, après le ravissement de Cordelia, il ne lui reste qu’à s’enfoncer dans le refoulement de son propre objet de désir: non pas une femme, mais un homme. Chez Robbe-Grillet, comme chez Kierkegaard, ce qui ne laisse pas de traces se subsume dans l’abîme d’un silence abject qui récuse la mise en mots.

Plus d’un demi-siècle plus tard, Robbe-Grillet revient vers Kierkegaard, fixé une fois de plus sur un incipit, celui de *La Reprise*, en offrant son souffle au roman au moyen d’un fragment de *Gjentagelsen*: “Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées; car, ce dont on a ressouvenir, cela a été; il s’agit d’une répétition tournée vers l’arrière; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir tourné vers l’avant” (Robbe-Grillet, 2001a: 7). Les retrouvailles confirment la fascination que les deux auteurs partagent pour une certaine modalité de la répétition que Kierkegaard, caché sous le pseudonyme de Constantin Constantinus, désigne de manière très précise au moyen du terme danois *Gjentagelsen*, dont on peine à trouver un corrélat satisfaisant en français. Les premières traductions de l’ouvrage du philosophe proposaient de rendre *Gjentagelsen* par “répétition” (Voir Kierkegaard, 1933). Or le terme de “répétition”, qui exprime un recul vers le passé ne saurait se rendre coïncident de *Gjentagelsen*, proche d’une réitération projetée vers l’avant. Le mot “reprise” que proposent des traductions ultérieures de l’ouvrage (Kierkegaard, 1990) embrasse un plus grand éventail de nuances et c’est peut-être là la raison pour laquelle Robbe-Grillet, en cherchant à juxter la vision du danois, rend son ouvrage homonyme de celui du philosophe. Les deux auteurs cherchent le soutien d’une répétition qui n’ira pas sonder le passé pour y demeurer. D’où que la “mémoire”, la “réminiscence” ou le “ressouvenir” prônés par la philosophie grecque (Kierkegaard, 1990: 70) intéressent moins que la “reprise”, partisane de la vie et de l’espoir, dont seul Leibniz, parmi les philosophes modernes, a “eu le pressentiment” (Kierkegaard, 1990: 70):

La dialectique de la reprise est aisée –pose Kierkegaard–: ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris; mais, précisément, c’est le fait d’avoir été qui fait de la *re-prise* une chose nouvelle. Quand les Grecs disaient que toute connaissance est un ressouvenir, ils disaient que l’existence tout entière qui existe a existé. Quand on dit que la vie est une reprise, c’est dire que l’existence qui a existé voit maintenant le jour. Si on n’a pas la catégorie du ressouvenir ou de la reprise, la vie tout entière se résout en vacarme vide et creux. (Kierkegaard, 1990: 88)

En effet, le “ressouvenir” et la “reprise” constituent deux manières d’introduire la

88 Il s’agit de l’histoire de Cénis, une femme qui ayant été aimée de Neptune lui demanda de la transformer en un homme invulnérable. Neptune accepte et Cénis devient Cénéé, la nymphe transformée en homme qui a fait partie de la communauté des Argonautes. [Voir, Pierre Grimal, 1994]

discontinuité dans la succession temporelle des événements, mais alors que l'une rétrograde, l'autre se propulse vers l'avant. Dans ces conditions, le sens du ressouvenir s'épuise dans le passé, alors que celui de la "re-prise" redéfinit ses conditions de possibilité à chaque nouvelle occurrence. Dans le but de mener cette enquête, Robbe-Grillet installe son roman à Berlin, suivant le conseil de l'un des interlocuteurs de *Gjentagelsen*: "Tu devrais aller à Berlin, où tu as déjà été une fois; tu vérifieras alors si une reprise est possible et ce qu'elle peut signifier" (Kierkegaard, 1990: 70). Et c'est bien à Berlin, que "le prétendu Henri Robin" de *La Reprise* se trouve dans cette chambre "que Kierkegaard appelait 'la chambre du fond' lors des deux séjours qu'il y a effectués: sa fuite après l'abandon de Régine Olsen, pendant l'hiver 1841, puis l'espoir de 'reprise' berlinoise au printemps 1843" (R., 45).

Puisant donc son élan dans *Gjentagelsen*, *La Reprise*, commence par "reprendre" puis par "résumer" (R., 9)⁸⁹ un rapport dont la rédaction n'a pas encore été commencée et se loge dans un mouvement de retour qui arrive à la première page du livre délestée de souvenirs. Et lorsque le récit voudra conclure son cheminement, il le fera en "reprenant" et en "résumant" (R., 250) pour continuer à éperonner une répétition sans clôture, anticipant des parcours qui ne concernent plus le présent volumen. Dans l'entre-deux, la répétition orpheline de Robbe-Grillet, traverse le texte en faisant preuve de son manque d'ancrages, de sa pénurie anaphorique. Et puisque, dans son errance aveugle, elle ne parvient pas à se ressouvenir, elle se surpasse tout en se heurtant à des objets de nature diverse qui pourraient ne pas être les référents attendus. L'écriture se met en route comme une déixis perturbée, comme un éparpillement d'indices qui ne trouvent pas leurs corrélats, comme une signalisation ne sachant plus que faire des survivants de l'oubli, des restes qui traînent à l'abandon après avoir échappé à toute attraction gravitationnelle, étrangers au temps comme à l'espace.

C'est peut-être là la raison pour laquelle le train, qui traverse de long en large le "Prologue" du roman, se doit d'avancer sans parvenir à se rappeler les arrêts du voyage, en réalisant un trajet qui partage avec celui de la répétition la seule perception du mouvement. Ne sachant d'où il vient, ni où il va, ce mouvement subit des arrêts aléatoires qui désorientent sa progression⁹⁰ tout en court-circuitant son déroulement et en créant des orifices à travers lesquels des éléments étrangers peuvent s'infiltrer dans le texte. Car le train de la répétition transporte une cargaison d'histoires fragmentaires et d'esquisses de personnages en proie aux interstices du texte pour se mêler à une trame qui les déporte au Berlin de l'après-guerre, une ville en ruine dont les bâtiments démantelés dénoncent les cataclysmes qui ont secoué le monde entier lors de la Seconde Guerre Mondiale, qui ont mis en branle les certitudes de la rationalité et de l'humanisme occidentaux. L'espace urbain, peuplé de volumes brisés, exhibe à travers les vitrines qui longent ses rues, parfaitement propres et ordonnées, le spectacle visuel qui commémore ses restes, des fétiches qui célèbrent leur propre dévastation tout en

89 Les références à *La Reprise* de Robbe-Grillet seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'initiale R. suivie du numéro de page.

90 Voir Fernández Cardo, 2004: "Le voyageur à nouveau sur le chemin du roman: *La reprise* de Robbe-Grillet".

s'affublant pour la visite guidée dont ils vont faire l'objet. Les soins appliqués aux ruines interrompent leur dégradation tout en contribuant à en faire des reliques architectoniques figées dans une éternité irréaliste. Le regard de Robbe-Grillet, qui partage peu de chose avec le regard conformiste des touristes, tire profit de ce matériau dégradé en s'adonnant aux manœuvres esthétiques du recyclage, en broyant ces formes anciennes pour forger des objets littéraires insolites. D'où que la présence des vestiges ne constitue pas seulement la célébration de leur permanence, mais une interrogation qui fouille le palimpseste des pierres pour frustrer la quête archéologique. L'écriture de Robbe-Grillet ne sombre pas dans la nostalgie parce qu'elle ne pleure pas la disparition des bâtiments. Elle parcourt les pierres sans désirer la résurrection des fossiles et crée un pacte avec les résidus pour les amener à réinventer un monde qui se sait d'avance éphémère et voué à la mutation.

Les vieilles histoires connaissent elles aussi cette précarité des ruines et soulèvent le doute quant à la propriété de parole: "Qui parle ici maintenant?" se demande la voix qui constate que "les anciens mots toujours déjà prononcés se répètent, racontant toujours la même vieille histoire de siècle en siècle, reprise une fois de plus, et toujours nouvelle" (R., 227). Noyées dans une prolifération de variantes, répétées et réfractées à satiété, les fictions d'antan ont encore assez de force pour agencer de nouvelles mutations, en particulier la légende d'une "fabuleuse" famille de la ville de Thèbes, qui, dans l'univers de Robbe-Grillet a pris "l'habitude héréditaire" de ressusciter (R., 215). Dans *Les Gommés* (1953), la réécriture d'*Œdipe roi* renversait le parcours de la tragédie de Sophocle parce que l'inspecteur y menait une enquête sur un crime qui n'avait pas encore eu lieu. Dans *Djinn* (1981), une petite fille guidait un aveugle, qui pourrait bien être son père, à travers la fiction tout comme le faisait Antigone dans *Œdipe à Colone*. *La Reprise*, quant à elle, projette une nouvelle performance des ouvrages de Sophocle, en restituant la charpente de ses tragédies –suggérée par les cinq chapitres qui s'installent entre le Prologue et l'Épilogue–, sans craindre la réédition des scènes du parricide ou de l'inceste. Cependant, *La Reprise*, ne parvient pas à faire le décalque du vigoureux modèle de Sophocle, ni à faire renaître la clairvoyance d'un Œdipe qui risque sa vie à déchiffrer des énigmes. Dans *La Reprise*, le socle érigé au beau milieu d'une place berlinoise, destiné à accueillir l'effigie du héros, demeure vide dans l'espoir que l'un des aspirants de la fiction possède suffisamment de mérites pour y grimper. Ou bien, au contraire, le socle est vide parce que le héros a été renversé, comme un traître. Une chose semble cependant certaine, le narrateur n'est pas prêt à se hisser sur le trône réservé à ceux qui savent vaincre l'opacité des signes: ses faibles habiletés herméneutiques le portent plutôt à s'inhiber devant les éventuels signifiés d'un texte dont la matière fait signe sans avoir besoin de son intervention. Le narrateur, devenu un spectateur passif, doit se contenter de contempler l'apparition d'une image, qui reproduit un groupe dans une sculpture en bronze que le socle a peut-être supporté par le passé. La mystérieuse allégorie ou le terrible épisode légendaire prétendument évoqué par l'image émergente n'en finit pas de concrétiser son

signifié dans sa tête. Dans *La Reprise*, l'image à elle seule semble vouloir compenser la maladresse du narrateur en tirant littéralement de *Les Gommés* la statue qui rappelait le roi Laius⁹¹, sur "Le char de l'État" (*Les Gommés*, 85), s'avancant vers Œdipe, le fils qui un jour tuerait son père et coucherait avec sa mère. La parole de Sophocle, paralysée sur la citation en bronze dans *Les Gommés*, se glisse dans *La Reprise* (R., 40) vers une image évanescence, qui flotte et plane au-dessus du texte; le fragment, volatilisé, est nomade et circule de livre en livre en "re-prenant" les restes du naufrage de *Les Gommés*, tout en inventant des alliages insoupçonnés grâce auxquels les restes accèdent à un nouvel espace géographique –celui de Berlin– et à un nouvel espace linguistique–celui de la langue allemande–. Sans demander la permission au narrateur, *La Reprise*, remet sur le tapis l'assassinat de Dany von Brücke vs Oberführer van Brücke, un germanisé Daniel Dupont qui, dans *Les Gommés* avait une certaine ressemblance avec Laius; un Henri Robin, dont l'identité douteuse est démultipliée à travers plusieurs noms –Wallon, Wal– qui ne vont pas sans rappeler le nom de l'inspecteur Wallas qui cherchait en vain la marque insaisissable de la gomme dans le roman de 1953. Le texte de *La Reprise* accueille aussi une mystérieuse J.K., Joëlle Kast, Jo Kast, ex madame von Brücke, née Kastanievica, dans une variation humoristique sur le nom de Jocaste, qui régente un bordel des énigmes appelé "Die Sphinx". Et une étrange gamine –Gege, Guégué, Gigi, Djidji ou plutôt Gegenecke, Geneviève ou Ginette–, qui n'est autre que l'Antigone qui accompagne Œdipe dans sa cité dans *Œdipe à Colon*, infiltrée à travers *Djinn*, ne pouvait manquer à ce rendez-vous de famille. A force de répéter en oubliant, le texte s'avance dans un terrain où les liens de famille entre les personnages laissent à découvert la promiscuité et l'endogamie punies dans la tragédie de Sophocle. Ici, les corps fusionnent dans des reproductions illicites, pour engendrer des exemplaires "dégénérés" et contaminer ainsi des échanges textuels où modèles, copies et simulacres ternissent l'arbre généalogique d'une famille en déclin à cause des unions consanguines.

La présence excessive de la citation visuelle qui commence par flotter, finit par devenir un événement qui menace la progression logique de la fiction lourde de silences énonciatifs. La surprise et l'extériorité avec lesquelles le narrateur observe le retour des histoires dépecées prouvent de manière irréfutable que celui-ci a été dépossédé de son autorité sur l'acte énonciatif. Les restes, attrapés dans le mouvement de la répétition, se déplacent à la dérive et ne réussissent plus à se greffer sur la parole d'un narrateur mentalement fragilisé, et dont l'identité est diluée dans une pléiade de pseudonymes qui pourraient pourtant lui permettre de s'essayer à de nouvelles postures énonciatives l'amenant à monter à nouveau sur son piédestal. Or l'écriture de Robbe-Grillet ne vise pas la récupération d'une voix narrative massive. Lorsque le narrateur est descendu du train dans le "Prologue" du roman, il a

91 Ainsi est représentée la statue du roi de Thèbes dans *Les Gommés*: "Au milieu de la place se dresse, sur un socle un peu élevé, un groupe en bronze représentant un char grec tiré par deux chevaux, dans lequel ont pris place plusieurs personnages, probablement symboliques, dont les poses sans naturel ne s'accordent guère avec la rigidité supposée de la course" (1953: 62).

consenti à ce qu'un autre voyageur, son sosie, son double, usurpe sa place. L'autre, contraint par sa condition de double, réclame son autonomie en face d'un narrateur à qui il dispute ses privilèges sur le discours, en l'obligeant à accepter sa présence traumatisante. *La Reprise* reprend aussi d'anciennes luttes pour le pouvoir sur la narration. Retranché dans les notes en bas de page du roman, l'usurpateur attend que l'occasion se présente pour s'approprier le corps de la page et trôner en majesté sur le récit en "corrigeant" les maladroites du narrateur – puisque "reprise" signifie aussi "correction".

On le sait, Robbe-Grillet se plaît à évoquer le passage du conte de Flaubert, *Hérodias*, où Iakannan – Saint Jean-Baptiste –, emprisonné dans le sous-sol de la ville, lance ses injures contre le roi et son épouse, d'une voix quasi-surnaturelle qui semble issue des entrailles de la terre. *La Reprise* ouvre aussi l'abîme de son bas de page pour qu'apparaisse une figure ambiguë pouvant être indistinctement le narrateur légitime ou son usurpateur, afin d'entamer un duel narratif qui oblige le lecteur à avancer puis à reculer, voire même à briser le fil du discours quand il doit prendre le relais lorsque les adversaires se volent à tour de rôle la parole.

Malgré la faiblesse du narrateur qui, dans le passage d'une journée à l'autre s'endort et oublie, malgré ses désordres cérébraux, le texte finit par tracer un lieu énonciatif à sa mesure. Là où son cerveau devient défaillant, surgissent des candidats inutilement prêts à rétablir l'ordre perdu; là où sa bouche demeure muette, les personnages lui prêtent leurs corps pour que puissent renaître des dialogues écrits à d'autres fins. Dans *La Reprise*, le texte ne tisse pas sa propre trame: il progresse plutôt en parcourant des étoffes qu'il se doit de "raccommoder" – autre sens de "reprendre" –. Loin de la dissimuler, le texte affiche sans pudeur sa discontinuité en montrant sans ambages les unions et rapiécages qui le conforment. Le lecteur distingue ainsi les greffes d'échantillons textuels dont les corps entremêlés semblent se traverser les uns les autres. Surgissent, ainsi, devant ses yeux, les lignes qui colportent le souvenir de la scène où Violetta – son nom rappelle celui de la fillette du *Voyeur* (1955) –, est rattrapée par son agresseur dont la main s'autonomise "comme si, coupée de son corps, elle ne lui appartenait plus" (R., 188). *La Reprise*, un "dédale des répétitions et du ressouvenir" (R., 188), rejoint ainsi le genre du "remake", puisqu'elle libère à l'intérieur du texte un espace où l'inscription se veut répétition, correction et rafistolage. En leur offrant l'opportunité d'être réinsérés dans un nouveau labyrinthe textuel, les objets de l'œuvre littéraire entière de Robbe-Grillet, trouvent encore le moyen de s'enchevêtrer tout en se jouant des apories, pour agencer une syntaxe aléatoire, dédramatisée, toujours prête à se regarder être sur un ton rieur et à renouer son cheminement. Mallarmé le disait, "un coup de dés jamais n'abolira le hasard".

Annexe 1.

Alain Robbe-Grillet à la radio le 19 Octobre 1989

La matinée du 19 octobre 1989, Robbe-Grillet devait se rendre aux studios de la radio locale, accompagné de Martine Torrens Frandji et de Josette Borrás Dunand pour une interview qui allait être diffusée sur Radio Nacional de España. Les présentations se font, puis les explications concernant le Nouveau Roman commencent.

Comme le journaliste s'intéresse à ses débuts dans le monde de la littérature, Robbe-Grillet répond: "J'ai commencé à écrire... J'étais déjà un homme mûr, quand j'ai commencé à écrire. J'ai commencé à écrire très tard. Alors qu'est-ce qu'on peut dire? Un marxiste dirait que c'est pour des raisons politiques; un freudien dirait que c'est pour des raisons sexuelles. Peut-être qu'il y a des raisons politiques et des raisons sexuelles. Ce qu'il peut y avoir, en général, –que ce soit politique, sexuel ou autre chose– c'est un malaise".

Puis ne sachant trop comment résumer en quelques mots pour un grand public ce qu'est le Nouveau Roman, il finit par dire qu'il ne pouvait plus continuer à écrire comme Balzac qui a vécu dans un autre monde. Puisque le monde a changé, la littérature doit accompagner ces changements. Mais les nouveaux romanciers, "c'est-à-dire un groupe d'écrivains réunis autour des Éditions de Minuit à partir des années 50, étaient condamnés par les critiques sous prétexte qu'ils n'écrivaient pas de vrais romans". Mais Robbe-Grillet n'a pas pour autant renoncé à son projet: "Le pari que j'avais fait, à l'époque, que ces romanciers-là seraient lus plus tard, ce pari a été largement gagné et, aujourd'hui, même s'ils n'ont pas tous le prix Nobel⁹², ils ont en tout cas tous un public très supérieur à celui des best-sellers de l'époque. Ce sont, en somme, des *long-sellers*".

Le journaliste le perçoit comme un écrivain prolifique et, modestement, Robbe-Grillet précise qu'avec douze romans en trente ans, il a, en fait, écrit plus de livres que Flaubert mais beaucoup moins que Balzac. Lorsque le journaliste lui demande de dévoiler ses préférences cinématographiques et littéraires, Robbe-Grillet répond sans hésiter: un film, *L'identification d'une femme* (1982), d'Antonioni; quant au livre, il surprend avec *Volverás a región* (1967) de Juan Benet (1927-1993).

Tout à coup, la conversation s'interrompt: on vient d'apprendre que Camilo José Cela a obtenu le prix Nobel. Robbe-Grillet abritait peut-être l'espoir de l'obtenir lui-même mais, discret, il fait l'éloge de l'écrivain espagnol: "il l'a bien mérité –dit Robbe-Grillet–: il a le mérite d'avoir survécu à tout et aussi, surtout, il y avait longtemps qu'il attendait ce prix". Puis l'on apprend que Robbe-Grillet connaît Cela de longue date. Il l'avait rencontré dans

92 En effet, le prix Nobel a été décerné à Samuel Beckett, en 1969, puis à Claude Simon, en 1985, pour la qualité de ses romans. Marguerite Duras, de son côté, a gagné le Goncourt en 1984.

les années 60, "à l'époque où la maison d'éditions Seix Barral faisait des réunions anti-franquistes à l'Hotel Formentor⁹³, à Majorque".

Références bibliographiques

AÏSSAOUI, Mohammed. 2008. "Élu à l'Académie française, jamais reçu" in *Le Figaro*, 19 février. <Élu à l'Académie française, jamais reçu (lefigaro.fr)> [04/09/2022].

BALZAC, Honoré de. 1878 [1832]. *Louis Lambert* in *Œuvres complètes*. Paris: Calman Lévy, vol 38,1-133.

BARTHES, Roland. 1964. "La Sorcière", in *Essais critiques*. Paris, Seuil, coll. "Points", 112-124.

BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, coll. "Tel Quel".

BLANCHOT, Maurice. 1960. *Manifeste des 121*. <<https://histoirecoloniale.net/Le-Manifeste-des-121-Declaration-pour-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre.html>> [04/09/2022].

BLANCHOT, Maurice. 2002 [1949]. *La Folie du jour*. Paris: Gallimard.

BORGES, Jorge Luis. 1985 [1956]. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.

CAMUS, Albert. 1957 [1942]. Paris: Gallimard.

CHIROT, Françoise. 1996. "Les infortunes de Marianne Bardot dans les mairies de France" in *Le Monde*, 7 décembre. <https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/12/07/les-infortunes-de-marianne-bardot-dans-les-mairies-de-france_3737313_1819218.html> [04/09/2022].

COLLECTIF. 2001. *Alain Robbe-Grillet. La reprise du Nouveau Roman, Magazine Littéraire*, n° 402.

CONTAT, Michel; ROGER, Philippe (Éds.). 2001. "Alain Robbe-Grillet", *Critique*, n° 651-652.

DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit, coll. "Critique".

DERRIDA, Jacques. 1986. *Parages*. Paris: Galilée.

DIDEROT, Denis. 1875 [1830]. *Le rêve de d'Alembert*, in *Oeuvres complètes de Diderot*, T2, Éd. Assézat Tourneux. Paris: Garnier Frères, 122-181.

DURAS, Marguerite. 1973. *India Song*. Paris: Gallimard.

EGEA, Pierre. 2017. "Le président de la République et la liberté d'expression", in *Le Président de la Ve République et les libertés*. Paris: CNRS Éditions, 199-214. <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/13267>> [04/09/2022].

93 En effet, ils se sont rencontrés en 1959, lors de la première édition des prix Formentor, encouragés par Carlos Barral. Le premier congrès international de littérature avait eu lieu deux ans auparavant et la création du prix représentait une ouverture culturelle de l'Espagne sur l'Europe à l'époque du franquisme: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-i-coloquio-internacional-sobre-novela-y-las-dos-primas-novelas-ganadoras-del-premio-formentor-986390/html/f32e5ecb-4a48-45f7-be81-5c5b9c344397_2.html>

EINSTEIN, Albert. 1979. *Comment je vois le monde* (Tr. Fr. Colonel Cros). Paris: Flammarion, coll. “Bibliothèque de Philosophie scientifique”.

FERNÁNDEZ CARDO, José María. 2004. “Le voyageur à nouveau sur le chemin du roman: *La reprise* de Robbe-Grillet”, in *El texto como encrucijada, Estudios franceses y francófonos*, vol. 1, Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (dirs.). Logroño: Ediciones Universidad de La Rioja, 513-520. <Dialnet-LeVoyageurANouveauSurLeCheminDuRoman-1011633 (2).pdf> [04/09/2022].

FERNÁNDEZ CARDO, José María. 2008. “En la muerte del autor: memoria de Robbe-Grillet en Oviedo”. *La Nueva España*, où il fait allusion à deux articles de l'écrivain Eugenio Fuentes, parus eux aussi à Oviedo dans *La Nueva España*, 21 février. <En la muerte del autor: memoria de Robbe-Grillet en Oviedo - La Nueva España (Ine.es)> [04/09/2022].

FAULKNER, William. 1935 [1932]. *Lumière d'août*, tr. fr. Maurice-Edgard Coindreau. Paris: Gallimard.

FAULKNER, Gustave. 1910a [1869]. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur. <L'éducation sentimentale (ebooksgratuits.com)> [04/09/2022].

FAULKNER, Gustave. 1910b [1877]. *Hérodias* in *Trois contes*. Paris, Louis Conard, Libraire-Éditeur, 134-199. <Trois contes (ebooksgratuits.com)> [04/09/2022].

FAULKNER, Gustave. 1929 [1857, 1^{ère}]. *Madame Bovary*. Paris: Librairie de France, coll. “Librairie du Centenaire”. <Madame Bovary (ebooksgratuits.com)> [04/09/2022].

FAULKNER, Gustave. 1975. “Correspondance 1859-1871” in *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, T. 14. Paris: Club de l'Honnête homme.

FLORES VARELA, Camilo; MARIÑO, Marcos; TARRÍO VARELA, Anxo. 1990. “Encontro con Alain Robbe-Grillet en Compostela”, dans *Boletín galego de literatura*, nº 3, 121-131.

GARCÍA CELA, Carmen. 2001. “Frictions de la fiction. *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* d'Alain Robbe-Grillet”, in *Prétextes franco-danois*, 44-68.

GARCÍA CELA, Carmen. 2002. “Libidinosidades del método. Alain Robbe-Grillet conquista América con un manual de francés”, in *Hacia la unidad en la diversidad: difusión de las lenguas europeas*, Vicente González Martín Ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 153-163.

GARCÍA CELA, Carmen. 2003. “Antídotos contra a nostalgia. *La Reprise* de Alain Robbe-Grillet”, in *A trabe de ouro. Publicación galega de pensamento crítico*, nº 55, 101-105.

GARCÍA CELA, Carmen. 2005. *Nervures verbales. Alain Robbe-Grillet: problèmes d'intertextualité*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, coll. “Vitor”.

GIDE, André. 1943. *Journal* (4 t.). Paris: Gallimard.

GRIMAL, Pierre. 1999. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF.

HENRIOT, Émile. 1957. “Le nouveau roman: *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes* de Nathalie Sarraute”, *Le Monde*, 22 mai, 8-9.

KIERKEGAARD, Søren (ps. CONSTANTINIUS, Constantin). 1933 [1843]. *La répétition. Essai d'expérience psychologique* (Tr. fr. Tisseau, P.-H). Paris: Librairie Félix Alcan.

KIERKEGAARD, Søren (ps. CONSTANTINIUS, Constantin). 1990 [1843]. *La reprise* (Tr. Fr. VIALLANEIX, Nelly). Paris: Flammarion

KIERKEGAARD, Søren (ps. CONSTANTINIUS, Constantin). 2015 [1843]. *Journal du séducteur* (trad. fr. Marguerite Grimault). Paris: La République des Lettres. [Version Kindle] <<http://amazon.com>> [04/09/2022].

KOJÈVE, Alexandre. 1968 [1947]. *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, Éd. Raymond Queneau. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées".

JOST, François. 1976. "Le picto-roman" in *Revue d'esthétique*, n° 4, 58-73.

LACAN, Jaques. 1953. "Le symbolique, l'imaginaire et le réel", in *Site de l'association lacanienne internationale (ALI)*. < Microsoft Word - Conf.RSI 8-07- 53 (ali-aix-salon.com)> [04/09/2022].

LALOUETTE, Jacqueline. s/d. "Le procès de Madame Bovary 29 janvier - 7 février 1857", in *France Archives*. < Le procès de Madame Bovary (FranceArchives)> [04/09/2022].

LAMY, Jean-Claude. 2011. *Et Dieu créa les femmes: Brigitte, Françoise, Annabel et les autres*, Paris: Albin Michel.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, coll. "Poétique".

MARIÑO, Marcos. 2013. "Érotisme et avant-garde: le cas Robbe-Grillet" in *La Revue du Ciné-club universitaire. Images du désir*, n° 1: 19-27. <https://www.marcosmarino.net/uploads/1/3/3/5/133535336/ccu_desir_revue_web.pdf> [04/09/2022].

MAURRAS, Charles. 2019 [1937] *Mes idées politiques*. Paris: AOJB

MICHELET, Jules. 1862. *La Sorcière*. Paris: E. Dentu Libraire-Editeur.

MICHELET, Jules. 1959-1976. *Journal, 1828-1875*, 4 Tomes. Paris: Gallimard.

POPPER, Karl. 1973 [1934]. *La Logique de la découverte scientifique*. Paris: Payot.

POPPER, Karl. 2005 [1974]. *Unended Quest. An Intellectual Autobiography*. Lomdom and New York: Routledge.

RICARDOU, Jean et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. 1971. *Le Nouveau roman: hier et aujourd'hui. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, T.1 et 2. Paris: Plon 10/18.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1954. *Les Gommès*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1955. *Le Voyeur*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1957. *La Jalousie*. Paris: Minuit.

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

- ROBBE-GRILLET, Alain. 1961. *L'année dernière à Marienbad* (ciné-roman). Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1965. *La Maison de rendez-vous*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1970. *Projet pour une révolution à New York*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1974. *Glissements progressifs du plaisir* (ciné-roman). Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain et MAGRITTE, René. 1975. *La Belle Captive*. Lausanne-Paris: Bibliothèque des Arts.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1978a. *Un Régicide*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain et RAUSCHENBERG, Robert. 1978b. *Traces suspectes en surface* [Lithographies en couleurs sur papier]. New York: MOMA. <Traces Suspectes en Surface | RISD Museum> [04/09/2022].
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1981a. *Le Rendez-vous*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1981b. *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1983. *L'Immortelle* (ciné-roman). Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1984. *Le miroir qui revient (Romanesques I)*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1987. *Angélique ou l'enchantement (Romanesques II)*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1994. *Les derniers jours de Corinthe (Romanesques III)*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2001a. *La Reprise*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2001b. *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2002. *C'est Gradiva qui vous appelle*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2005a. *Scénarios en rose et noir*. Paris: Fayard.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2005b. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2007. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Fayard.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2009. *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*. (Olivier Corpet Éd.). Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2009. *Pourquoi j'aime Barthes*. (Olivier Corpet Éd.). Paris: Christian Bourgois.
- ROBBE-GRILLET, Catherine (ps. Jean de Berg). 1956. *L'image*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (ps. Jeanne de Berg). 1985. *Cérémonies de Femmes*. Paris: Grasset.

ROBBE-GRILLET, Alain. 2002. *Entretien avec Jeanne de Berg*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.

ROBBE-GRILLET, Alain. 2004. *Jeune mariée: journal, 1957-1962*. Paris: Fayard.

ROBBE-GRILLET, Alain. 2012. *Correspondances*. Paris: Fayard.

ROBBE-GRILLET, Alain. 2012. *Alain*. Paris: Fayard.

SARTRE, Jean-Paul. 1943. *L'être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées".

SARTRE, Jean-Paul. 1947. "Explication de *L'étranger*" in *Situations I*. Paris: Gallimard, coll. "Essais critiques", 92-112.

SARTRE, Jean-Paul. 1964. *Les mots*. Paris: Gallimard, coll. "Folio".

SAUCIN, Joël. 2004 [1991]. *Le jeu de Go, modèle analogique pour les sciences humaines*. Bruxelles: Les certitudes de l'aurore. <Microsoft Word - GO1.DOC (jeudego.org)> [04/09/2022].

SARGEANT, Winthrop. 1952. "Dada's daddy", in *Life*, April, Vol. 32, n° 17.

SARRAUTE, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, coll. "Idées".

SIMON, Claude. 1957. *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris: Minuit.

STENDHAL. 1967 [1839]. *La Chartreuse de Parme*. Lausanne: Rencontre.

VALÉRY, Paul. 1933. *Œuvres de Paul Valéry*, T.3. Paris: Éditions de la N.R.F.

VALÉRY, Paul. 2000 [1919]. "Crise de l'esprit", in *Europes de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: collection Bouquins, éditions Robert Laffont, coll. "Bouquins", 405-414.

VIRGILIO.1990 [1986]. *Eneida*. Madrid: Alianza Editorial.

Films

ANTONIONI, Michelangelo. 1982. *L'Identification d'une femme*.

RESNAIS, Alain. 1959. *Hiroshima mon amour*. Scénario: DURAS, Marguerite.

RESNAIS, Alain. 1961. *L'Année dernière à Marienbad*. Scénario: ROBBE-GRILLET, Alain.

DURAS, Marguerite. 1975. *India Song*.

DURAS, Marguerite. 1976. *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

EUSTACHE, Jean. 1973. *La maman et la putain*.

KIRSCHNER, Klaus. 1972. *La Jalousie*.

LEAN, David. 1970. *Ryan's Daughter*.

MONGOMERY, Robert. 1947. *Lady in the Lake*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *L'Immortelle*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1967. *Trans-Europ-Express*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1968. *L'Homme qui ment*

ROBBE-GRILLET, Alain. 1970. *L'Éden et après*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1974. *Glissements progressifs du plaisir*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1975. *Le jeu avec le feu*.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1983. *La Belle captive*.

SCHLÖNDORFF, Volker. 1984. *Un amour de Swan*.

VISCONTI, Luchino. 1967. *L'étranger*.

WELLES, Orson. 1962. *Le Procès*.

