

THE UNIVERSITY OF CALGARY

FICTION DANS LA FICTION DANS LA MAISON DE RENDEZ-VOUS

by

Silvia Colas Cardona

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 1991

© Silvia Colas Cardona 1991



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

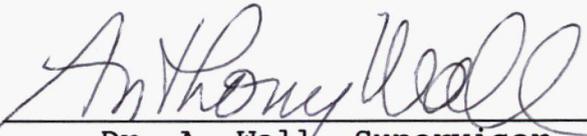
L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-75298-X

Canada

THE UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Fiction dans la Fiction dans La Maison de Rendez-vous" submitted by Silvia Colas Cardona in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.



Dr. A. Wall, Supervisor
French, Italian and Spanish Department



Dr. B. Gill
French, Italian and Spanish Department



Dr. H. Elbaum
Germanic, Slavic and East Asian Studies

September 17, 1991

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier tout particulièrement Anthony Wall, qui a fait preuve de beaucoup (mais beaucoup) de patience a mon egard, et qui m'a dirigee d'une main de fer dans un gant de velour.

Merci a Jesus Alegria. Si je ne l'avais pas rencontre, j'enseignerais actuellement le latin dans un lycee obscur.

Et merci surtout a Bruce pour ses soins constants, son soutien et sa cuisine.

ABSTRACT

La Maison de Rendez-Vous de Robbe-Grillet inaugure une deuxième étape dans son oeuvre, évolution radicale par rapport à la première étape (le Nouveau Roman). Cette deuxième étape se nomme le Nouveau Nouveau Roman. Dans cette étape en général, et dans ce texte en particulier, les défis du Nouveau Roman lancés au récit traditionnel se multiplient, et ils deviennent si nombreux qu'ils brisent le récit, et l'auteur crée une structure tout à fait différente de celles des romans "réalistes". Le texte devient une réalité par elle-même, il n'a plus de monde réel comme référent. Plutôt, le texte contient plusieurs niveaux de fiction (des variantes), dont aucun n'embrasse le statut de "réalité" du roman. Ces niveaux se confondent et se contredisent les uns les autres, jusqu'à créer, non pas le chaos, mais plutôt un ordre nouveau, où le texte en entier est mis en fiction, ou il n'y a de réalité autre que le texte lui-même.

TABLE OF CONTENTS

APPROVAL SHEET.....	p. ii
REMERCIEMENTS.....	p.iii
ABSTRACT.....	p. iv
CHAPITRE UN. INTRODUCTION. LE PROBLEME.....	p. 1
I. Alain Robbe-Grillet et la critique.....	p. 1
II. Realite et fiction dans le roman.....	p. 11
III. Le monde de base et les niveaux de fiction...p.	21
CHAPITRE DEUX. LES MONDES DE FICTION.....	p. 36
I. M1: Le theatre.....	p. 36
II. M2: Les images.....	p. 52
III. M3: Les hallucinations.....	p. 68
CHAPITRE TROIS. SOLUTION AU PROBLEME. CONCLUSION.....	p. 74
I. La typologie des variantes. Les mutantes.....	p. 74
II. Conclusion.....	p. 84
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 91

CHAPITRE UN

INTRODUCTION. LE PROBLEME

I. ROBBE-GRILLET ET LA CRITIQUE

La critique littéraire, et particulièrement celle pratiquée en Amérique du Nord, s'est toujours beaucoup occupée d'Alain Robbe-Grillet et de son oeuvre. Non seulement les critiques ont parlé de ses oeuvres de fiction, mais aussi de ses textes théoriques, notamment de Pour un Nouveau Roman (Robbe-Grillet 1963). Roland Barthes fut un des premiers théoriciens à appuyer les textes de Robbe-Grillet, et l'étude de Bruce Morrissette, Les Romans de Robbe-Grillet (Morrissette 1965), fut la première étude globale faite sur son oeuvre.

La préface de Barthes au livre de Morrissette est maintenant bien connue:

...on s'apercevra vite que l'on dispose, avec l'aide de Robbe-Grillet lui-même, de deux Robbe-Grillet: d'un côté, le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout par la première critique; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens, dont Bruce Morrissette va se faire ici même, l'analyste. (Morrissette 1965:8)

Ce n'est que le début d'un différend entre de nombreux théoriciens cherchant à parler des oeuvres de Robbe-Grillet. Morrissette reprendra plus tard cette idée de l'existence d'un Robbe-Grillet "multiple" dans son article "Robbe-Grillet n. 1,

1, 2 ...X" publié dans le recueil Nouveau Roman: hier, aujourd'hui (J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon [éd.] 1972: 119-133).

L'oeuvre de Robbe-Grillet a été analysé sous des angles très différents. L'écrivain a beau dire que "the role of the writer -- or of any other artist -- is to be a creator of forms, an organizer of forms" (Robbe-Grillet 1977:3), souvent les critiques se sont ingéniés à "dévoiler" le sens de ses textes, alors qu'il est principalement intéressé au langage et à la construction du texte. Son accentuation de l'écriture et du texte devrait par conséquent diriger les théoriciens vers le but de dégager le langage et sa construction, plutôt que vers celui de dévoiler le sens. Cette distinction est essentielle pour notre étude: elle nous éloigne dès le début d'une narration traditionnelle, où le but était justement de transmettre un message, tandis que la productivité du langage et de ses signifiants est, sinon secondaire, du moins placé sur un deuxième plan.

Dans La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, J. Alter nous avertit qu'il ne veut pas "récupérer" Alain Robbe-Grillet (Alter 1966:1), et que son écriture ne "renvoie à d'autre réalité que la sienne" (1). Il semble donc reconnaître la structure particulière des textes de Robbe-Grillet, même s'il ne cesse de parler ailleurs d'"intrigue" et de "thèmes" dans La Maison de Rendez-Vous, par exemple (voir son chapitre sur La Maison de Rendez-Vous: 65-87), alors que ce sont là des

concepts qui appartiendraient plutôt au langage de la critique traditionnelle, et qui s'appliqueraient à la limite aux premiers ouvrages de Robbe-Grillet (Les Gommages, Le Voyeur). Ces concepts sont mal à leur place pourtant dans La Maison de Rendez-Vous qui est, comme nous le verrons, un des textes les plus innovateurs de son oeuvre. Nous avons l'impression que J. Alter essaie de combiner une théorie un peu trop conventionnelle avec des textes uniques dans leur genre. Il essaie, par exemple, d'"ordonner" les événements de l'Année dernière à Marienbad, alors qu'une telle ordonnance est impossible, car ce texte relève d'un monde mental où il n'y a pas de chronologie.

Le Roman de l'Absence d'Olga Bernal se consacre à Alain Robbe-Grillet et à la phénoménologie qui imprègne ses textes. Certes, il est possible de parler de phénoménologie à propos de la conception que partage Robbe-Grillet du monde des objets, mais il faut penser qu'à partir de La Maison de Rendez-Vous, le "chosisme" de l'auteur, c'est-à-dire les longues descriptions d'objets, fait place à d'autres aspects, tels les micro-récits répétés et souvent mutuellement exclusifs. Ce nouveau chosisme mène à la déconstruction du récit.

Bernal parle aussi de réalité dans les romans de Robbe-Grillet et de Faulkner comme s'il s'agissait de "désordre", alors que nous avons affaire à un ordre nouveau, qui ne se verra comme "désordre" que s'il est comparé au roman

traditionnel. En parlant d'une critique négative au sujet de La Jalousie, Robbe-Grillet nous dit: "Obviously, I was right, but they (the critics) were also; that is, the word "order" probably did not have the same meaning for them and for me. For them it was a question of creating an order". (Robbe-Grillet 1977:3). Le mot "ordre" prend ici un sens nouveau, un sens qui nous permettra de voir l'oeuvre de Robbe-Grillet comme une construction nouvelle, différente, mais non pas "désordonnée"; en même temps, ce nouveau sens ouvre la voie à une analyse qui ne devra pourtant pas être parallèle à celle du roman traditionnel.

En somme, si le texte d'Olga Bernal est un bon point de référence, surtout pour les premiers romans de Robbe-Grillet et pour apprendre qui étaient ses prédécesseurs les plus importants (Proust, Kafka, Faulkner, Sartre), il ne faut pas pour autant oublier que le livre fut écrit juste avant le début d'une nouvelle étape dans l'oeuvre de Robbe-Grillet.

La critique sociologique et politique des textes de Robbe-Grillet se développe surtout à partir de celle de Lucien Goldmann, qui fait une étude des éléments sociologiques chez Robbe-Grillet, particulièrement du phénomène de la réification. Ce concept de réification y est en effet présent (personnages fixes, mannequins, statues "vivantes", etc.), mais les analyses qui se sont consacrées à recueillir tous les aspects sociologiques ou politiques passent à côté de ce qui

est vraiment important par rapport à ces textes, c'est-à-dire, la construction du texte lui-même.

Pour Leenhardt (Lecture politique du roman),

la compréhension des oeuvres littéraires comme productions impose au chercheur de les insérer dans le cadre de ces conditions nécessaires de l'ordre de la pensée, que nous nommons "vision du monde". A son tour, chaque vision du monde n'existe à proprement parler qu'en tant que partie intégrante des fonctions sociologiques. (Leenhardt 1973:21)

Or, il nous semble que cette "vision du monde" n'est pas nécessaire pour l'étude des textes de Robbe-Grillet, d'autant plus que ces oeuvres n'ont pas le monde empirique comme référent. Si le critique, tel Leenhardt, centre son analyse exclusivement dans la sociologie, il doit éliminer ainsi d'autres approches, entre autres celle centrée sur la construction du texte. C'est pour cela que la "vision du monde" de Leenhardt ne nous paraît pas nécessaire: elle passe à côté de la formation du texte, aspect essentiel dans l'oeuvre de Robbe-Grillet.

J. Dhaenens fait une étude sociologique de La Maison de Rendez-Vous, où il applique les théories de Goldmann sur la réification chez Robbe-Grillet, à propos des statues et des personnages fixes. De plus, Dhaenens reconnaît les théories de Robbe-Grillet, et il les utilise pour construire un argument qui renforce sa propre théorie à lui: contre le refus de Robbe-Grillet d'être un écrivain engagé -- ce qui dénierait toute la théorie de Dhaenens -- il affirme: "ce qu'un écrivain

affirme ex cathedra hors de son oeuvre est une chose, autre chose l'oeuvre elle-même" (Dhaenens 1970:44). De cette façon, Dhaenens défend son propre argument (le contenu sociologique dans l'oeuvre de Robbe-Grillet) en soulignant une théorie de Robbe-Grillet, l'existence du texte par lui-même (le texte achevé, il appartient au lecteur, et il peut dégager en conséquence ses propres conclusions).

A propos des aspects sociologiques et idéologiques dont parlent certains critiques, Robbe-Grillet en reconnaît, en effet, la présence même s'il les envisage d'une façon différente:

Because ideology needs to be a totality, if a single point is contested, everything immediately collapses. That is why in this continual discourse I cut out fragments, and it is these fragments which serve to create my speech, to develop my own discourse.

My discourse is not that of society, it is even opposed to society's discourse, but it uses the same elements to such an extent that the danger often arises of another misunderstanding. (Robbe-Grillet 1977:11)

Cependant, Robbe-Grillet laisse toujours la porte ouverte à d'autres interprétations, à des lectures différentes de son texte, fournissant ainsi l'autonomie qu'il prêche:

For example, Leenhardt's [work] on La Jalousie entitled Lecture politique du roman (or Political Interpretation of the Novel), points out a whole group of things as far from my ideas as possible but which are nonetheless in the book. (Robbe-Grillet 1977:17)

Tout en reconnaissant la valeur de ces critiques, nous allons pourtant nous tourner vers celles qui étudient la structure et la formation du texte. Nous parlerons des études de Jean

Ricardou Problèmes du Nouveau Roman et de Lucien Dällenbach Le Récit spéculaire, ainsi que celles qui traitent du problème de la réalité/fiction en littérature -- Univers de la fiction de Thomas Pavel entre autres. Parmi toutes les choses que nous avons remarquées dans ces critiques, et qui nous ont postérieurement aidée en notre étude, il y a premièrement la notion de jeu, et deuxièmement celle des éléments artistiques.

Le jeu est un élément partout présent dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, et il se renforce à partir de son roman La Maison de Rendez-Vous, où la structure du récit consiste en divers micro-récits qui se mêlent et se contredisent. Parlant des textes du Nouveau Roman, D. Sherzer les qualifie de "adventures of writing" et de "adventures of language" (Sherzer 1986:4). Ben Stolz fus parle aussi de la notion de jeu et de langage: "language, by displaying a system of differences, allows the responsive imagination to play with ambiguity, thereby generating new meaning" (Stolz fus 1985:29). Alter, de sa part, est convaincu que Robbe-Grillet s'est beaucoup amusé en écrivant La Maison de Rendez-Vous. La notion de jeu est un élément de plus qui nous montre comment la formation du texte est importante chez Robbe-Grillet ("comment" on dit quelque chose est plus important que "ce que" l'on dit).

En ce qui concerne le côté artistique des romans, c'est surtout de la peinture que les théoriciens s'inspirent. Dans son étude de Robbe-Grillet et de ses affinités avec la

peinture cubiste, Elly Jaffé-Freem se concentre sur cette tendance avant-gardiste, en oubliant qu'il y a de même d'autres écoles qui sont reproduites dans l'écriture de Robbe-Grillet, par exemple le surréalisme auquel J.C. Vareille consacre tout un chapitre intéressant à propos de l'onirisme chez Robbe-Grillet (dans son Alain Robbe-Grillet l'étrange). Le Pop-Art est de même présent dans quelques textes, et M.K. Garstin fait une étude détaillée à ce propos.

Bruce Morrissette parle aussi de ces reproductions picturales, ainsi que des collaborations de Robbe-Grillet avec des peintres, tels Magritte et Robert Rauschenberg. En fait, son étude Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet nous paraît beaucoup plus intéressante que Les Romans de Robbe-Grillet. Ce dernier a bien sûr le mérite d'être la première étude exhaustive consacré à Robbe-Grillet, et la première à donner accès à son oeuvre, mais Intertextual recueille les dernières tendances dans l'évolution de l'écrivain. Etant donné qu'elle a été rédigé plus tard, cette étude nous donne une vision plus globale de l'oeuvre de Robbe-Grillet.

Comme notre intérêt pour l'oeuvre de Robbe-Grillet se fonde sur la structure de ses récits, nous avons décidé de prendre La Maison de Rendez-Vous comme sujet d'étude. Signalons tout d'abord que ce roman marque le début d'une nouvelle étape pour l'écrivain, où le "chosisme" perd son relief au profit d'un certain nombre de mécanismes qui se conjuguent pour briser le récit. Cette nouvelle étape a été

dénommée par Robbe-Grillet même le "Nouveau Nouveau Roman". Elle est considéré comme l'évolution du Nouveau Roman, et elle s'étend parmi les autres auteurs du Nouveau Roman (Michel Butor, Jean Ricardou par exemple). Dans cette période, l'écriture et les jeux avec le langage se radicalisent et deviennent les protagonistes du texte. L'anecdote, qui apparaissait vaguement dans les romans du Nouveau Roman (La Jalousie, Les Gommages, Le Voyeur), disparaît tout à fait, et les mises en abyme se multiplient et se confondent. Le tout provoque la rupture du récit, caractéristique commune à toutes les oeuvres du Nouveau Nouveau Roman. Dans le cas de Robbe-Grillet, c'est La Maison de Rendez-Vous qui inaugure cette période.

Plusieurs auteurs ont remarqué la complexité de ce texte. Il est composé de nombreux micro-récits qui se ressemblent mais qui ne sont pas tout à fait pareils. Ces micro-récits constitueront une partie essentielle de notre étude, car c'est à partir d'eux que le texte se structure; ce sont aussi les micro-récits qui donnent au texte sa complexité. Quelques théoriciens ont relevé l'existence de ces micro-récits, et ils les appellent souvent "niveaux" ou "levels". Nous utiliserons provisoirement les termes "micro-récits" et "niveaux" indistinctement pour parler de ces éléments du texte, jusqu'à ce que nous les ayons analysés plus en détail.

D. Sherzer classifie ces niveaux sous le nom de "serial constructs": "In the texts of Ricardou, Robbe-Grillet, and

Simon, seriality is established by means of a number of elements that are repeated syntagmatically with some variation" (Sherzer 1986:3). I. Leki parle de "levels of narration" (88) et de "levels of reality" (89), mais à part quelques exemples elle ne parle pas trop de comment ces différents niveaux s'organisent. Alter aussi parle de "niveaux de réalité" (78), mais sans être trop précis.

Bref, les différents niveaux dans La Maison de Rendez-Vous en font un texte brisé, et les critiques le précisent souvent, mais d'une façon assez vague.

Quels sont ces "niveaux" du texte? Si le texte consiste en plusieurs micro-récits, comment se tiennent-ils ensemble? Y a-t-il un niveau référentiel, qui remplirait les fonctions de "monde réel", et autour duquel s'organiserait le reste des niveaux?

Nous voulons voir de quelle façon se structure ce texte brisé, et ensuite voir quelle est la nature de ces niveaux du récit. De même, nous voulons analyser le rapport entre ces niveaux, et voir s'il y a une hiérarchie (réel/fictif) qui s'établit entre eux.

Etant un récit brisé, La Maison de Rendez-Vous offre un intérêt particulier à étudier l'articulation entre le texte et sa formation. Il est censé contester la structure du roman "réaliste" qui s'occupait surtout de l'histoire racontée, et non pas de la façon de la raconter:

The chronology of the task is clear for Balzac in his role as secretary to Society: observation, then expression (Heath 1972:15)

Par conséquent les conceptions de "réalité" ou de "fiction" dans le roman sont également impliquées: d'un côté, tout roman est fiction, le concept de fiction est donc inhérent au roman; d'un autre côté, le but de la plupart des romanciers a toujours été celui de reproduire la "réalité" aussi exactement que possible. Ainsi, "fiction" et "réalité" sont toujours présentes, d'une façon ou d'une autre, dans la structure du roman. Avant d'aborder l'analyse de La Maison de Rendez-Vous, voyons d'abord en quoi consiste cette contestation du roman "réaliste", et ce qu'elle peut apporter à l'étude des niveaux de La Maison de Rendez-Vous.

II. REALITE ET FICTION DANS LE ROMAN

Les univers produits dans les ouvrages d'Alain Robbe-Grillet sont complexes, impossibles à décrire. Qu'ils soient loin de ceux créés par les auteurs du XVIIIe et du XIXe siècles est évident, mais où réside cette différence?

A première vue, la différence qui sépare ces deux types de roman est le souci de vraisemblance. Il fallait copier la réalité aussi fidèlement que possible, il fallait créer des mondes "vrais". Déjà au XVIIIe siècle, les prologues des livres servaient à déguiser l'histoire comme relevant d'un incident réel: soit le narrateur avait connu le protagoniste (Manon Lescaut), soit il avait reçu le journal d'un des

personnages après sa mort, soit le narrateur était lui-même la figure principale. Les romans épistolaires (Liaisons Dangereuses) cherchaient aussi à renforcer cette impression de vraisemblance. Plus tard, ce souci de véracité s'accroît avec le Naturalisme, quand Zola et ses disciples veulent devenir des appareils photographiques afin de transcrire le monde réel tel quel.

Les premiers romans réalistes sont écrits en France au XVIII^e siècle. Dans ces récits, tout est destiné à convaincre le lecteur que le monde qu'il trouve dans le livre est réel, qu'il "est" le monde réel. Pourtant, et ceci aussi au XVIII^e siècle, Diderot met en question la recherche du vraisemblable propre aux romans de son époque. Pour lui, cet effort pour dépeindre le monde réel ne donne que des histoires artificielles, où l'on échoue à copier la réalité.

Un faiseur de roman n'y manquerait pas; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas: c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. (278)

Jacques le Fataliste et son Maître est déjà un refus du roman réaliste, donc du roman de l'époque, et l'auteur qui intervient dans le récit, montrant la liberté de décision qu'il a sur son oeuvre, cherche une vision plus réelle du monde que cette "réalité" inventée par les écrivains de son époque ("L'illusion! Il ne s'agit point, en effet, de démontrer la vérité, mais de la faire sentir" [Diderot 1973:16]).

La production du roman réaliste trouve son point culminant dans la première moitié du XIXe siècle, avec des auteurs comme Balzac et Stendhal ("le roman est un miroir..."). Et pourtant Flaubert, aussi au XIXe siècle, rêvait déjà d'écrire "un roman sur rien", où le langage en serait le "sujet":

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. (345)

Quand on traite du roman réaliste, une question se pose inévitablement, celle de savoir si en fait l'acte de parler de la réalité en littérature n'est pas au fond une contradiction: il ne faut pas oublier que tout texte littéraire est le produit de l'imagination de son auteur. Le désir de beaucoup de ces auteurs de représenter le monde réel dans leurs oeuvres fait que la combinaison réalité-littérature est un des thèmes les plus controversés en théorie littéraire.

Etant donnée la complexité du concept de réalité et sa dimension philosophique, la définition de réalité en littérature a été souvent donnée d'un point de vue ontologique, comme s'il s'agissait du reflet des problèmes posés ailleurs par les philosophes à l'égard de la nature du monde empirique. Thomas Pavel nous parle du ségrégationnisme qui refuse l'existence d'un monde ou d'un personnage fictif quelconque. Ce ségrégationnisme a plusieurs degrés de tolérance, mais en général, quel que soit le point de vue adopté (logique, discursif ou autre), il refuse le monde de la

fiction, car ce dernier est une entité non ontologique. La position contraire est celle des intégrationnistes qui croient que "nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers" (Pavel 1988:19-20).

Parfois, l'application de ces principes philosophiques à la littérature peut devenir excessivement rigoureuse. Cherchons un exemple: la logique appliquée à la sémantique est censée effacer toute ambiguïté possible dans des propositions formulées dans les langues naturelles, afin de trouver la vérité. Pourtant, il ne serait pas utile d'appliquer la sémantique logique à un texte littéraire, puisque souvent l'ambiguïté constitue une richesse, et non pas un problème, dans le langage littéraire.

De leur côté, quand les linguistes affirmèrent que le langage, étant forme et non pas substance, était incapable de "copier" la réalité, la problématique du réel en littérature cessa d'en être une pendant un moment, car l'univers fictif ne devenait alors qu'un essai, sans succès, de reprendre le monde réel. Mais depuis plusieurs années déjà, la polémique autour du signe, toujours vivante, a fait revivre cette problématique, reprise par beaucoup d'auteurs sous une perspective sémiotique.

R. Barthes, par exemple, parle de "l'effet de réel". Pour lui, dans les descriptions, les détails concrets, le signe linguistique perd son signifié au profit du référent, et "la

carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un "effet de réel", fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité" (Barthes et al. 1982:89). Pour I.Watt, le langage dans le roman a surtout une fonction référentielle, et le roman lui-même "fonctionnerait plus par "représentation" exhaustive que par concentration élégante" (Barthes et al. 1982:39). Pour ces deux auteurs, le langage est incapable de reproduire le monde réel mais, en accentuant sa fonction référentielle, il pourrait "représenter" le monde réel. Celui-ci n'existerait donc pas dans le récit, mais les signes, avec les éléments du monde réel comme référence, nous renverraient à cette réalité. Barthes va quand même beaucoup plus loin dans sa théorie quand il dit que le but de la littérature moderne est de vider le signe "et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la "représentation" (Barthes et al. 1982:89). Nous pensons par exemple aux textes du Nouveau Roman.

L'obsession pour reproduire la réalité diminue considérablement vers le début du XXe siècle, où les écrivains fixent des buts pour la littérature autres que la seule reproduction du réel. Et pourtant la problématique du réalisme dans la littérature moderne est toujours vivante, même si elle est envisagée d'une façon différente de celle du roman du XIXe siècle. D'un côté, il y a des auteurs qui continuent à

représenter aussi exactement que possible le monde empirique (Tom Wolfe, dans The Bonfire of Vanities), mais même les auteurs "réalistes" qui prennent le monde "réel" comme référent produisent souvent, de nos jours, des textes qu'on pourrait qualifier de délirants (John Irving, avec son univers peuplé d'ours, de nains et de personnages bizarrement mutilés). D'un autre côté, on a des oeuvres où l'on ne trouve que des morceaux éparpillés d'un univers qu'on n'arrive jamais à saisir complètement, où les personnages n'agissent pas, où il n'y a pas d'"anecdote", où rien ne se passe (George Pérec, dans Les Choses).

Qu'est-ce qui a donc changé? Est-ce l'attitude des écrivains, celle des lecteurs, ou la réalité elle-même?

Pour Thomas Pavel, l'attitude des écrivains a changé parce que la réalité n'est pas, elle non plus, la même. D'après lui, les textes postmodernes, les oeuvres du Nouveau Roman, "captent tous, à l'aide de procédés antimimétiques, la difficulté de comprendre, voire de percevoir le monde; leur inquiétante incomplétude découle, nous dit-on, du rapport, également inquiétant, que nous entretenons avec notre univers" (Pavel 1988:136)

Et pourtant Bersani, dans son article "Le réalisme et la peur du désir" (Barthes et al 1982), nous donne un argument semblable à l'égard du réalisme du XIXe siècle. Il affirme que la représentation du monde "réel" dans les romans du XIXe siècle n'était que le produit de la peur; les écrivains

avaient peur de découvrir le chaos social de leur époque, et ils optaient pour construire un monde fictif idéal qui était censé être le monde "réel".

Cet argument questionne d'une certaine façon celui de Pavel car, si la deuxième moitié du XIX^e siècle était aussi chaotique, la déconstruction de l'univers de la littérature moderne n'aurait pas pour seule cause les changements dans notre monde contemporain. Par ailleurs, il faut se rappeler que de nombreux événements sociaux, politiques et économiques du XX^e siècle ont été bouleversants: ils ont en effet mis en question à la fois tout l'ordre et le sens du monde empirique et le monde "réel". On trouve un reflet de ce bouleversement sans précédent dans beaucoup de mouvements littéraires de notre siècle: le surréalisme, le théâtre de l'absurde, l'existentialisme.

Au sujet de cette littérature moderne et de sa vision particulière des choses, Pavel parle des univers reproduits dans les oeuvres du Nouveau Roman, et il remarque l'effort de ses auteurs pour réduire autant que possible les rapports entre leurs textes et l'univers réel. De sa part, Morrissette fait la remarque suivante en parlant de Robbe-Grillet:

In the downgrading of and general assault on established forms and meanings, Robbe-Grillet calls for subversion, rupture, decoding, and any other devices the writer can find or invent to destroy what the reader or spectator might mistakenly view as a thematic referential meaning, or correspondence between text and reality. (Morrissette 1979:13)

Ces affirmations appuient les théories d'Alain Robbe-Grillet sur la réalité dans le Nouveau Roman. Il faut toutefois les nuancer, surtout en ce qui concerne "l'univers réel". Dans

Pour un Nouveau Roman, Robbe-Grillet dit:

Le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra.) Elle ne cherche plus à cacher son caractère nécessairement mensonger, en se présentant comme une "histoire vécue"... (Robbe-Grillet 1963:129)

Encore une fois, l'oeuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité. (132)

Dans une telle perspective, il ne s'agit plus de réduire les liens entre la réalité et la fiction. La fiction devient une réalité en elle-même. Elle existe en tant que création, et elle n'a pas besoin de l'univers extérieur, celui qu'on appelle "réel". Elle "est" déjà réelle. En parlant du film

l'Année dernière à Marienbad, Robbe-Grillet dit:

Cet homme, cette femme commencent à exister seulement lorsqu'ils apparaissent sur l'écran pour la première fois; auparavant ils ne sont rien; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau. Leur existence ne dure que ce que dure le film. Il ne peut y avoir de la réalité en dehors des images que l'on voit, des paroles que l'on entend. (Robbe-Grillet 1961:131)

Ainsi le concept de réalité en littérature devient-il tout autre quand nous l'examinons sous l'angle de la réalité du texte. L'univers créé "est" la réalité, et on n'a pas besoin d'établir des liens avec le monde extérieur à l'oeuvre pour

comprendre cette réalité. Le monde référentiel n'est plus le monde empirique, mais le monde créé par le texte.

Une certaine théorie littéraire des dernières années réaffirme cette conception du texte existant par lui-même. Son analyse se fonde sur le texte tout seul, sans tenir compte du caractère ou des intentions de l'auteur, et en le situant dans le temps à l'aide des études intertextuelles, au lieu d'utiliser des données purement historiques:

In the space of the text in the practice of writing there is no longer a movement forward to the fixing of some final Sense or Truth, but on the contrary, an attention to a plurality, to a dialogue of texts, founding and founded in an intertextuality to be read in, precisely, a practice of writing. (Heath 1972:23)

Nous savons maintenant que, lorsqu'on parle de "réalité" dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, on fait référence à l'univers produit par le texte. Cependant, tel que nous l'avons remarqué auparavant, on s'aperçoit tout de suite que chacun des univers créés par cet auteur a plusieurs niveaux.

Au sujet des univers de fiction, Pavel établit une théorie qui pourrait s'appliquer aux "niveaux" des textes de Robbe-Grillet:

L'univers comprend donc, à côté du monde actuel, de nombreux autres mondes, dont certains sont accessibles à partir du monde actuel en vertu de la relation R. Chaque univers possède ainsi son propre monde actuel, qui sera appelé sa base. Un univers abrite de la sorte une constellation de mondes autour d'une base; mais, de toute évidence, la même base peut être entourée de plusieurs univers. (Pavel 1988:69)

Prenons maintenant l'univers de La Maison de Rendez-Vous. Si l'on établissait la maison de Lady Ava comme centre du monde de base, on pourrait facilement organiser le reste de l'univers, en disant que les représentations sont des éléments de fiction dans ce monde réel, et que les scènes chez Manneret sont pour la plupart des produits de l'imagination de Kim. Mais on voit rapidement que cette "organisation" ne se tient que dans une analyse très superficielle. Tout de suite, on s'aperçoit que l'action des oeuvres de théâtre rentre souvent dans celle du monde "réel", et que la "réalité" mime parfois la fiction théâtrale. Cette interaction entre fiction et "réalité" se complique de plus en plus quand les événements qui se produisent dans le monde de base sont repris, remaniés ou carrément changés par le monde de fiction. Le lecteur sera à la fin incapable de distinguer ce qui appartient au monde "réel" et ce qui n'est que fiction.

Qui plus est, le monde de base chancelle lui-même quand Lady Ava affirme (la première fois qu'on assiste à sa mort, et nous disons bien la première puisqu'on en assistera à plus d'une) qu'elle n'a jamais été à Hong-Kong. A ce moment, le tout apparaît comme le produit de l'imagination de Lady Ava.

Nous allons donc, si possible, établir un monde de base, et s'il existe, on essaiera de le décrire. En plus, on analysera les éléments de fiction qui constituent les divers niveaux du texte, pour voir s'ils font partie du même univers ou bien si on a affaire à des univers différents avec une même

base en commun. Dans les pages suivantes, nous essayerons aussi de mieux préciser les termes que nous utiliserons dans notre étude, particulièrement ceux qui d'une façon ou d'une autre sont reliés au concept de "réalité", tels "monde réel", "réalité du texte", et bien d'autres.

Cette procédure, cela va de soi, ne sera jamais destinée à établir un ordre "cohérent" dans le chaos du texte de Robbe-Grillet. Il s'agira plutôt d'un essai de donner à l'univers de La Maison de Rendez-Vous le monde empirique comme référent, ce qui équivaldrait à détruire un des propos les plus importants du roman: la volonté d'être une réalité en tant que texte, sans l'appui d'autres éléments extérieurs. Si cet essai n'aboutit pas, cet échec nous en dira long sur la structure sémantique hautement complexe de La Maison de Rendez-Vous.

III. LE MONDE DE BASE ET LES NIVEAUX DE FICTION

Pour pouvoir établir un monde de base dans l'univers de La Maison de Rendez-Vous, monde qui deviendrait le monde actuel par rapport aux autres mondes appartenant à ce même univers, nous essayerons de trouver d'abord une "histoire de base" à partir de laquelle s'organiseraient les événements à différents niveaux du récit.

Ce que J. Bruner appelle "fabula or basic story stuff" (Bruner 1986:19), ou ce que Genette appelle "histoire" (par opposition à "récit" et "narration") (Genette 1972:72), correspond à ce que nous entendons par "histoire de base".

Cette dernière diffère légèrement de l'"histoire" de Genette car il est possible de trouver plusieurs "histoires" dans un même texte, (Les Mille et Une Nuits): nous parlons d'une histoire à partir de laquelle se construiraient toutes les autres. Nous n'envisageons pas cette histoire comme monde de base, mais plutôt comme matière première à partir de laquelle le récit se construit. Notre intention est d'initier la recherche d'un monde de base par l'étude de cette histoire, afin de voir s'il est possible d'établir une histoire "simple" (non-complexe), une structure équivalente à la "réalité" du récit, autour de laquelle se construiraient les niveaux de fiction du récit.

Définissons d'abord ce que nous allons dorénavant appeler "réalité" et monde "réel".

L'existence ontologique est un des critères utilisés par les philosophes de la fiction pour décrire les êtres de fiction (à cet égard, rappelons-nous les arguments opposés des intégrationnistes et des ségrégationnistes). Cette existence ontologique est, bien entendu, déterminée dans le monde "réel". Mais qu'est-ce que le monde "réel"?

Plusieurs auteurs qui traitent de la fiction (comme production littéraire ou comme élément du discours) considèrent que le caractère ontologique d'un objet n'est pas essentiel pour déterminer son existence, que ce soit dans le monde réel ou dans un monde possible:

...it is far more important, for appreciating the human condition, to understand the ways human

beings construct their worlds(...) than it is to establish the ontological status of the products of these processes (Bruner 1986:46)

...ni la réalité ontologique ni l'existence (imaginaire ou "réelle") n'ont une grande importance. (Fauconnier 1984:45)

Nous suivrons donc Bruner et Fauconnier quand, plutôt que de déterminer la nature ontologique des choses, nous nous intéressons à voir comment ce monde réel est décrit par différents théoriciens.

En ce qui concerne la terminologie, tous ces termes -- le "réel" (Barthes, Hamon 1982), le monde réel ou empirique (Pavel 1988), "reality" (Riffaterre 1990), le monde, la réalité (Watzlawick 1978; Auerbach 1968), "real world" (Bruner 1986; Ryan 1980), "actual world" (Ryan 1980) -- enferment, à notre avis, le même concept sous différentes dénominations.

En effet, ces termes font référence au monde empirique que nous percevons, lequel servirait en principe comme modèle à toute production de fiction, ou non-réelle. Cependant, il n'est pas facile de déterminer cette réalité comme unique, et cela rend par conséquent ardue la distinction entre réalité et fiction, ce qui nous ramène au point de départ: qu'est-ce que la réalité?

Il nous semble que la réalité dont parlent les auteurs nommés ci-dessus est la réalité décrite par les empiristes où la vérité est "découverte par l'individu à l'aide de ses sens", plutôt que du réalisme classique relié aux universaux.

Ces universaux, -- des "idées", d'après Platon --, s'opposent aux particuliers -- les choses, les objets --, et ils étaient considérés par Platon comme des entités réelles, à partir desquelles se fondaient les choses. Les particuliers donc étaient réels dans la mesure où ils participaient de son idée, de son modèle, qui ne changeait pas. Ce concept de réalité a été contesté par plusieurs courants philosophiques, tel l'empirisme, où des auteurs comme Descartes et plus tard Locke affirmaient que la connaissance de la réalité était fondée sur l'expérience, ou le nominalisme, qui au Moyen Age prônait que les universaux n'étaient que des noms désignant des groupes d'individus, et que, par conséquent, il n'existait que des entités individuelles.

Cette individualisation de la perception du monde introduit la subjectivité dans la perception du monde empirique et comporte la disparition de la réalité unique et inaltérable préconisée par la philosophie classique:

For my central ontological conviction is that there is not "aboriginal" reality against which one can compare a possible world in order to establish some form of correspondence between it and the real world. (Bruner 1986:46)

Watzlawick et Bruner envisagent la construction de cette réalité à partir de deux éléments:

Très fréquemment, on fait une confusion entre deux aspects différents de ce que nous appelons la réalité. Le premier a trait aux propriétés purement physiques, objectivement sensibles des choses, et est intimement lié à une perception sensorielle correcte, au sens "commun" ou à une vérification objective, répétable et scientifique. Le second concerne l'attribution d'une signification et d'une

valeur à ces choses, et il se fonde sur la communication. (Watzlawick 1978:137)

The subjective reality that constitutes an individual's sense of his world is roughly divided into a natural and [pragmatic sphere] and a human one [story and narrative sphere]. (Bruner 1986:88)

La "réalité subjective humaine" de Bruner et "l'attribution de valeur aux choses" au sein de la communication de Watzlawick reflètent de façon assez similaire ce côté individuel de la perception de la réalité. Si cette vision subjective de la réalité est constatée par les théoriciens, chacun en parle à partir d'une approche différente.

Bruner et Watzlawick remarquent l'importance du langage et de son rôle pour la construction individuelle de la réalité:

We create realities by warning, by encouraging, by dubbing with titles, by naming, and by the manner in which words invite us to create "realities" in the world to correspond with them. (Bruner 1986:64)

Le fait d'ordonner des séquences dans un sens ou dans un autre (ponctuation) crée ce qu'on peut appeler sans exagération des réalités différentes. (Watzlawick 1978:68)

Fauconnier parle de cette réalité subjective comme d'une représentation mentale, "la représentation mentale de la réalité chez le locuteur" (Fauconnier 1984:30).

Quoique d'origine diverse, ces remarques signalent toutes l'absence d'une réalité inamovible. Thomas Pavel cite David Lewis au sujet de la réalité changeante; il donne une explication qui semble résumer tout ce qu'on a dit jusqu'ici,

et qui écarte de façon définitive le problème du statut ontologique:

le prédicat "réel" fonctionne de la même manière que "je" ou "tu": chaque univers est "réel" à sa façon, tout comme chacun de nous est à tour de rôle "je" et "tu", selon l'occasion et la situation d'énonciation. (Pavel 1988:66)

Sans adopter aucune des définitions de réalité des auteurs cités ci-dessus, nous en prendrons au moins leur point commun, et nous envisagerons la réalité comme une entité variable et différente selon que le monde empirique est aperçu par un individu ou par un autre. Néanmoins, ces perceptions ont quelque base en commun, puisque chaque vision individuelle du monde est construite à partir d'autres visions formées auparavant, et qui deviennent des données communes. Cette communalité des visions individuelles donne en fin de compte une certaine uniformité à tout l'ensemble des constructions distinctes, sans enlever pourtant le caractère de pluralité à cette image de la réalité ("...", world making involves the transformation of worlds and world versions already made". [Bruner 1986:97]).

Ce concept de réalité changeante s'accorde tout à fait avec la vision que Robbe-Grillet partage de la réalité dans l'oeuvre littéraire. Pour lui, cette réalité est construite par le lecteur chaque fois qu'il entame la lecture d'un texte, d'autant plus que le texte est la réalité, et qu'elle sera différente selon l'interprétation personnelle de chaque lecteur:

Le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne; celle-ci, au lieu d'être un prétendu morceau de réalité se développe en tant que réflexion sur la réalité (ou sur le peu de réalité, comme on voudra). (Robbe-Grillet 1963:129)

Le fait que le texte est désormais considéré comme une réalité en lui-même élimine le problème de la représentation du réel¹ par le langage, représentation d'ailleurs reconnue comme impossible (voir Barthes, "l'effet de réel" [1982] et Ricardou [1973:31]) puisque, d'après Robbe-Grillet, le texte n'est plus une représentation, mais une réalité qui n'a pas de référent autre que le texte lui-même.

Voilà dégagé un peu plus clairement ce que nous entendons par réalité. Nous avons vu ce qu'est la réalité dans l'oeuvre de Robbe-Grillet. Pourtant, le fait de savoir que le monde de La Maison de Rendez-Vous est un monde réel en soi ("Encore une fois, l'oeuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité." [Robbe-Grillet 1963:132]) ne nous donne pas tout de suite l'histoire qu'on cherche, c'est-à-dire celle à partir de laquelle les éléments de fiction s'organiseraient, puisque les niveaux de fiction (c'est-à-dire les scènes théâtrales) sont constamment entremêlés, et qu'il est difficile de distinguer un niveau du texte comme étant l'histoire de base dont on parle.

¹ A moins d'indication contraire, les termes de "monde réel" ou de "réalité" feront dorénavant référence au monde empirique perçu par l'individu.

Relevons maintenant plus explicitement les difficultés de cette entreprise (la délimitation de cette histoire), pour voir enfin s'il est possible de l'accomplir ou non, et pourquoi.

La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. (La Maison de Rendez-Vous, p.11)²

Nous voilà introduits dans le monde des rêves dès la première phrase du texte que nous étudions. Les premières images sont créées par un "je" qu'on ne connaît pas, et qui fait appel, dès les premier moment, à un monde fictif, celui des rêves. Cette allusion aux rêves nous écarte déjà du monde réel, et ce n'est que douze pages plus tard, alors qu'on se croit encore au milieu des rêveries de ce "je", qu'on apprend qu'il va nous raconter une histoire, plus exactement celle des événements survenus pendant une soirée:

Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava. (p.23)

Cette suggestion d'une narration des événements prétendument réels apparaît longtemps après le début du texte; cette "narration" a commencé préalablement, sans transition explicite, au cours de la rêverie du "je", provoquant ainsi la confusion, alors que le texte est entamé à peine.

Mais la confusion n'a fait que commencer pour le lecteur. Quelques pages plus loin, le récit à la première personne

² Pour toute citation ultérieure au roman La Maison de Rendez-Vous nous mettrons uniquement la pagination entre parenthèses après l'abréviation "p."

devient un récit à la troisième personne, et le narrateur devient à son tour personnage, bien qu'il ne cesse d'être le narrateur de la soirée:

Johnson [...], commence aussitôt le récit de sa soirée. (p.96)

Le jeu d'échange narrateur-personnage est caractéristique des auteurs du Nouveau Roman (cf. Le Ravissement de Lol V. Stein, de Marguerite Duras), et force le lecteur à travailler le texte, car rien ne lui est donné gratuitement. Cet élément contribue en même temps à augmenter la confusion entre les différents niveaux du récit: celui qui racontait devient un personnage vu par quelqu'un qui raconte à son tour, quelqu'un qui peut devenir -qui sait?- un autre personnage du roman.

Notre but de trouver une histoire primaire se complique donc de plus en plus. D'un côté, l'introduction de l'élément fictif du rêve en premier lieu se confond avec ce que pourrait être le monde réel qu'on cherche. D'un autre côté, la structure labyrinthique, tellement présente dans les oeuvres d'Alain Robbe-Grillet (i.e. l'Année Dernière à Marienbad, Djinn), se manifeste très tôt dans le texte qui nous occupe - introduit par les narrateurs- créant trois niveaux (la soirée chez Lady Ava, la soirée racontée par Johnson, et la soirée racontée par Johnson racontée par un -ou plusieurs- narrateur(s) inconnu(s) du lecteur).

Encore une complication revient tout au long du texte avec quelques-unes des interventions du (des) narrateur(s). On trouve énormément de références temporelles qui devraient

aider le lecteur à reconstruire le récit, alors qu'elles sont délibérément confuses et qu'elles rattachent en plus des scènes théâtrales, ou apparemment fictives, à des événements réels:

Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir, ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson. (p.30)

L'effort pour "ordonner" les faits est d'ailleurs fortement ironique, puisque c'est à l'aide d'un "présent éternel" ("et maintenant...") que le narrateur présente les événements, qu'ils soient de nature fictive ou réelle; dans la même lignée, les "c'est donc là que se place" (p.61,74), et les "à cet instant du récit" (p.126) deviennent des remarques vides, puisqu'elles encadrent les séquences dont elles parlent dans une série de scènes qui, ensemble, manquent d'organisation temporelle ou spatiale.

Il semble donc pertinent de citer les phrases suivantes:

Ce passage a déjà été rapporté, il peut donc être passé rapidement. (p.81)

... d'autant que les images de cette visite sont apparues déjà, dans ce qui précède,...(p.125)

A plusieurs reprises, le narrateur utilise des formules de ce genre pour passer rapidement sur des événements jamais mentionnés auparavant, tandis qu'il en reprendra d'autres sans cesse, devenus familiers pour le lecteur, bien qu'apparus souvent dans diverses circonstances, et légèrement changés dans les détails (l'irruption de la police anglaise pendant la soirée de Lady Ava).

Toute l'ironie de ce mécanisme déconcertant, mais qui se veut pourtant exact et méticuleux, se concentre dans une phrase du narrateur ("Je reprends et je résume"), apparue presque à la fin du texte (p.160), et après laquelle le narrateur ne fait que reprendre à nouveau son récit désordonné d'événements, répétés et pourtant toujours nouveaux, en raison des innombrables changements dont ils font l'objet.

Les dernières paroles de Lady Ava -"les choses ne sont jamais définitivement en ordre" (p.209)- apparaissent comme une réplique du récit lui-même, avec ce qu'il a d'entremêlé et de confus, d'autant plus que celles-là ne constituent qu'une des deux versions des "dernières paroles" de Lady Ava.

Ces observations ne font référence qu'à une partie du récit. Nous avons laissé de côté -pour le moment- les mises en abyme et les pièces de théâtre qui constituent, avec les éléments réels, un tout inséparable, et qui contribuent par conséquent à l'interaction entre les différents niveaux du récit. Les aspects analysés jusqu'ici nous paraissent quand même suffisants pour montrer le texte dans toute sa complexité, et pour prouver qu'il est impossible, malgré ce que nous avons proposé au début, de trouver cette histoire "non-complexe" ou "première" capable de nous donner la structure réelle, référent des tableaux, des hallucinations et des pièces de théâtre.

Nous devons enfin renoncer à trouver le monde de base, puisque le moyen essentiel pour y arriver, l'histoire de base,

nous manque. Il est souvent impossible de distinguer ce qui est réel de ce qui ne l'est pas; souvent, on a l'impression que ce sont les pièces de théâtre qui marquent le rythme de ce qui va se passer plus tard dans la réalité (ce qui rappelle d'ailleurs la structure de Les Gommés), et quoiqu'on ait l'impression que quelques scènes sont le résultat des hallucinations d'un drogué, on ne saurait jamais discerner le point où ces mêmes scènes commencent, ni dire quels éléments elles auraient repris et qui appartiennent au niveau prétendument réel.

Peut-on encore voir la structuration de La Maison de Rendez-Vous comme fondée sur un ensemble de différents niveaux de fiction, avec un monde comme base?

On a déjà vu comment il est impossible de dégager la fiction de la réalité dans le texte; et pourtant, il y a encore un moyen d'établir une sorte de monde de base, quoique légèrement différent de celui que nous avons décrit au début.

Gilles Fauconnier (1984) parle des espaces mentaux compris dans le discours, et de la façon dont ces espaces sont liés les uns aux autres (voir le paragraphe 1.4 "Espaces mentaux": 32-39). La partie de cette théorie qui nous intéresse est celle qui traite de ce qu'il appelle "monde parent":

Quand un espace M est introduit dans le discours par un introducteur I_m , il doit être lié pragmatiquement à son espace parent -il doit y avoir un connecteur capable de faire le lien entre les déclencheurs et les cibles des espaces parent et enfant. (34)

Deux des exemples d'espaces parents sont R (réalité du locuteur) et M1 (réalité du film); ces modèles nous permettent aisément de créer notre propre monde parent: M, réalité du texte. Cette dénomination supporte d'un côté la théorie de Robbe-Grillet du texte comme réalité indépendante, et elle nous permet d'un autre côté de distinguer plusieurs espaces dans le discours de La Maison de Rendez-Vous, notre objectif dès le début.³

Mais un problème se pose: si l'on suit fidèlement la théorie de Fauconnier, il nous manque l'introducteur qui, d'après lui, introduit un espace nouveau dans le discours, tel "il croit", "dans le tableau de ...", "dans ce film".

Ce manque apparaît justement à cause des particularités du texte, car si on avait eu des introducteurs explicites il aurait été très simple d'établir le monde de base dès le début. Qui plus est, si les introducteurs avaient en effet été présents dans le texte, cette recherche aurait été sans intérêt.

En effet, il faudra se passer des introducteurs tels que Fauconnier les propose, mais quoiqu'on ne puisse pas marquer l'endroit exact où l'on change d'espace, on peut quand même se servir d'un certain vocabulaire, repris de façon assez systématique tout au long du texte, qui pourrait nous aider

³ Dès maintenant, nous appellerons les niveaux du texte "espaces" (Fauconnier) ou "mondes" (Pavel) indistinctement, puisqu'il nous semble que la différence réside dans la terminologie, et non pas dans le concept.

savoir dans quel type d'espace on se trouve à un moment donné du discours (scène, image...).

Nous allons proposer un cadre, toujours d'après les théories de Fauconnier (35), pour déterminer la division du texte en des espaces différents. Bien sûr, il ne s'agit pas d'un schéma définitif, car on verra bientôt que l'analyse des espaces dans le discours devient presque impossible quand plusieurs espaces s'entremêlent de plus en plus souvent, et toujours sans transition. Tout de même, ce schéma nous sera très utile pour établir une première division des espaces qui apparaissent dans le récit.

Le schéma que nous proposons, et dont on va se servir dorénavant est le suivant:

ESPACE PARENT	ESPACE NOUVEAU	CONNECTEUR
M (réalité du texte)	M1. Im:mise en scène, décor, jouer, rôle	C. drama Fd: des acteurs aux personnages
M	M2. Im:journal, image, illustré, tableau	C. image Fi:des modèles aux représentations (et vice versa)
M	M3. Im:non établi	C. image mentale Fh: de la "réalité" aux hallucinations

"M" serait donc ce monde parent autour duquel les autres mondes ou espaces seraient structurés. Nous avons défini trois mondes "enfants", ou liés au monde parent: "M1", le théâtre; "M2", les images; "M3", les hallucinations. "Im" désigne les

éléments introducteurs (dans ce cas le vocabulaire) qui nous montrent la présence de ces trois mondes; le monde des hallucinations étant le moins défini, nous essayerons de trouver ces éléments au moment d'étudier ce monde en détail. Finalement, "Fd", "Fi" et "Fh" désignent quels éléments des mondes "enfants" entrent en contact avec certains éléments du monde parent; par exemple, le connecteur "drama" établit une liaison entre les personnages (M) et les acteurs (M1).

CHAPITRE DEUX

LES MONDES DE FICTION

La section suivante est consacrée à l'étude des mondes que nous venons d'établir dans le texte. Nous verrons en détail quelles sont les caractéristiques de chacun d'entre eux, et quelle est leur importance dans le texte. C'est ainsi à travers ces mondes que nous allons essayer de dégager le monde parent.

I. M1: LE THÉÂTRE

Nous avons donc établi M1 comme un des espaces "enfants", lié à l'espace parent M (réalité du texte). Cet espace M1 est un des espaces existant dans M, mais comme nous l'avons déjà signalé, il est très difficile de distinguer M de M1 nettement, car ils sont tous les deux entremêlés. Il est par conséquent impossible d'établir des frontières entre eux.

Cette absence de frontières entre les différents espaces mène à la confusion totale, et il comporte "l'impossibilité de comprendre la fiction dans un résumé global: un récit où "l'anecdote" foisonne et devient un "jeu" au sens le plus fort du terme" (Dällenbach 1977:189). En effet, "l'histoire", élément primordial du roman balzacien, disparaît dans le Nouveau Roman:

L'histoire, dans un roman, n'a plus de réalité, là-dessus l'art comme la littérature contemporaine sont d'accord: Rien n'apparaît plus naïf et plus illusoire que l'intrigue et l'enchaînement motivé. L'anecdote a disparu de la peinture il y a bien longtemps, elle disparaît radicalement du roman avec Robbe-Grillet. (Bernal 1964:143-144)

O. Bernal parle de disparition de l'histoire (ou d'anecdote: bref, elle fait référence à ce qui est raconté). Dällenbach, par contre, nous dit que le Nouveau Roman prend l'anecdote et joue avec elle; nous en trouvons plus d'une dans le texte, nous en trouvons plusieurs, souvent contradictoires; le récit ne peut plus être "résumé", puisqu'il y manque l'histoire qui, autrefois, aurait été la partie essentielle du texte, telle qu'elle était dans le roman traditionnel. C'est le texte alors qui prend du relief, qui "joue" avec l'anecdote:

What is presented is the text, which cannot be discarded for some represented presence; the novels of the nouveau roman, for instance, are not open to summary [...]: all the insistence is on the specificity of the text and the activity of its reading. (Heath 1972:30)

Ces affirmations corroborent justement ce que nous avons déjà signalé avec tant d'insistance: nous voulons dire par là l'impossibilité de lire La Maison de Rendez-Vous comme un récit linéaire, dont l'histoire pourrait être chronologiquement "ordonnée", pour être comprise.

L'introduction du concept de jeu nous rappelle d'un côté l'importance du texte en tant qu'exercice d'écriture, et de l'autre, le rôle que doit jouer le lecteur face à cette oeuvre: il doit y participer pour achever l'oeuvre, sa

participation étant indispensable pour l'enrichissement de cette oeuvre "ouverte":

[...] toute oeuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles: chacune de ces lectures fait revivre l'oeuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle. (Eco 1965:35)

Cependant, cette participation ne consiste certainement pas uniquement à donner aux éléments du texte leur situation "vraie", mais à jouer avec ces éléments à partir de l'agencement fourni par le texte.

La confusion entre les différents mondes de fiction dans les romans de Robbe-Grillet est radicalisée à partir de La Maison de Rendez-Vous, roman marquant le début du Nouveau Nouveau Roman. Les caractéristiques de cette deuxième étape du Nouveau Roman résident principalement dans cette multiplication des récits qui rend le texte chaotique.

Nous parlerons plus loin en plus grand détail des différences entre ces deux étapes du mouvement, mais l'aspect qui nous intéresse ici est l'imbrication dans les textes du Nouveau Nouveau Roman de plusieurs espaces, se multipliant sans cesse, de telle façon qu'ils finissent par briser le récit:

L'autre stade [du Nouveau Roman], que plusieurs, au colloque de Cérisy, ont appelé Nouveau Nouveau Roman, met en scène l'assemblage impossible d'un Pluriel diégétique et ouvre, de la sorte, une période subversive. En le domaine éminemment multiple et instable des variantes généralisées, de la guerre des récits, du conflit des rhétoriques, c'est en vain qu'un récit unitaire tend à se construire. Du stade de l'Unité agressée, on est passé au stade de l'Unité impossible. Le récit n'a donc pas disparu: au cours de son procès, il s'est multiplié et ce pluriel est entré en conflit avec lui-même. (Ricardou 1973:139)

Le "pluriel" dont Ricardou parle est précisément créé par cette multiplicité d'espaces que nous avons mentionnée.

Un des nombreux éléments qui contribuent à donner au texte sa forme chaotique, c'est le manque de frontières entre deux ou plusieurs espaces; dans le cas qui nous occupe, nous faisons maintenant référence au manque de frontières entre l'espace des représentations chez Lady Ava (M1) et celui de la réalité du texte (M).

Harger-Grinling and Chadwick font une comparaison très intéressante entre l'oeuvre de Robbe-Grillet et celle de Lewis Carroll à propos des frontières entre la réalité et le rêve:

The illusion of the other world is present in both but reversed, and paradoxically permits of unlimited outer and inner speculation and reflection through a physically limited object.

[...]

The distinction between dream and reality in both Carroll and Robbe-Grillet is precisely nothing. There is no gap, no demarcation line [...] no recognizable boundary, conventional or otherwise, divides the waking world from that of the dream. Looking-Glass World for Carroll, and Djinn's world for Robbe-Grillet challenge the complacently accepted ideas of their societies by presenting distorting mirrors which invite the reader to play. (Harger-Grinling 1986:22)

Nous notons à la fin l'infinif "to play". Il s'agit, bien sûr, encore une fois de la notion de jeu. Mais le côté qui retient le plus notre attention dans cet article est la notion de reflets illimités dans les textes des deux auteurs en question. Cette absence de démarcation permet de jouer avec le récit, et les résultats obtenus seront surprenants, puisque les différences entre réalité et rêve, réalité et représentation, ont été bannies. D'une autre façon, Ricardou parle, lui aussi, des possibilités offertes à l'écrivain et à son texte quand les distinctions entre les différents espaces disparaissent:

[...] le changement d'une scène prétendument "réelle" en scène "photographique" (ou peinte, dessinée, sculptée, "phantasmée", etc.) provoque un déplacement prodigieux de la fiction. Ainsi se constitue un espace fictif irréductible à tout autre produit par un langage organisé. (J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon [ed.]1972:101-102)

Cette affirmation nous explique d'une part l'utilité de bannir de telles frontières et, d'autre part, elle appuie l'hypothèse de Robbe-Grillet sur ses propres oeuvres selon laquelle le monde réel n'est pas le référent des textes, mais ce sont les textes eux-mêmes qui remplissent cette fonction.

Lewis Carroll s'avère un des précurseurs les plus notables de la littérature moderne, surtout là où il rassemble les éléments du monde réel avec ceux du rêve pour créer un monde nouveau. De sa part, Robbe-Grillet crée, lui aussi, un monde où se mêlent des éléments "réels" et fictifs.

Et pourtant, malgré les caractéristiques qui, à première vue, rapprochent les mondes créés par les deux auteurs, celui construit par Carroll est plus facile à assimiler que celui de Robbe-Grillet. Voyons, à l'aide du principe de l'écart minimal, comment il nous est plus facile de comprendre le monde d'Alice que celui de Manneret, par exemple.

Marie Laure Ryan nous donne la définition suivante de ce principe:

This principle states that whenever we interpret a message concerning an alternate world, we reconstrue this world as being the closest possible to the reality we know. (Ryan 1980:403)

Avec ce principe, nous voulons démontrer que sous l'apparente similitude entre les mondes créés par Carroll et par Robbe-Grillet il y a une énorme différence qui les sépare. Le monde de Carroll est, certes, loin de ressembler au monde empirique, mais nous pouvons le rapprocher de celui-ci. Par exemple, dans ce monde empirique il n'y a pas d'animaux ou de cartes qui parlent, mais Carroll attribue à ces personnages des caractéristiques humaines -la parole et la folie- qui nous permettent de reconstruire un monde, sinon "réel", du moins parallèle au monde empirique. Par contre, il est beaucoup plus difficile de construire un monde proche du monde empirique avec un texte où les personnages sont assassinés plusieurs fois, dans des circonstances diverses, et où ils continuent cependant à être vivants. Alice se réveille de son sommeil à un moment donné; le "réveil" de Lady Ava dans La Maison de

Rendez-Vous n'est pas un retour à la "réalité", mais une contestation du récit.

Il n'est pas possible d'appliquer le principe de l'écart minimal au monde de Robbe-Grillet parce que rien ne nous est familier. Comme le dit Thomas Pavel, "le Nouveau Roman essaya de réduire au minimum les rapports entre texte et univers réel" (Pavel 1988:130). Nous ne pouvons donc pas appliquer systématiquement le principe d'écart minimal pour rapprocher les espaces de La Maison de Rendez-Vous de leur référent. Il a déjà été établi d'une part que le monde empirique n'est pas leur référent et, d'autre part, nous ne pouvons pas rapprocher le monde M1 du monde M par ce principe, parce que le manque de frontières empêche de distinguer les espaces respectifs.

Nous avons déjà envisagé le problème de la référencialité dans les textes de Robbe-Grillet en parlant de la fiction et de la réalité en littérature. Ce n'est qu'à la fin des années soixante que Robbe-Grillet décide d'utiliser des villes réelles comme décors fictifs de ses romans, car il était désormais certain de ne plus inviter le lecteur à prendre la ville réelle du même nom comme référent:

A partir de la charnière du Labyrinthe j'ai nommé Hong-Kong, puis maintenant New York. Je savais désormais qu'il ne pouvait plus être question de représentation, et je pouvais nommer une ville réelle tout en produisant par mon propre texte une ville parfaitement imaginaire (Robbe-Grillet cité par Tom Bishop, dans J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon [ed.] 1972:166)

En outre, l'auteur donne au lecteur de nombreux avertissements au début de La Maison de Rendez-Vous à propos de la ville-décor, Hong-Kong:

L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong-Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non (Robbe-Grillet 1965)

Tout juste après cet avertissement, nous trouvons une autre note conseillant au lecteur qui ne reconnaîtrait pas la ville de Hong-Kong dans le texte d'y regarder plus attentivement, puisque "les choses changent vite sous ces climats" (p.10).

En outre c'est au moyen de ces deux notes que Robbe-Grillet débute son roman avec la même ironie qu'on va trouver tout le long du récit. D'abord il recrée de façon moqueuse des avant-propos des romans du XVIIIe et XIXe siècle, dont le but était de produire un effet de réel; en même temps, il fait une parodie des avertissements qui précèdent beaucoup de films et de romans modernes populaires. Ensuite, en fournissant deux points de vue opposés, il montre au lecteur la complexité du texte qu'il va lire par la suite, texte plein de contradictions et de propos qui s'excluent mutuellement.

Il importe toujours de reprendre le problème du référent. Si le manque de référent du texte (référent autre que le texte lui-même, cela s'entend) a déjà été souligné, nous devons encore déterminer s'il est possible de trouver un référent pour les représentations de théâtre, plus concrètement, de savoir si le monde parent, la réalité du texte, est le

réfèrent des représentations théâtrales, ou si on a affaire à des micro-textes ayant leur propre espace référentiel (et donc reproduisant la structure de l'espace parent). Ce premier pas va nous mener dans le domaine des relations entre l'espace parent et l'espace M1; il s'agit d'un domaine essentiel pour définir le rôle que ces représentations jouent par rapport au reste des espaces.

Affirmer que les représentations ont la réalité du texte comme réfèrent (que M est le réfèrent de M1) équivaudrait à dire que M1 est une fiction dépendant de M, c'est-à-dire que M est l'histoire de base. Mais c'est là une hypothèse que nous avons déjà réfutée.

Pourtant, il est impossible de nier la ressemblance entre ces représentations-ci et d'autres faits qui sont censés arriver dans la réalité du texte. Les relations entre des textes et des sous-textes (ou micro-textes) est analysée par P. et M. Caminade, et ils donnent à ce propos la définition que voici:

La mise en abyme est donc un résumé de l'histoire inclus par l'auteur dans l'histoire même qu'il développe et dont, de ce fait même, il minimise l'importance expressive et représentative du monde.
(Caminade 1972:263)

D'après cette définition, les micro-textes qui résument ou qui reprennent d'une certaine façon l'histoire d'un autre texte constituent des mises en abyme. Cette définition nous paraît très valable comme théorie générale des relations des différents espaces présents dans un texte, mais elle n'est pas

suffisamment efficace pour être appliquée au texte de Robbe-Grillet.

Cette définition fait certes appel à la volonté des auteurs du Nouveau Roman d'éliminer autant que possible la représentation du monde réel dans leurs textes, mais elle parle quand-même de "l'histoire" que l'auteur développe. Qu'entend Caminade par histoire? Nous ne pouvons penser qu'au concept traditionnel d'histoire, et cette définition est sans doute inadéquate pour le texte de Robbe-Grillet qui manque justement d'histoire, surtout d'histoire qui pourrait être considérée comme "principale".

Nous croyons cependant que le concept de mise en abyme pourrait nous aider dans l'analyse de ces espaces enfants, puisqu'il traite des relations entre les différents espaces d'un texte. J.Ricardou et L.Dällenbach traitent longuement la mise en abyme, ainsi que son rôle dans le Nouveau Roman et le Nouveau Nouveau Roman. Dällenbach, par exemple, fait une classification des divers phénomènes regroupés sous le nom de mise en abyme, et il en vient à une conclusion fort utile pour notre travail:

...[la] mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. [...]: réduplication simple, (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui entretient..., et ainsi de suite) et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut). (Dällenbach 1977:51)

Le terme "mise en abyme" sert à regrouper plusieurs phénomènes textuels qui ont en commun le "récit dans le récit" ou la "fiction dans la fiction", où une partie du texte devient un micro-récit, ayant une similitude avec le macro-récit qui le comprend, et que nous identifierons pour le moment avec la réalité du texte.

Revenons maintenant aux pièces de théâtre. Nous allons énumérer les différentes situations où les représentations apparaissent, afin de voir si elles pourraient rentrer dans une des catégories proposées par Dällenbach.

La délimitation de l'espace théâtral est en elle-même compliquée. Bien qu'on trouve souvent des termes appartenant au monde du théâtre ou de la représentation, tels "décor", "scène", "personnage", "jouer le rôle", etc., ces termes ne sont pas utilisés uniquement pendant les représentations. L'usage constant de ce vocabulaire nous empêche de l'utiliser pour identifier les espaces théâtraux, car il est présent dans toutes sortes d'espaces qui ne semblent pas (ou du moins pas clairement) des pièces jouées sur scène.

Comme c'est l'habitude dans les textes de Robbe-Grillet, le lecteur se trouve au plein milieu des représentations théâtrales, avant qu'il n'ait soupçonné le passage d'un espace à un autre, d'autant plus que l'auteur ne fait aucune allusion à ces transitions. Ce n'est donc qu'à la page 41 qu'il nous annonce l'existence de ces pièces, tandis qu'elles ont déjà

été mentionnées au moins deux fois dans le texte sans avoir été identifiées (c'est-à-dire aux pages 31 et 39):

Je crois avoir dit que Lady Ava donnait des représentations pour amateurs sur la scène du petit théâtre privé de la Villa Bleue. (p.41)

Une des formes de liaison les plus utilisées dans le Nouveau Roman, et par Robbe-Grillet en particulier, est celle du "glissement":

C'est pourquoi l'on dit de l'écriture de Robbe-Grillet qu'elle fonctionne par glissements, car au lieu de s'accomplir de manière logique ou chronologique, les transitions se font par dérapage entre deux éléments appartenant à des séquences ou à des espaces différents (Noiret 1986:15)

En effet, il y a plusieurs passages où ce qui se donne au début comme une action dans le monde réel se transforme imperceptiblement en une pièce jouée chez Lady Ava. Il est d'autant plus difficile de remarquer ce changement d'espaces qu'il n'y a pas de frontière entre un espace et l'autre et que les personnages et les faits semblent être les mêmes dans les deux espaces.

Tout au début, le lecteur est tenté de voir ces pièces comme une imitation de ce qui se passe dans la vie réelle, car elles reprennent les événements qui arrivent dans le monde réel (par exemple la pièce nommée "L'assassinat d'Edouard Manneret" [p.84]. qui reprend le meurtre survenu dans le monde réel), mais il est bientôt évident que cette explication est trop vague, et que le sujet est plus compliqué. Premièrement, les événements qui arrivent dans le monde réel sont souvent légèrement changés. Ainsi ce qui est censé être arrivé entre

Lauren et son fiancé (p.25) est-il reproduit sur scène avec de légers changements; de plus, ce n'est plus le fiancé de Lauren qui apparaît sur scène, mais Johnson (p.56,136). Deuxièmement, certains événements censés être réels se développent comme s'ils avaient été appris par coeur par les personnages. Toute spontanéité y a disparu:

Néanmoins, il faut revenir à présent sur les relations de Johnson avec la petite Japonaise. L'Américain ne l'a utilisée que très peu pour ses plaisirs personnels, puisque -comme il a été dit- ses sens trouvaient ailleurs leur plein emploi: la fille servait seulement d'appoint, de personnage secondaire, dans quelques compositions où Lauren conservait toujours le premier rôle -sinon le plus doux. (p.165)

Et c'est presque pour tout le monde une sorte de soulagement lorsque les policiers en uniforme anglais font enfin leur apparition. Le silence était d'ailleurs total depuis plusieurs secondes, comme si le moment exact de leur entrée en scène avait été dès longtemps connu de tous. Le scénario se déroule ensuite d'un façon mécanique, comme une machine bien huilée, bien rodée, chacun connaissant désormais son rôle avec exactitude et pouvant le jouer sans se tromper d'une seconde, sans un à-coup, ... (p.205)

Mais les relations entre les deux espaces se compliquent. A plusieurs reprises, les événements des pièces précèdent ce qui va arriver dans le monde réel. L'acteur qui joue Manneret -le seul d'ailleurs qui ne joue pas son propre rôle- est en train d'écrire sur scène (à la page 66), mais ce n'est qu'à la page 70 que cette activité se produit dans le monde réel.

Nous n'avons donc plus tellement à faire à des pièces qui miment la vie réelle, mais à des représentations qui devancent ce qui, plus tard, va arriver dans le monde réel. Un autre

exemple de ce phénomène est l'écriture de Manneret, qui écrit sur scène ce qui va se passer plus tard:

Il écrit que la servante eurasienne traverse alors le cercle sans rien voir, faisant craquer les éclats de verre étincelants sous ses fines chaussures, dans le silence, tous les regards s'étant aussitôt tournés vers elle et la suivant comme fascinés, et elle se dirigeant de son pas de somnambule vers Lauren, et s'arrêtant devant la jeune femme prise d'épouvante, ... (p.66)

La scène de la coupe brisée se répète plus tard, avec des variations (pp.82,83), comme si elle arrivait dans le monde réel, mais tout de suite après on retrouve Manneret en train d'écrire.

Ce procès d'écriture suggère que c'est Manneret qui est en train de créer le texte que nous lisons; c'est pourtant une interprétation impossible, car nous apprenons que Manneret est mort au début. Mais le fait important est que souvent le monde réel imite celui des représentations de théâtre.

Un autre phénomène problématique relié aux représentations est celui du monologue de Lady Ava. Curieusement, ce n'est qu'au moment de monter sur scène qu'elle va arrêter de jouer un rôle pour redevenir elle-même:

Elle est visiblement désemparée, son visage est las, usé, vieilli, toute la tension mondaine de la réunion tombée d'un seul coup. (p.101)

...de femme sans âge et trop fardée, elle est devenue une vieille femme. Mais on la dirait moins exténuée, en revanche, moins absente, presque rassérénée. (p.103)

Cet aspect reflète la fusion totale entre l'espace de la réalité du texte et celui des représentations, car c'est le

théâtre qui va permettre à Lady Ava de se montrer telle qu'elle est en réalité. En même temps, la pièce jouée par Lady Ava reproduit fidèlement ("dans un décor extraordinairement réaliste qui reproduit de façon parfaite sa propre chambre à coucher") des événements "réels". Il y a même un objet appartenant à l'espace réel, l'enveloppe brune que Kim ira chercher chez Manneret.

Avec tous ces exemples, on voit clairement que ces représentations ne sont pas des micro-récits qui résument ou produisent une partie du macro-récit (ou réalité du texte). Bien au contraire, ils vont beaucoup plus loin que cela, car ils représentent ce qui n'est pas encore arrivé dans la réalité du texte.

Pour reprendre les définitions de Lucien Dällenbach, il s'agit ici d'un type de mise en abyme où le micro-récit inclut le macro-récit qui, à son tour, le contient. En outre, Ricardou parle de ce qu'il appelle "anticipation" dans les mises en abyme:

...., il arrive souvent que les micro-événements que la mise en abyme recèle précèdent les macro-événements correspondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité. (Ricardou 1973:50)

Il nous semble que les représentations du texte de Robbe-Grillet correspondent tout à fait aux descriptions de Dällenbach et de Ricardou, et qu'on a donc à faire à des réductions aporistiques du texte, où les micro-récits

incluent le macro-récit, et non pas le cas contraire, qui serait une réduplication simple.

Jean Ricardou ne parle pas de scènes de théâtre quand il fait référence aux mises en abyme dans La Maison de Rendez-Vous. Ces scènes semblent pourtant avoir toutes les caractéristiques de la mise en abyme. En effet, elles reproduisent le texte, seulement, elles ne font pas que le reproduire; souvent, elles le devancent.

En principe, toute mise en abyme a comme fonction de miroiter le macro-texte, celui-ci devenant par conséquent le référent de tous les micro-textes qui y apparaissent. De cette façon, l'auto-représentation du texte, accomplie par les mises en abyme qui provoqueraient un effet de miroir, peut se multiplier à l'infini. Et pourtant, nous venons de voir comment, dans les représentations aporistiques, les macro-récits sont parfois inclus par les micro-récits; dans ce cas, les micro-récits deviennent-ils le référent des macro-récits? Le monde parent et les autres mondes de fiction sont-ils similaires? Peut-on parler de la réalité du texte comme du seul référent de tous les espaces de fiction?

Avant de proposer une réponse possible à ces questions, il faudra parler d'abord des autres espaces de fiction dans le texte (M2 et M3), pour voir s'ils ont les mêmes caractéristiques que celui des représentations, et s'il sera possible en conséquence d'assigner une structure commune à tous les espaces.

II. M2: LES IMAGES

Les images dans La Maison de Rendez-Vous sont décrites par Ricardou en termes de mises en abyme. Par contre le problème des pièces de théâtre n'est nullement évoqué dans ses travaux théoriques:

les mises en abyme abondent aussi, chez Robbe-Grillet [...]. Dans La Maison de Rendez-Vous, le rôle est dévolu [...] à un ensemble de statues, aux images d'un illustré. (Ricardou 1973:59)

Etant donné que les photographies et les statues sont en principe des doubles des objets et des personnages "réels" du récit, nous allons insister davantage dans cette section sur l'effet de miroir produit par la mise en abyme. Nous parlerons des images (des photographies et des statues), et nous verrons quelles sont les différences entre celles-ci et les pièces de théâtre. A première vue, il nous semble que ces deux espaces ont assez de traits distinctifs pour mériter un statut autonome.

Prenons d'abord les statues et les mannequins qui apparaissent dans le texte. Le terme de réduplication utilisé par Dällenbach dans sa définition de mise en abyme (52) nous paraît particulièrement approprié dans ce cas-ci. Les statues, par exemple, ne font pas que "ressembler" aux personnages; elles en sont en fait les reproductions exactes. Cela resout d'entrée de jeu la question de la référentialité: ce sont les personnages de la réalité du texte, en principe, qui sont les

référents de ces statues. Michael Riffaterre fait une remarque à propos du référent des sous-textes:

The subtext thus actualizes the relationship of referentiality...the subtext is like an illustration or an example isolating and emphasizing a moment of the story. The main story is therefore presupposed to be true (Riffaterre 1990:28)

Son affirmation renforce la notre: le référent des statues est la réalité du texte, celle-ci devenue "réelle" à travers sa relation avec les statues. Le cas du théâtre n'était pas tout à fait le même parce que, constituant une "oeuvre dans l'oeuvre", les pièces de théâtre avaient, nous semble-t-il, une bien plus grande autonomie. Certes elles ressemblaient étonnamment à la réalité du texte (par ailleurs la principale caractéristique des mises en abyme), mais en principe les images, et les statues en particulier, souffrent moins d'altérations quand elles reproduisent la réalité du texte, ce qui n'est certainement pas le cas des pièces de théâtre. Pour le moment, nous n'allons pas risquer de classification, puisqu'il nous reste encore d'autres espaces à voir.

Ce concept de réduplication s'avère plus exact dans certains cas que dans d'autres. Le personnage de Kim et son "double", le mannequin dans la vitrine, donnent un cas de réduplication rigoureuse. Elles sont pareilles en tout, la seule différence étant la couleur de leur robe: Kim est habillée en noir, le mannequin en blanc (p.13). Il n'est donc pas trop difficile de comparer ces deux figures avec une photographie et son négatif. Seulement, le "négatif" (Kim, le

personnage d'après lequel le mannequin serait devenu le modèle) devient de plus en plus difficile à distinguer puisque Kim apparaîtra plus tard habillée en blanc; et tout cela se complexifiera encore avec l'apparition de Kito, soeur jumelle de Kim. Ainsi la distinction entre le mannequin et le personnage se rend-elle presque impossible, puisque la description de l'une se confond souvent avec celle de l'autre. Tantôt la description d'un mannequin devient celle d'une fille (pp.13-15), tantôt on nous parle d'une fille comme d'"un mannequin" ou comme d'"une somnanbule" (p.34). Le manque de transition explicite entre des éléments appartenant à des espaces différents nous ramène encore une fois au glissement, beaucoup plus fort que celui que nous avons rencontré avec les pièces de théâtre. Partout, les statues deviennent vivantes, tandis que les personnages deviennent figés, comme des statues. Nous trouvons non seulement des glissements, mais aussi des éléments qui adoptent des caractéristiques d'autres espaces.

Michel Mansuy a essayé de trouver une explication pour ce phénomène d'appropriation:

[...] lorsqu'un personnage du récit souffre trop dans sa chair (Manneret qu'on assassine, l'Eurasienne torturée de La Maison de Rendez-Vous), il se transforme souvent en statue, en portrait, en héros de théâtre ou de bande dessinée. Comme la pierre, la toile et le papier sont insensibles, la lecture, ainsi dédramatisée, reprend son cours paisible. (J.Ricardou, F. van Rossum-Guyon [éd.] (1) 1972:84)

Premièrement, la transformation des personnages en statues ou en images ne se fait pas systématiquement dans tous les cas de souffrance. Il faut alors se demander pourquoi l'auteur "dédramatiserait" le récit dans quelques passages seulement. Deuxièmement, nous ne pouvons pas penser au récit de Robbe-Grillet comme "dramatique", puisqu'il y a toujours une distanciation créée par l'auteur par rapport à ses descriptions, et que la souffrance des personnages ne nous atteint pas plus que leur cruauté (cannibalisme, torture, etc.).

En fait, nous croyons que, si les statues de La Maison de Rendez-Vous empruntent des caractéristiques humaines, c'est parce qu'elles sont des doubles des personnages. Mais si ces derniers sont souvent figés comme des statues (l'Année Dernière à Marienbad, Projet pour une révolution à New York), pourquoi les statues ne seraient-elles pas "vivantes"? Par ailleurs, ces statues sont des répliques des personnages ouvrant la voie à d'innombrables jeux de glissements, propres des textes de Robbe-Grillet. Ces glissements sont classifiés par Ricardou en deux catégories: les captures et les libérations. La capture se produit quand il y a une transition d'un espace à l'autre, et que cette transition "se fait d'événements supposés réels vers une représentation" ; le cas contraire est la libération, et la transition "se fait d'une représentation vers des événements supposés réels" (Ricardou 1973:112).

Cette analyse de Ricardou expose une fonction possible de l'interaction entre statues et personnages; le champ de propriétés communes aux deux éléments (immobilité, animation) contribuerait aux transitions entre espaces qui deviennent ainsi des "glissements", c'est-à-dire, qu'elles passent inaperçues au lecteur. Comment savoir qu'il y a eu un changement d'espace, et que le personnage n'en est plus un, alors qu'il continue à "agir" comme un personnage?

Toujours à propos de la dualité personnage/statue, il faut signaler que l'ironie fait aussi partie de ces jeux où les personnages sont réifiés ("Les traits de son visage (...) restent aussi figés que ceux d'un mannequin de cire." (p.34); "...un homme debout, immobile, que j'avais pris pour une statue;..." (p.134), et où les statues prennent vie ("Plus loin encore, une très jeune fille-[..]- est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains ramenées en arrière, la bouche s'ouvrant de terreur et les yeux agrandis par ce qu'elle voit se dresser en face d'elle [...]. C'est un groupe sculpté, grandeur nature, [...]"). (p.28). Il nous semble que l'ironie réside surtout dans la façon de peindre un monde où souvent les statues montrent plus de vivacité que les "vivants" eux-mêmes.

Poussés jusqu'au bout, ces jeux entre l'espace des êtres "vivants" et celui des objets et des statues rendent très difficile la séparation entre M et M1. Est-ce que les statues sont des copies exactes des personnages, ou au contraire,

sont-ce les personnages qui miment les objets qui les entourent?

Tout au début de notre étude, nous avons affirmé que les frontières entre l'espace parent et l'espace théâtral étaient délimitées assez vaguement, mais dans ce cas-ci il est clair que le concept de frontière est encore plus affaibli. Comment distinguer deux espaces quand ils échangent sans cesse des traits qui en principe devraient être propres à un seul d'entre eux? Comment distinguer des sujets qui sont décrits avec des adjectifs qui devraient appartenir à un autre espace (par exemple, le sème [+humain] pour les statues et le sème [-humain] pour les personnages)?

Cette confusion entre les espaces s'approfondit quand l'espace des statues -ou des images en général- apparaît dans d'autres espaces.

Tout à coup le décor change. Lorsque les lourds rideaux fermés, glissant avec lenteur sur leurs tringles, s'écartent pour le tableau suivant, la scène du petit théâtre représente une sorte de clairière dans la forêt, où les familiers de la Villa Bleue reconnaissent aussitôt la disposition générale du divertissement qui a pour titre: "l'Appât". (p.31)

Ensuite vient la scène de la vitrine de mode, à la devanture d'un élégant magasin de la ville européenne, à Kowloon. (p.66)

Que ces objets (les statues et le mannequin) apparaissent dans des espaces différents (monde parent et M1), peut très bien être intentionnel, se donnant pour but d'empêcher le lecteur d'"ordonner le texte". Cette intrusion des statues pourrait

aussi avoir pour but de fournir un effet de "déjà vu", si cher à Robbe-Grillet.

Mais si nous parlons d'"intrusion" des statues dans d'autres espaces, et vu qu'elles apparaissent dans plusieurs de ces espaces, il serait possible de les considérer comme des objets mobiles, avec le but de fondre les frontières entre espaces (comment différencier deux espaces qui contiennent les mêmes éléments?), plus que comme des éléments appartenant à un espace propre, celui des images. Cependant, nous tenons à les considérer comme des espaces distincts. Pour prouver l'existence de deux espaces différents, nous avons un connecteur (Fi) liant le monde des images avec le monde parent: celui des modèles (les personnages) aux représentations (statues, tableaux, photographies,...) ou vice versa. Nous avons certainement à faire à deux espaces; seulement, et encore plus que dans le cas du théâtre, il est énormément compliqué de distinguer ces modèles de leurs représentations.

Une raison pour laquelle les images apparaissent si souvent comme espace dans le Nouveau Roman est que cet espace-ci manque de temporalité:

L'image est en effet présente et seulement présente. Elle ramène nécessairement le futur et le passé au présent, en ce sens que'il n'existe pas d'image au futur ou d'image passé. (Bloch-Michel 1963:100)

Il y a dans le son que le spectateur entend, dans l'image qu'il voit, une qualité primordiale: c'est là, c'est du présent. Les ruptures de montage, les répétitions de scène, les contradictions, les personnages tout à coup figés, comme sur des photos

d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence. (Robbe-Grillet 1963:128)

Il y a d'innombrables photographies présentes dans les textes. Le recours aux photos et aux cartes postales est habituel, non seulement dans les récits de Robbe-Grillet, mais dans les récits d'autres néo-romanciers. Ce recours renferme en fait de grandes possibilités pour les jeux de glissements, ainsi que pour la création de mises en abyme, où les images reproduisent et miroitent le monde parent du récit.

Dans la mesure où, reliant par analogie deux séries d'événements, la mise en abyme tend à s'assimiler à une image, son catalogue fonctionnel assemblera tout ce qui peut jouer un rôle figuratif: dessins, gravures, photographies, sculptures, figurines, écussons, insignes. (Ricardou 1973:55)

Beaucoup de ces images étant des peintures, les théoriciens ont souvent parlé des influences artistiques subies par Robbe-Grillet. Elly Jaffre-Freem a fait une comparaison exhaustive entre l'oeuvre de Robbe-Grillet et la peinture cubiste. Son étude ne se limite pas aux peintures reproduites dans les textes de Robbe-Grillet car elle va au-delà en comparant la structure des textes avec celle des peintures cubistes. Voilà un exemple de cette comparaison, qui rappelle sans doute la structure de La Maison de Rendez-Vous:

A partir des visions fragmentaires -vues de tous côtés à la fois- se reconstruit une image d'ensemble régie par un ordre interne. Il s'établit des liens nouveaux entre les plans mouvants, de sorte que le tableau, nonobstant sa mobilité, regagne une certaine solidité, sans laquelle il serait condamné à se disloquer dans l'espace (Jaffre-Freem 1966:54)

Cette "image d'ensemble" créée à partir de "visions fragmentaires" pourrait très bien s'identifier avec le texte de La Maison de Rendez-Vous, formé de plusieurs espaces de fiction. Mais le cubisme n'est pas la seule tendance picturale à apparaître dans le texte. Le décor des hallucinations de Kito ressemble parfois aux décors que Dali dessina pour le film El gabinete del doctor Caligari, et les descriptions de la maison de Lady Ava peuvent facilement rappeler les peintures fantasmagoriques des surréalistes, où les décors font toujours penser à un rêve.

De plus, la présence du Pop-Art dans La Maison de Rendez-Vous a été remarqué par les théoriciens. Bruce Morrissette parle en détail des collaborations de Robbe-Grillet avec une des figures les plus remarquables du Pop-Art, Robert Rauschenberg, ainsi que des collaborations de l'auteur avec Paul Delvaux et Magritte.

Robbe-Grillet lui-même parle de l'utilisation dans ses textes de l'art contemporain, ainsi que de la mythologie populaire en général, dans les termes suivants:

Aussi ne s'agit-il pas pour moi d'essayer de me débarrasser une fois pour toutes des éléments mythologiques qui m'entourent, mais au contraire de les parler, c'est-à-dire d'exercer sur eux le pouvoir de ma liberté au lieu de les subir comme des pièges, au fonctionnement fixé à l'avance et fatal.

Vous avez pu constater que mes thèmes générateurs sont choisis de plus en plus -et ça me paraît découler de ce qui précède- dans l'imagerie populaire contemporaine [...]: couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares, affiches géantes, revues pornographiques des sex-shops, publicités vernies des magazines de mode, figures peintes à plat des bandes dessinées, autrement dit tout ce qui a remplacé ma prétendue profondeur, ce moi qui a été chassé de mon for intérieur et se trouve aujourd'hui placardé en pleine lumière dans les vitrines ou sur les murs mêmes de la cité. (J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon [ed.] (2) 1972:161)

Dans La Maison de Rendez-Vous, il y a de nombreux exemples de ce genre de mise en abyme présentée sous forme d'images, où les photographies et les peintures ressemblent, plus ou moins exactement, aux parties du monde parent et peuvent même les reproduire. En reprenant la terminologie de Ricardou, on a encore une fois à faire à des captures et à des libérations, qui nous empêchent toujours d'établir des frontières distinctes. Toujours est-il que nous savons avec certitude que ces images font partie du texte, et qu'elles représentent un élément du monde parent, tout comme les statues.

Ainsi la confusion entre modèle et représentation ne cesse-t-elle d'être présente. A un moment donné, un policier regarde la photo du passeport de M. Ralph en disant < "ça ne vous ressemble pas". C'est de l'image qu'il parle, bien entendu, et non pas de sa figure >. (p.92). Malgré le "bien

entendu", on aperçoit un échange entre les fonctions -f. modèle, f. représentation-. Cette étroite relation entre les éléments d'espaces différents est, comme nous l'avons déjà vu, plus accentuée entre le monde parent et M2 qu'entre le monde parent et M1.

Parfois les fonctions de modèle et de représentation sont claires, mais nous trouvons alors des jeux de miroitement, des images qui se répondent à l'infini. Dans l'exemple où l'image de Lady Ava (modèle) se reproduit d'innombrables fois moyennant ses portraits et ses statues (représentations), l'effet de miroitement se renforce avec l'usage de tous les noms qui désignent cette femme:

[...]; il n'y a plus cette nuit qu'une innombrable femme muette et immobile, inaccessible, qui multiplie ses poses apprêtées, grandiloquentes, exagérément dramatiques, et qui m'entoure de tous les côtés, Eve, Eva, Eva Bergmann, Lady Ava, Lady Ava, Lady Ava. (p.185)

Tous ces portraits, différents mais de la même personne, sont des "miroirs déformants pour la dislocation de l'unique" (Ricardou 1971:262). En parlant du roman, et de l'effet de miroirs caractéristique du Nouveau Roman, Ricardou dit:

Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation; il est auto-représentation. (Ricardou 1971:262)

Avec cette citation, nous retrouvons le concept de la négation du monde empirique comme référent du roman -- ou de toute oeuvre littéraire --, et de l'oeuvre dont le référent n'est autre qu'elle-même. Ces "miroirs" ont comme référent la

réalité du texte; les portraits de Lady Ava ont comme référent Lady Ava elle-même, mais chacun est différent de l'autre. Il n'y a pas de doute quant au modèle de la représentation, mais les représentations reprennent des aspects divers de ce modèle, tout comme les pièces de théâtre prenaient leur propre vision de la réalité du texte qu'elles représentaient. Ce mode de représentation distord le modèle premier; cette forme de reproduction devient alors un des mécanismes pour briser le récit, puisqu'elle multiplie des images souvent contradictoires du même modèle (par exemple, Manneret mort/Manneret vivant).

En somme, il nous semble que les images ont surtout la fonction de créer des miroitements du récit, de représenter le monde parent, avec assez de similarités pour nous laisser deviner le référent des photographies, mais en même temps avec assez de divergences pour que nous voyions qu'il n'y a pas qu'une façon de voir la "réalité".

Enfin, on a un ensemble d'images qui jouent un rôle essentiel dans le récit. Examinons l'illustré chinois qui apparaît pour la première fois dans la boue à la page 32. Voyons de quelle façon l'illustré se relie à la réalité du texte:

[sur la couverture]. Sous une inscription horizontale en grands idéogrammes aux formes carrées, qui occupe tout le haut de la page, le dessin -de facture grossière- représente un vaste salon à l'européenne dont les boiseries très décorées de glaces et du stuc doivent vraisemblablement donner l'idée du luxe. (p.35)

Plus tard, le journal sera pris par un balayeur chinois, et nous apprendrons son contenu au fur et à mesure qu'il le feuillette.

Successivement, les images s'animent (libération) et l'action se fige dans une image (capture), et l'espace parent rentre ainsi dans l'espace de l'illustré; il y a ainsi des moments où le lecteur ne sait plus s'il lit le livre qu'il a devant lui ou s'il lit l'illustré que le balayeur a ouvert pour lui. Nous avons ici un phénomène très curieux, où l'oeuvre (le macro-texte) que nous lisons est inclus dans un des micro-textes contenus dans le texte. Il ne s'agit plus de parties qui ressemblent à la réalité du texte; nous avons plutôt affaire à la contestation de la réalité du texte en tant que telle. A ce propos, Ricardou nous dit:

En somme, il ne faut pas hésiter à quelquefois renverser toute la figure et remplacer l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme d'une macro-histoire par l'hypothèse d'une macro-histoire comme mise en périphérie d'un micro-récit. (Ricardou 1973:54)

Certes, toute mise en abyme conteste l'unité du texte, mais dans de tels cas cette mise en cause est totale, puisque c'est la hiérarchie du monde parent, prédominant sur le reste des micro-récits, qui est en jeu. Il ne s'agit plus du "livre dans le livre" (par exemple le roman que lisent les personnages de La Jalousie). Ce monde parent devient fictionnel, puisqu'enfermé dans un espace de fiction, celui des images. Ce genre de récit conteste la forme du roman traditionnel, où la

hiérarchie des espaces était fortement établie (réalité/fiction), afin de préserver l'unité du récit. La conversion du monde parent en "périphérie" des micro-récits nous paraît centrée sur le journal illustré, mais il nous semble que cet illustré va au-delà de la représentation du macro-récit rentrant dans un micro-récit. Il s'agit enfin de "l'oeuvre" vue par Robbe-Grillet. En fait, la figure du balayeur pourrait s'assimiler à celle du lecteur, qui tour à tour reprend et laisse l'oeuvre. Il sort du monde de la fiction aussitôt qu'il laisse tomber le journal, puisque cette fiction n'existe qu'en elle-même.

De même, le lecteur actualise l'oeuvre de Robbe-Grillet chaque fois qu'il fait sa lecture, sans établir de rapport avec le monde empirique; cette re-création prend fin aussitôt que la lecture est interrompue, puisque le lecteur s'éloigne de la réalité du texte.

En outre, la participation du lecteur à la création de l'oeuvre ("Discourse must make it possible for the reader to "write" his own virtual text". [Bruner, 1986:26]), qui a tant intéressé Robbe-Grillet, est présente grâce à l'intervention du balayeur chinois:

Comme il l'a regardée suffisamment, et qu'il ne peut plus rien tirer de nouveau des illustrations, il se décide à s'en séparer: il la laisse, d'un geste indolent, retomber dans le caniveau. (p.142).

C'est sûrement le numéro de la semaine dernière. Bien qu'il en ait épuisé le contenu, puisqu'il ne sait pas lire et doit se contenter des images, il

se baisse malgré tout, pour prendre à son tour celui-ci, irrésistiblement. (p.184).

Il reprend sans cesse le journal. Bien qu'il connaisse le contenu, il peut quand même recommencer et, même sans savoir lire, il peut créer sa propre histoire à travers les images, histoire différente pour celui qui lirait au lieu de regarder. Robbe-Grillet croit que l'intervention du lecteur crée toujours une histoire différente ("Le lecteur, le spectateur de l'Année dernière à Marienbad, et sans doute des films futurs de Robbe-Grillet, ressemblera moins à l'auditeur de concert qu'à l'exécutant lui-même." [Morrissette 1965:210]), parce qu'il n'y a pas qu'une histoire. Il y a plutôt toutes celles créées avec la participation du lecteur.

Le monde parent, comme élément de fiction, apparaît encore deux fois. L'une d'elles semble être une mise en abyme du type 1, (réduplication simple); elle est par conséquent moins complexe que la réduplication aporistique dans le journal. Il s'agit de la cour-jardin derrière la maison de Lady Ava. Dans cette cour-jardin, nous trouvons rassemblés pêle-mêle (tout comme dans le texte) les éléments qui constituent le récit:

C'est une sorte de cour-jardin en plein air, éclairée par de grosses lanternes à pétrole, assez malpropre et qui doit servir de dégagement aux coulisses du théâtre, car des éléments de décors y sont abandonnés çà et là dans une grande confusion. (p.132)

En dehors de ces restes de spectacles, la cour est encombrée par une quantité d'objets au rebut: un pousse-pousse hors d'usage, de vieux balais en paille de riz, des tréteaux démontés, plusieurs statues en plâtre, de nombreuses caisses non fermées où sont rassemblés pêle-mêle des débris de vaisselle ou des verres cassés; [...]. Je bute sur des choses entassées que je devine ensuite, au toucher, être des piles de journaux épais, sur papier lisse, de format des illustrés chinois. (p.133).

Sans être un élément aussi complexe que celui du journal, cette mise en abyme reproduit le récit en entier, tout comme l'affiche de cinéma dans Le Voyeur ou le roman dans La Jalousie reproduisent à leur tour ces deux récits-là. Elle reproduit le monde parent avec des différences, mais c'est là une des caractéristiques des mises en abyme. Etant des variantes, elles diffèrent toujours du macro-récit, bien qu'elles le reprennent comme modèle.

Finalement, une autre référence au récit, mais qui ne nous semble pas être une mise en abyme, est l'écriture de Manneret. A maintes reprises, le personnage apparaît en train d'écrire ce qui parfois ne s'est pas encore passé:

L'acteur qui tient le rôle de Manneret est assis dans son fauteuil, à sa table de travail. Il écrit. Il écrit que la servante eurasienne traverse alors le cercle sans rien voir,...(p.66)

En jouant avec trois espaces à la fois (le théâtre, le récit qu'écrit Manneret et la réalité du texte), cette partie du texte est particulièrement complexe, mais ce qui nous intéresse le plus est l'activité littéraire de Manneret. Il écrit ce qui ne s'est pas encore passé: il crée, enfin, ce qui

va se passer dans le récit; son écriture devient en somme un acte performatif. Le processus de création nous est montré au fur et à mesure que nous avançons dans le texte. C'est la sensation d'inachèvement qui nous est transmise (il est assassiné et laisse son texte incomplet), et donc de l'évolution continue, puisque l'oeuvre est quelque chose de vivant, de toujours renouvelé, de jamais fini.

En tout, notre brève analyse des images apparaissant dans La Maison de Rendez-Vous suffit pour nous donner une bonne impression de la complexité du récit. Elle nous permet par exemple de voir comment la recherche des espaces devient de plus en plus obscure à cause des mises en abyme, des effets de miroir et des glissements constants. Sans aller plus loin pour le moment, notons surtout la contestation du récit et sa désintégration progressive, causée en partie par le manque de hiérarchisation entre les espaces, ce qui annule l'unité "propre" du récit -du moins jusqu'à la création de Robbe-Grillet.

III. M3: LES HALLUCINATIONS

Le dernier espace dont nous allons parler est celui des rêves ou des hallucinations. Il est le plus difficile à "voir", puisqu'il n'y a pas de base fictionnelle explicite. Nous avons beau trouver des difficultés pour délimiter les autres espaces, nous connaissons quand même l'existence d'espaces fictionnels, tels le théâtre ou les photographies.

Dans le cas des rêves, nous ne pouvons que pressentir la présence d'un espace autre que le monde parent, moyennant quelques indices éparpillés tout au long du texte:

tout ce décor aussi bien serait vide, sans profondeur, sans plus de réalité qu'un cauchemar
(p.88)

Un des personnages sujets aux hallucinations est Kim -nous allons bientôt voir des exemples-, et une des explications possibles serait sa relation avec Manneret et les drogues qui font partie de ses expériences (à lui) (voir p.73, p.124).

A un moment donné (p.176), Kim rend visite à Manneret, et elle est victime de persécutions par des personnages qui disparaissent subitement; elle trouve Manneret assassiné, mais elle le rencontre vivant quelques lignes plus tard. Ces pages ont un air irréel, et nous croyons y avoir trouvé des aspects qui prouveraient qu'elles constituent une fiction dans le monde parent.

Pendant cette "visite" chez Manneret, Kim porte une robe noire (p.178), tandis qu'à la rentrée chez Lady Ava sa robe est, par contre, blanche (p.183). Elle est l'objet de rencontres bizarres et de persécutions, et sa voix ne se matérialise pas:

Très vite, elle balbutie une phrase hâtive [...]. Mais aucun son n'a dû sortir de sa bouche, car le petit homme au complet vide continue de la regarder, exactement, comme auparavant, attendant toujours qu'elle se décide à parler. (p.148)

Alors sa bouche s'ouvre progressivement et elle se met à hurler, sans quitter du regard le cadavre, et cette fois son cri emplit tout l'appartement, toute la maison, toute la rue...Mais non, c'est toujours le même hurlement muet, qui n'arrive pas à sortir de sa gorge, [...] (p.177)

La confusion entre différents espaces continue, car la visite de Kim est introduite par l'image du balayeur chinois jetant encore le journal illustré, mais il nous semble toutefois que les quelques indices trouvés suffisent à établir un espace intérieur où, tour à tour, quelques personnages rêvent ou délirent, surtout, semblerait-il, à cause des drogues.

Lady Ava est victime aussi d'une de ces hallucinations. Peut-être est-elle droguée. Se peut-il qu'elle délire à cause de la fièvre (p.187)? Et pourtant, tout d'un coup, tout le récit est mis en question par une remarque de Lady Ava:

...elle se met à parler, disant qu'elle est née à Belleville, près de l'église, qu'elle ne s'appelle ni Ava ni Eve, mais Jacqueline, qu'elle n'a pas épousé de lord anglais, qu'elle n'est jamais allée en Chine; le bordel de luxe, à Hong Kong, c'est seulement une histoire qu'on lui a racontée. (p.186)

Si elle est "vraie", cette affirmation convertirait le reste du récit en fiction, en rêve ou en histoire, tandis que le monde parent résiderait en ces quelques lignes, restant pour la plupart inconnu. Il nous semble pourtant que ces lignes ne constituent encore qu'un nouveau défi au récit lui-même.

Il est évident que la définition de ce dernier espace reste assez vague, et que les "images mentales" établies comme connecteurs de M3 à M sont loin d'être clairement exposés. Toutefois avec l'aide du décor où se déroule l'action, nous

avons décidé de prendre les drogues comme Im de M3, puisqu'elles sont de toute évidence la cause des hallucinations de Kim, aussi bien celle de Lady Ava, droguée à cause de sa maladie (p.188).

Du point de vue référentiel, les hallucinations sont différentes des pièces de théâtre ou des images, parce que les aspects sortis du monde "réel" en sont beaucoup moins nombreux, étant donné que l'esprit crée un monde propre, qui ressemble souvent très peu à ce monde "réel". Le but d'"interpréter" les rêves afin de les rapprocher de la réalité perd toute crédibilité, d'autant plus que les drogues sont souvent un moyen pour échapper à ce monde. Peut-on encore affirmer qu'il y a un monde parent, autour duquel différents espaces seraient organisés?

Certes, il est possible d'identifier différents espaces fictionnels, comme celui du théâtre, ou celui des images. Mais là n'est pas le problème. La tâche difficile est de continuer à soutenir que le monde parent existe, car il faudrait alors qu'il soit le référent des autres espaces. Comment pourrait-il être le référent des autres espaces quand il est lui-même contesté, quand il est inclus (et non pas reproduit) dans un micro-récit, enfin quand il est impossible à délimiter?

Les mises en abyme dans le Nouveau Nouveau Roman deviennent énormément compliquées, et l'interaction entre espaces est radicalisée, jusqu'à les fondre. Le degré de

difficulté de ce genre de textes est décrit par Dällenbach de la façon qui suit:

[...] en multipliant les auto-inclusions et les inclusions-exclusions à l'intérieur d'une suite de dépendances emboîtées, le Nouveau Nouveau Roman non seulement tourne en dérision l'idéologie réaliste et se coupe du monde en se bouchant plusieurs fois sur lui-même, il s'affirme comme une réalité impensable, un défi au bon sens et un exemple de très vive modernité s'il est vrai que "la modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible" (Dällenbach 1977:201)

Et pourtant les espaces diversifiés existent. M1, M2 et M3 existent. Mais s'il n'est pas possible de les organiser autour de M, peut-on encore établir quelque sorte de système?

En effet, nous croyons qu'il est possible d'en établir un: un système de variantes. Si nous abandonnons l'idée de monde parent, il n'y a plus d'espace hiérarchiquement supérieure aux autres, et nous devons par conséquent traiter tous les espaces sur le même plan. Normalement, les variantes seraient intégrées au macro-texte, mais dans ce cas-ci, il n'y a pas de macro-texte proprement dit. Il s'agit par contre d'un nombre de variantes qui constituent la fiction.

A l'égard des variantes dans La Maison de Rendez-Vous, Ricardou nous dit:

Les dispositifs de variantes intégrées Kim entre chez Manneret mort/Kim entre chez Manneret vivant cède la place à un couple de variantes flottantes Kim entre chez Manneret vivant/Kim entre chez Tchang, dont la première est ironiquement évincée: elle ne saurait avoir sa place en ce point du récit. Seulement, avec cette bifurcation d'une désinvolture parfaite, le récit subit un surcroît d'irréalité: c'est tout entier, pour se défendre, qu'il est contraint de subir une entière mise en fantaisie. (Ricardou 1973:99)

Dällenbach, quant à lui, parle de la crise du récit dans le Projet d'une Révolution à New York, comme d'un "système de variantes incompatibles" (189)

La dite "réalité du texte" ne serait donc pas l'équivalent du monde parent, mais le texte lui-même, composé de plusieurs variantes, s'excluant et s'incluant les unes les autres. La Maison de Rendez-Vous, et Projet d'une Révolution à New York constituent le plus grand défi de Robbe-Grillet au récit tel que nous le connaissons. Il anéantit tout ce qui ressemblerait à une histoire, à une anecdote; le texte et l'écriture prennent le relief. Ce sont eux qui constituent le roman.

CHAPITRE TROIS

SOLUTION AU PROBLEME. CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous allons approfondir le concept de variante, et nous décrirons en détail l'alternative que nous avons proposée (système de variantes) qui remplace l'idée d'une structure textuelle ayant pour centre un monde parent.

I. TYPOLOGIE DES VARIANTES. LES MUTANTES.

Nous avons donc vu que le texte n'a plus de monde "réel", mais qu'il est formé de plusieurs "variantes" (nous allons travailler sous peu cette nomenclature); si la fiction, telle qu'elle a été vue auparavant, est censée être construite à partir d'une "réalité" (monde parent), que devient-elle au moment où cette "réalité" disparaît, au moment où il n'y a plus de hiérarchie entre les espaces?

Avec les variantes, le problème [du réel] subit une aggravation sensible. Il ne s'agit plus de souligner avec précaution la hiérarchie du réel et de l'illusoire, il s'agit d'abord de l'obtenir à tout prix. Faute de quoi se déclencherait ce qu'il faut nommer une guerre des variantes en laquelle le réel fictif aura à se défendre...contre lui-même.
(Ricardou 1973:91)

Toutes les variantes ont les mêmes possibilités de devenir le "réel" de la fiction, ce qui revient à dire qu'aucune d'entre elles ne le devient plus qu'une autre. Il s'agit de ce que Ricardou appelle la "mise en fantaisie" du récit (p.99), où

rien n'est "réel", et où tout est fiction. (basée sur l'illusion référentielle) L'unité du texte disparaît, puisqu'il n'y a pas de référent auprès duquel les variantes trouveraient leur modèle. Ces variantes seront traitées par conséquent sur le même plan, et sans aucune hiérarchie. Cependant, il y a, d'après Ricardou, plusieurs genres de variantes: les variantes et les similitudes.

Le problème auquel nous nous intéressons dans cette section est celui des enchaînements de ces variantes. Si l'unité du récit disparaît, pour des raisons déjà examinées, comment ces variantes sont-elles connectées? Quelles sont les liaisons qui les rassemblent?

La Maison de Rendez-Vous est construit à partir d'un nombre indéfini de variantes, et nous utiliserons la terminologie de Ricardou pour les classer. Les variantes de La Maison de Rendez-Vous seront par là des "variantes intégrées". Par cela, nous voulons dire que le récit est formé par des variantes, que le récit est ces variantes. Il ne s'agit plus de récits où les variantes apparaissent dans certains passages délimités ("région des variantes"), sans arriver à mettre en question l'unité du récit, mais d'un récit devenu un "règne de variantes" (Ricardou 1973:96), où les variantes ont débordé les limites, où elles prennent possession du texte, annulant ainsi l'unité du récit:

Récit impossible: récit, puisque une série d'événements se succèdent; impossible, puisque ces événements s'excluent. En somme, blessé à mort, le

récit n'est plus apte à jouer son rôle essentiel:
obtenir l'illusion de totalité. (Ricardou 1973:97)

Après l'introduction du concept de variante, nous tenons quand même à garder la dénomination d'"espace" pour les différents domaines de la fiction (le théâtre, les images et les hallucinations) mais à deux différences près: premièrement, qu'ils ne sont plus liés à un monde parent (puisque nous venons de voir qu'il n'y a pas de monde parent dans le texte), et deuxièmement, que le grand nombre de variantes dans le texte nous empêche de les séparer. Par exemple, nous savons qu'il y a l'espace du théâtre et celui des hallucinations, mais il est extrêmement difficile de distinguer l'un de l'autre quand l'assassinat de Manneret se produit plusieurs fois, dans des circonstances différentes, et dans les deux espaces à la fois. Les enchaînements que nous soulignons ici ne se font pas exclusivement entre espaces, mais aussi entre variantes. Ce sont précisément les liens entre variantes qui nous permettront de voir comment ces espaces sont, eux aussi, enchaînés les uns aux autres. Le recours le plus commun pour lier les variantes est le glissement. Il nous semble que Ricardou fait référence au glissement quand il parle de "mise en abyme mutante", une mise en abyme qui relie des événements dans des espaces différents. Les mutantes se divisent en deux catégories, dont nous avons parlé auparavant, et que nous avons déjà lié au glissement: capture et libération (ex. chair:image; image:théâtre).

Le glissement est particulièrement utile pour faire voir les liens entre les espaces, mais en même temps il est très difficile de signaler le point précis du texte où la transition a lieu. Par exemple, dans le passage qui suit, la transition est brusquement signalée:

Un peu plus loin, dans la même allée, il y a un homme seul assis sur un banc de marbre. [...] Plus loin encore, une très jeune fille [...] est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains ramenées en arrière, la bouche s'ouvrant de terreur agrandis par ce qu'elle voit se dresser en face d'elle: un tigre de grande taille [...]. C'est un groupe sculpté, grandeur nature, exécuté en bois [...] (p.28)

Voyons maintenant la représentation de ce glissement dans le schéma suivant:

(VARIANTE1 [+humain] _____ C'EST UN GROUPE SCULPTE _____
VARIANTE2 [-humain])

Dans ce cas-ci, la description d'une scène donne au lecteur l'impression qu'il y a plusieurs personnages en action, parce qu'ils sont décrits "en action" (variante avec sème +humain), mais aussitôt après la phrase "c'est un groupe sculpté", il est soudainement transporté à un monde inanimé (variante avec sème -humain). Mais pour la plupart, les transitions sont si nombreuses et si vagues qu'elles deviennent presque impossibles à signaler.

L'apparition de "la couverture d'un illustré chinois" (p.35), par exemple, débute par la description de "dessins", mais un peu plus loin, les personnages parlent et bougent. Ensuite, quelques lignes plus loin, le lecteur doit se rappeler "qu'il s'agit du centre de l'image"; il assiste donc

à nouveau à la description d'une image, ce qui nous ramène encore à la représentation graphique.

Ces dénominations "capture" et "libération" embrassent la plupart des glissements créés dans La Maison de Rendez-Vous, mais il y en a encore d'autres. Par ailleurs, ces deux concepts nous disent de quel genre de transition il s'agit dans chaque cas. Il reste toujours à comprendre comment ces mutations (ou comment toute sorte de transition) ont lieu.

Les transitions se font par le biais de trois véhicules: le linguistique ("transition simple" de Ricardou [1973:78-90]), l'objet et le personnage.

1. LINGUISTIQUE

Ce genre de transition prend pour base le mot lui-même, et c'est en jouant avec le signifié et le signifiant des mots que les transitions s'effectuent (répétition, polysémie, homonymie, paronymie, synonymie stricte, synonymie approximative, paronymie synonymique). Ce seront un mot et sa répétition, ou alors un autre mot, dont le Sa ou le Sé sont proches de ceux du premier, qui lieront les deux variantes. Par exemple, à la page 49, nous assistons à une représentation avec Lauren et Johnson; tout se passe dans une chambre où il y a des "divers instruments raffinés et barbares que la jeune femme, [...] s'efforce de ne pas voir". Quelques lignes plus tard, on change d'espace quand "Le gros homme à teint rouge

se met alors sans doute à décrire un des ces instruments [...]"

Pourtant, il nous semble que des livres tels que Le Voyeur ou La Jalousie ont beaucoup plus souvent recours à ce genre de procédé que La Maison de Rendez-Vous. Il paraît plutôt que ce sont des mots, mais désignant des objets ou des personnages, qui se chargent pour la plupart des enchaînements. Certes, il s'agit toujours de mots, mais dans ce cas-ci les enchaînements sont faits par des mots désignant des objets ou des personnages qui ont apparu souvent dans le texte, au lieu de mots sans trop de relief, tel celui de notre exemple : "instrument". Cela nous montre la complexité des textes appartenant à l'étape du Nouveau Nouveau Roman, où les jeux de fiction prennent beaucoup plus de relief que dans les premiers textes de Robbe-Grillet.

2. LES OBJETS

L'objet à travers lequel deux variantes se lient entre elles est normalement présent dans ces deux variantes; la description de cet objet devient alors l'enchaînement parfait parce qu'il est présent dans les deux variantes (et souvent dans deux espaces différents). Ce changement de variantes peut se faire si subtilement que, le plus souvent, le lecteur n'arrête sa lecture qu'après que le changement s'est déjà produit, et il retourne en arrière pour essayer de découvrir où et quand l'enchaînement a eu lieu.

Entre autres choses, le chien noir lie plusieurs variantes, ainsi que l'enveloppe brune de Lady Ava; cette dernière nous porte de la scène à sa chambre, et puis nous ramène encore sur la scène. Prenons un exemple concret: la promeneuse s'arrête devant une vitrine (p.14) pour admirer un mannequin qui lui ressemble. Le chien qui "marche devant elle" devient un "animal naturalisé avec un très grand art". Dans ce passage, le chien, appartenant aux deux variantes, permet de changer de l'une à l'autre, d'abord au moyen d'une capture, et ensuite au moyen d'une libération tout de suite après.

V1	CONNECTEUR	V2
PROMENEUSE	<p>----un grand chien noir au pelage luisant qui marche devant elle.</p> <p>L'animal a été naturalisé----</p>	MANNEQUIN avec un très grand art

Dans la variante 1, la promeneuse marche avec un chien noir devant elle; ce chien est donc "en chair et en os". Les phrases-connecteurs relient la variante 1 à la variante 2, où le chien est à côté du mannequin (qui ressemble à la promeneuse) dans la vitrine; il est devenu un complément du mannequin, et il a été l'instrument qui a provoqué la transition entre deux variantes. Comme nous l'avons constaté plus haut, ce n'est pas uniquement le mot (chien/animal) qui déclenche la transition, mais c'est plutôt la phrase entière, immobilisant par là même le chien en une capture.

3. LES PERSONNAGES

Dans le cas du personnage, le sujet de la transition n'appartient pas toujours aux deux variantes enchaînées. C'est plutôt à partir de son discours (directe ou rapporté) que les deux variantes (et parfois les deux espaces) se rapprochent.

Quand il apparaît comme tel, le narrateur du récit (jamais bien déterminé car il est à la fois JE et IL) fait souvent des transitions brusques, ou plus précisément il change de variante sans la moindre transition. Tantôt il utilise des "pendant ce temps", ou des "et maintenant" vides de sens (des déictiques sans référent), tantôt il reprend une autre variante après une pause. Ces pauses sont normalement les passages d'un IL vers un JE, et elles ne font qu'élargir la séparation entre les deux variantes.

En outre, il y a un personnage, dont l'unique rôle dans le récit consiste à rapprocher les différentes variantes. Son discours est toujours rapporté, mais ce sont là des interventions, toujours inattendues, qui transportent le lecteur d'une variante vers une autre, d'un espace vers un autre, et cela en un clin d'oeil. Il s'agit de l'homme "petit et rond", et surtout "au teint rouge" (euphémismes qui semblent d'ailleurs caricaturer les titres qui accompagnaient toujours les noms des héros grecs). Nous pouvons souvent l'apercevoir à côté du "personnage en smoking sombre" (qui

pourrait -ou pourrait ne pas- être Sir Ralph), au salon de Lady Ava, pendant la (les) soirée(s) dans la Villa Bleue.

Une des transitions les plus spectaculaires est celle de la "libération" d'une bague, appartenant à l'homme au teint rouge, qui reproduit une jeune fille, probablement Kim (p.75):

A ce doigt, gras et court comme tous les autres, il porte une grosse bague chinoise en pierre dure, dont le chaton, taillé avec art et minutie, représente une jeune femme à demi étendue sur le bord d'un sofa, un de ses pieds nus reposant encore à terre, le buste soulevé sur un coude et la tête renversée en arrière. Le corps souple qui se tord sous l'effet d'on ne sait quelle extase, [...]

Nous trouvons fréquemment ce personnage comme spectateur des pièces de théâtre de Lady Ava, chuchotant des histoires à qui veut l'entendre. Ces chuchotements sont souvent les éléments d'enchaînement. En voilà un exemple:

[...] si la cachette se trouvait dans la chambre même, il aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante, pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle du petit théâtre. (p.106)

Nous allons représenter cette transition comme suit:

ESPACE1 (pièce de théâtre)

a pensé la servante, pense Lady Ava,.....

CONNECTEUR dit le narrateur au teint rouge,....

ESPACE2 qui est en train de conter l'histoire à son voisin dans la salle du petit théâtre. (p.106)

D'abord représentation de théâtre (espace 1), la scène entre Lady Ava et sa servante devient une histoire racontée par l'homme au teint rouge. Cette fois-ci, c'est son intervention verbale ("dit le narrateur..") qui provoque la transition entre deux espaces différents. Cet effet est particulièrement labyrinthique, puisque le lecteur est en train de "voir" les spectateurs qui "voient" ce qui se passe sur scène. Plusieurs plans de fiction s'exposent en même temps.

Bref, la différence entre la transition avec des objets et celle qui se fait avec des personnages consiste en ceci que ces derniers n'appartiennent pas nécessairement aux deux variantes à la fois, tandis que les objets sont intégrés aux deux. Les transitions avec "l'homme au teint rouge" sont sans doute les plus ingénieuses, mais celles avec des objets nous paraissent les plus efficaces pour effacer les frontières entre variantes. Celles-ci sont mêlées les unes aux autres, et l'interminable succession de captures et de libérations contribuent à les confondre. Ces observations montrent que les transitions sont un élément essentiel pour la contestation du récit; les variantes en sont certes l'instrument principal, mais leur apparition serait moins efficace pour semer la confusion sans les glissements pour bannir les limites entre ces variantes.

En somme, les transitions jouent un rôle essentiel dans la contestation du récit, surtout en ce qui concerne

l'abolition de limites entre variantes, entre espaces, entre le "réel" et le fictif.

II. CONCLUSION

Le monde parent que nous cherchions dans La Maison de Rendez-Vous n'existe pas. Ce monde se perd au milieu des espaces de fiction qui s'entremêlent et des variantes qui se contredisent les unes les autres. Les diverses traces de ce "monde réel" sont elles-mêmes souvent imprégnées de fiction, leur enlevant par là tout statut de "réalité".

Il s'attache à ce problème deux aspects de la "fictionalisation" de la "réalité" qui sont particulièrement intéressants. Le premier c'est la "fenêtre aux rideaux fermés" dans le salon de Lady Ava. Nous ne savons pas s'il s'agit là d'une ou de plusieurs fenêtres, mais à maintes reprises les personnages principaux se trouvent devant cette fenêtre (Lady Ava, Sir Ralph et Lauren) dans le salon de la Villa Bleue:

En prononçant ces mots, Lady Ava s'est détournée vers la fenêtre aux épais rideaux fermés. (p.30)

[...] l'homme de haute taille qui écoutait tout à l'heure d'une oreille distraite le buveur de champagne, près du buffet, et qui, seul à présent, se tient à l'écart de la foule en face d'une fenêtre aux rideaux fermés. (p.37)

[...] la scène suivante montre le plus grand des deux -celui qu'on appelle Johnson, ou même souvent "l'Américain", bien qu'il soit de nationalité anglaise et baron- debout près d'une des larges baies aux rideaux fermés, en conversation avec cette jeune femme blonde dont le prénom est Lauren, [...] (p.46)

Selon A. Ablamowicz et Ben Stoltzfus, les fenêtres chez Robbe-Grillet ont une fonction très spécifique, celle d'assurer la division entre deux espaces irréconciliables:

L'univers est donc définitivement divisé en deux mondes: l'intérieur s'oppose à l'extérieur sans qu'il y ait une possibilité quelconque de communication entre les deux zones... (Ablamowicz 1982:55)

Doors, windows, and blinds, like the human eye, are the mediating agents between two seemingly opposed and irreconcilable spaces. (Stoltzfus 1985:92)

Pourquoi alors tenons-nous à affirmer que cette fenêtre n'est pas du tout un médiateur entre deux mondes, mais plutôt un signe de fiction? Il nous semble que la réponse est liée au fait qu'il s'agit d'une fenêtre "à rideaux fermés". D'un côté, elle ne peut pas être un "agent médiateur" puisque le monde extérieur est complètement caché derrière les rideaux et, d'un autre côté, la mention des rideaux fermés de cette fenêtre nous rappelle parfois d'autres rideaux fermés: ceux du théâtre après une représentation:

Et le lourd rideau de velours commence à se fermer, ses deux pans -un de chaque côté- s'abaissant lentement, en oblique, depuis les cintres. (p.137)

Cette fenêtre (ces fenêtres) donne(nt) un "décor théâtral" à l'action dans le monde "réel". A la fin du récit, la chambre de Lauren a aussi une fenêtre aux rideaux fermés (p. 214); son apparition enlève ainsi tout air de "réalité" à l'action.

Un autre élément de fiction mêlé au monde "réel" est l'aspect pictural. Outre la fixation des personnages, il y a dans la description des lieux un manque de profondeur; ce

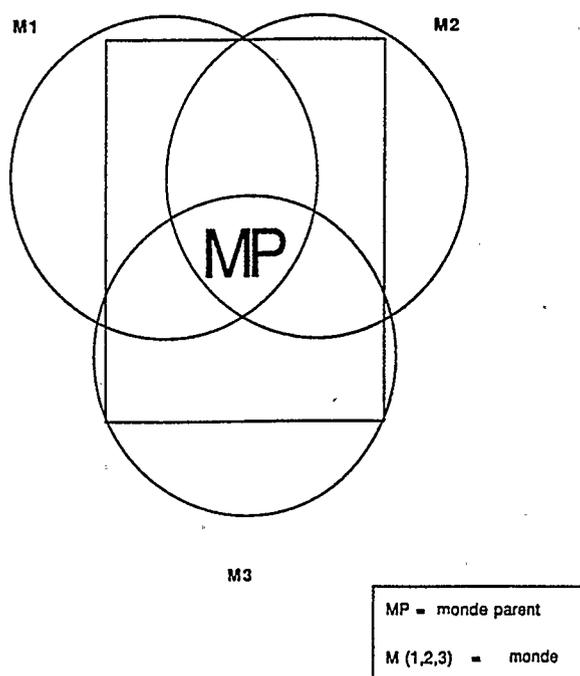
manque est propre aux images ou aux tableaux ("Privé des feux de la rampe et posé ainsi de guingois, l'ensemble [dans la cour-jardin] ne donne plus aucune impression de profondeur" (p.133)).

A un moment donné, Lauren pose devant Sir Ralph, reproduisant par là un "tableau célèbre de Manneret" (p.85), et elle joue souvent dans des "tableaux vivants". Dans une autre scène, Lady Ava est reproduite à l'infini, non pas par des miroirs, mais par des tableaux (p.184).

L'intérêt de Robbe-Grillet pour l'art contemporain a été souligné par les critiques: R.O'Callaghan remarque que "Robbe-Grillet similarly insists that the elements and images his work presents are taken from popular contemporary mythology" (O'Callaghan 1986:48); Andrée Thoms explique: "Ainsi dans la mémoire du narrateur robbegrillétien, comme dans un tableau cubiste, ces multiples images fragmentaires se répètent et se superposent sans relation chronologique, temporaire et linéaire" (Thoms 1984:71), et M.K. Garstin observe les choses suivantes: "The magazine cover and the tabloid, [...] Chinese street sweeper, the manner of their appearance in the novel suggesting the built-in obsolence of contemporary, consumer oriented culture (Garstin 1987:44).

Cet intérêt pour l'art contemporain est sans doute présent dans le récit, mais ce qui nous intéresse dans ce cas particulier c'est que les paysages sans profondeur et d'autres tableaux donnent au monde "réel" un aspect fictionnel. Ces

"fictionnalisations", les transgressions continues entre espaces, outre les mises en abyme, de plus en plus compliquées, nous empêchent de déchiffrer le monde parent, lui-même réduit à l'ordre de l'impossible. La proposition donc de notre premier schéma (p.34), qui pourrait être représenté comme suit, n'est pas valable:

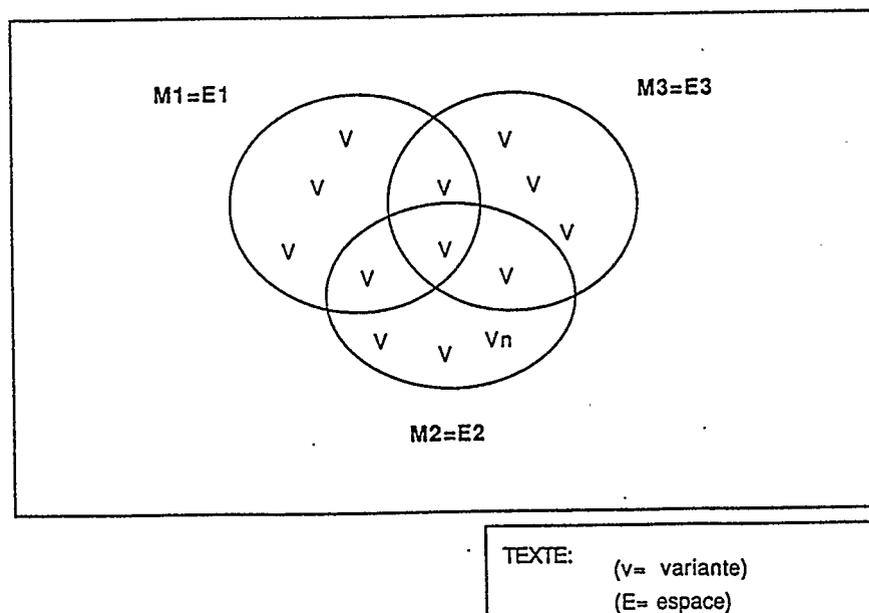


Dans cette représentation, le monde parent (MP) est celui avec une hiérarchie supérieure dans le texte; le reste des mondes (M1,M2,M3) appartiennent à une hiérarchie inférieure, et ils s'organisent tous autour du MP.

Même s'il est impossible de retenir le monde parent, les mondes (ou les espaces) n'en continuent pas moins à exister. Ces mondes de fiction (le théâtre, les images et les hallucinations) n'ont plus le monde parent comme référent et ils ne s'organisent pas par conséquent autour de lui. Faute

d'un monde référentiel, les espaces de fiction n'ont plus de hiérarchie entre eux, ce qui les situe tous sur le même plan. A son tour, chaque espace a plusieurs variantes qui s'entremêlent avec celles d'autres espaces. Chaque variante ayant la même puissance d'accès au "réel", elles ont chacune les mêmes chances d'être prises pour le "réel": nous voilà donc pris avec un récit contesté. Nous n'avons plus d'unité au niveau du récit. Qu'est-ce qui assure alors la cohésion des variantes? Ce sont d'abord les mises en abyme, les reproductions des différents micro-récits qui font ce travail, mais ce sont surtout les enchaînements qui unissent ces variantes qui font partie d'une même unité, celle du texte.

Le schéma que nous proposons maintenant, une fois que l'existence du monde parent a été réjétée, est le suivant:



Dans cette représentation, tous les mondes (ou les espaces) de fiction ont le même statut, la hiérarchie entre espaces ayant disparu. Il n'y a plus de "réalité du texte", autre que l'existence du texte lui-même. Il y a une forte interaction entre les mondes de fictions, établie pour la plupart par les variantes qui forment le texte. Chaque monde de fiction a énormément de variantes, et souvent les variantes d'une même situation appartiennent à des espaces différents (ex. Manneret assassiné sur scène/ Manneret assassiné dans son bureau).

Nous avons donc affaire à un texte où tout relève de la fiction, où le tout est une mise en fantaisie. La seule réalité qui compte est celle du texte.

Lucien Goldmann voit pourtant en Robbe-Grillet un écrivain réaliste, parce qu'il reflète dans ses oeuvres la nouvelle société de nos jours (et surtout la "réification").

[...] si on donne au mot réalisme le sens de création d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'oeuvre a été écrite, Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet comptent parmi les écrivains les plus radicalement réalistes de la littérature française contemporaine. (Goldmann, 1964:324)

Les arguments de Goldmann sociologue sont certes tout à fait justifiés, mais si Robbe-Grillet reproduit la structure de notre société, il le fait à un niveau très abstrait, et il ne se borne jamais à "représenter" cette société. De plus, nous croyons que l'importance du texte réside ailleurs. Elle se sent concrètement dans sa structure radicale, dans la

contestation absolue du récit, et dans la mise en relief de la production littéraire comme jeu de fiction:

Beaucoup plus tard [de nos jours], une nouvelle espèce de fictions ludiques a vu le jour sous le signe de la modernité. Elle a pris de nombreuses formes, des essais spontanés, parfois naïfs, des surréalistes, jusqu'aux mécanismes sophistiqués de Borges et des prosateurs postmodernes. Dans toutes ces entreprises, la construction de mondes fictionnels sert le désir de mettre à jour précisément les propriétés de la fiction. (Pavel 1988:108)

A travers ses jeux avec le langage, Alain Robbe-Grillet détruit dans son roman la fiction "réaliste", pour nous dévoiler l'existence de la fiction comme "réalité".

BIBLIOGRAPHIE

- ABLAMOWICZ, "L'espace de l'homme égaré: Dans le Labyrinthe d'ARG" dans CROUZET, M., Espaces Romanesques. Paris, PU de France, 1982 pp. 47-57.
- ALTER, J., La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Genève, Droz, 1966.
- AUERBACH, E., Mimésis. Paris, Gallimard, 1968.
- BARTHES, R. et al., Littérature et réalité. Paris, Seuil, 1982.
- BERNAL, O., Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris, Gallimard, 1964.
- BERSANI, L., "Le réalisme et la peur du désir", dans G. Genette et T. Todorov [éd.]: Littérature et Réalité. Paris, Seuil, 1982.
- BISHOP, T., "Géographie de Robbe-Grillet", dans J. Ricardou [éd.]: Robbe-Grillet. Paris, U.G.E..
- BLOCH-MICHEL, J., Le présent de l'indicatif. Essai sur le NR. Paris, Gallimard, 1963.
- BRUNER, Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, Harvard UP, 1986.
- CAMINADE, P., "Métaphore et Nouveau Roman" dans J. Ricardou et R. van Rossum-Guyon [éd.]: Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Paris, U.G.E., 1972.
- DALLENBACH, L., Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.
- DHAENENS, J., La Maison de Rendez-Vous d'Alain Robbe-Grillet. Paris, Archive des Lettres Modernes, 1970.

- DIDEROT, D., Jacques Le Fataliste et son Maître. Paris, Gallimard, 1973.
- DURAS, M., Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris, Gallimard, 1964.
- ECO, U., L'oeuvre ouverte. Paris, Seuil, 1965.
- FAUCONNIER, G., Espaces Mentaux. Paris, Minuit, 1984.
- GARSTIN, M. K., "Alain Robbe-Grillet and Pop Art: Technique and Iconographie in "Dans les Couloirs du métropolitain", La Maison de Rendez-Vous and Projet pour une révolution à New York", Canadian Review of Comparative Literature. 14, 1987 pp.25 - 59.
- GENETTE, G., Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- GOLDMANN, L., Pour une sociologie du roman. Paris, Gallimard, 1965.
- HAMON, P., "Un discours contraint" dans G. Genette et T. Todorov [éd.]: Littérature et Réalité. Paris, Seuil, 1982.
- HARGER-GRINLING and CHADWICH, "Mirror, Mirror on the Fence? Reflections on and in ARG and Lewis Carroll", dans International Fiction Review. 13 (1), 1986, pp.20-23.
- HEATH, S., The Nouveau Roman. Londres, Elek, 1972.
- IRVING, J., The Hotel New Hampshire. New York, Pocket, 1982.
A Prayer for Owen Meany. Toronto, Ballantine, 1990.
- JAFFE-FREEM, E., Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste. Amsterdam, Meulenhoff, 1966.

- LACLOS, Ch., Les Liaisons Dangereuses. Paris, Gallimard, 1958.
- LEENHARDT, J., Lecture politique du roman. Paris, Minuit, 1973.
- LEKI, I., Alain Robbe-Grillet. Boston, Twayne, 1983.
- MANSUY, "L'imagination dans le Nouveau Roman" dans J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon [éd.] Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. (1) Paris, U.G.E., 1972, pp.75-92
- MORRISSETTE, B., Les Romans de Robbe-Grillet. Paris, Minuit, 1965.
- Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet from Topology to the Golden Triangle. Fredericton, York Press, 1979.
- NOIRET, T., "Alain Robbe-Grillet" dans J.C. Polet [éd.] Alain Robbe-Grillet, Elie Wiesel et Jean-Marc Roberts. Bruxelles, Didier Hatier, 1986.
- O'CALLAGHAN, R., "The Sadist and the Siren: Modern Myth in the Writing of ARG" dans New Zealand Journal of French Studies. 7, 1986 pp.45-72.
- PAVEL, T., Univers de la fiction. Paris, Seuil, 1988.
- PEREC, G., Les choses. Paris, Julliard, 1965.
- ABBE PREVOST, Manon Lescaut. Paris, Gallimard, 1972.
- RICARDOU, J., Le Nouveau Roman. Paris, Seuil, 1973.
[éd] Alain Robbe-Grillet. Paris, U.G.E., 1976.
- RICARDOU, J. et van ROSSUM-GUYON F. [éds.], Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. (1,2) Paris, U.G.E., 1972.

- RIFFATERRE, M., Fictional Truth. Baltimore, Johns Hopkins, 1990.
- ROBBE-GRILLET, A., Le Voyeur. Paris, Minuit, 1955.
- La Jalousie. Paris, Minuit, 1957.
- L'Année Dernière à Marienbad. Paris, Minuit, 1961.
- Pour un Nouveau Roman. Paris, Minuit, 1963.
- La Maison de Rendez-Vous. Paris, Minuit, 1965.
- Projet pour une Révolution à New York. Paris, Minuit, 1970.
- Djinn. Paris, Minuit, 1981.
- "Order and Disorder in Film and Fiction"
Critical Inquiry, 4 (1), 1977 pp.1-20.
- RYAN, M. L., "Fiction, non-factuals and the principal of minimal departure" Poetics 9, 1980 pp. 403-422.
- SHERZER, D., Representation in Contemporary French Fiction. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.
- STOLTZFUS, B., Alain Robbe-Grillet. The Body of the Text. Cranbury, Associated University Presses, 1985.
- THOMS, A., "L'art de Robbe-Grillet à travers La Jalousie" dans Les Problèmes des Genres Littéraires, 1984. v.27 pp. 70 - 75.
- VAREILLE, J. C., Alain Robbe-Grillet l'étrange. Paris, Nizet, 1981.
- WATZLAWICK, La réalité de la réalité. Paris, Seuil, 1978.
- WOLFE, T., The Bonfire of the Vanities. New York, Bantam, 1988.