

Dysfonctionnement spatial et déchronologie

dans *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet

Jean Denis NASSALANG

Maître-Assistant,

Département de Didactique des Lettres de la Faculté des Sciences
et Technologies de l'Éducation et de la Formation (FASTEF),
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal).

Résumé: Dans son incapacité d'exprimer les cadres spatio-temporels, Alain Robbe-Grillet, dans *Les Gommès* propose une image de l'espace et de la chronologie qui s'enchevêtrent, se relaient et se nient dans un dessein de restructuration de l'art du roman. Puisque les réalités ne sont plus dicibles à volonté, l'auteur propose une architecture du roman qui secoue les assises traditionnelles de l'œuvre. Écrire revient à déshabiller les sacro saints principes d'un espace et d'un temps qui servaient d'ancrage au roman reflétant des tranches de vie, pour donner forme à une nouvelle esthétique qui pose les problèmes de l'écriture. Le texte ne narre plus des crises, mais reflète une crise de la narration. Et dans cette dynamique, il faut, par d'ingénieuses techniques d'écriture, faire du lecteur un coproducteur de sens.

Mots clés : Déchronologie - Écriture - Espace – Narration – Temps – Roman - Univers.

Introduction

En précisant dans un entretien : « Je voulais raconter une histoire qui se détruisait elle-même au fur et à mesure »¹, l'auteur des *Gommès* ne s'est pas seulement donné comme projet de décevoir les attentes de son lecteur. À travers la *fabula* que constitue ce texte, le lecteur note un double mouvement qui sous-tend le projet de l'auteur. Il s'agit, de prime abord d'exprimer une fiction qui rompt les amarres du roman tel que présenté par les classiques ; mais aussi d'inventer une nouvelle technique d'écriture. À cet effet, il faut inscrire la fiction dans un contexte décevant et désarçonnant. Le lecteur du texte fait l'expérience de quelques notions périmées ; mais il est convié à passer de cette mort à une (re)construction d'un nouvel univers romanesque, à « une autre hypothèse » (G, 144)². Mais comment s'opère cet effacement de l'espace et du temps jadis considérés comme des valeurs cardinales dans

¹ Entretien avec Madeleine Chapsal, « Le jeune roman », *L'Express*, 12 Janvier 1961.

² Dans cet article, les références à notre corpus, *Les Gommès*, Paris, Minuit, 1953, seront désormais notées de la sorte. Le chiffre renvoie à la page.

l'expression des réalités? A quelle fin l'auteur des *Gommes* le fait-il? Quels effets s'avèrent subsidiaires des notions de réel?

Ce présent article répond à un besoin de définition des axes de structuration de l'univers des *Gommes*. Robbe-Grillet réinitialise la structure du roman et ainsi jette les bases d'une esthétique nouvelle susceptible d'exprimer la réalité ambiante.

1- L'effacement de l'espace-temps

Dans les siècles précédents, des écrivains tels que Gustave Flaubert et Emile Zola avaient réussi une perspective originale à l'entendement du lecteur de l'imagination littéraire en s'inspirant des systèmes de pensée de la science contemporaine. La révolution industrielle cumulée aux progrès scientifiques ont permis à cette vague d'auteurs d'écrire des œuvres qui ancrent le public dans des espaces quasi identiques à ceux de certaines villes et dans un déroulement chronologique aisé à saisir. Ainsi, la critique se plaisait à déterminer à quelques nuances près les origines de tel texte ou roman. Quelques soient les délires de la narration, les valeurs spatio-temporelles permettaient de se faire une idée sur le milieu évoqué. Le texte, véritable champ quantique, mélange inopinément des espaces imaginaires à des fragments d'espaces familiers à la conscience du lecteur. Ainsi, le lecteur de *Madame Bovary* parvenait à se représenter quelque rue de Paris et quelques espaces familiers. Cet effort consistant à décrire de manière assez méticuleuse les cadres et décors avait une valeur réflexive. Il s'agit d'amener le lecteur à se représenter la psychologie du personnage et/ou celle de toute une collectivité humaine à travers l'espace microphysique décrit. C'est dans cette dynamique que Yves Reuter nous fait comprendre ceci:

Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes...). Les lieux participent alors, avec d'autres procédés à la construction de l'effet de réel (on croit à l'existence de cet univers, on le "voit")³

La fécondité de cette technique consistant à évoquer de manière assez minutieuse tel ou tel espace ou temps consistait à permettre au lecteur de participer à la critique d'un certain ordre social ou politique. Ecrire un roman signifiait révéler des tranches de vie. L'écrivain, imbu de valeurs pétrificatrices d'un nouvel ordre mondial, se lance dans des projets parfois

³ *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000, p. 35-36.

démésurés de construction d'une société humaniste. Il s'agit de pétrir un paradis terrestre puisque l'intellectuel avait encore confiance en la bonne volonté de l'homme. Dans cette dynamique, l'espace et le temps permettent de définir le déroulement des événements. Robbe-Grillet mentionnera que « dans le roman traditionnel, le temps jouait un rôle et le premier : il accomplissait l'homme. Il était la mesure de son destin »⁴. En conséquence, la description d'espaces bien cadrés ainsi que le déroulement linéaire du temps permettaient aussi bien d'exprimer la cohérence des idées du personnage que l'ordre du monde.

Mais cette idéologie va vite déchanter avec les événements atroces qui ont émaillé la face du monde. Les deux guerres avec leurs conséquences désastreuses enfouissent ce projet dans les décombres des bombes. Le narrateur, à l'image de l'auteur, « n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines, chaque seconde marque un pur mouvement (...)» (G, 11). Il faut donc non seulement réinventer le monde ; mais particulièrement les techniques d'expression et de communication. C'est-à-dire que la crise n'a pas été que sociale et politique, mais elle a embrasé la quasi-totalité des valeurs morales. Le roman, en tant qu'art et expression de la vie est à redéfinir. N'est-ce pas Robbe-Grillet lui-même qui nous fait comprendre dans *Pour un nouveau roman* que « l'art est vie. Rien n'y est jamais gagné de façon définitive. Il ne peut exister sans cette remise en question permanente. Mais le mouvement de ces évolutions et révolutions fait sa perpétuelle renaissance »⁵.

Dans ce souci de révolution de l'esthétique et des motivations du roman, Robbe-Grillet propose une architecture qui dissout les idées dans le tissu formel. En ce sens, la criminalité, comme les autres formes de folie de la condition humaine, sociale et politique ne sont devenues que des attributs précaires au profit d'un travail formel en adéquation avec la réalité universelle. Dans cette ère du soupçon, la description des lieux se démarque des références à la vie ordinaire. La construction de l'effet réaliste se fonde en grande partie sur la multiplication d'incertitudes et de surprises révélant une angoisse ressentie. Le narrateur n'a plus cette latitude que lui accordaient le langage et l'art classique de pouvoir fixer le décor dès *l'incipit* du texte. L'heure est au doute, à des superstitions qui avilissent les repères orthonormés du texte balzacien. Le temps se fige et la narration, comme nous y reviendrons,

⁴ *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 34.

⁵ *Pour un nouveau roman*, op cit, p. 136.

devient ouverte et indécise. Les intrigues sont floues et les personnages dans leur déception donnent à lire des situations sinueuses :

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés dans leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre: un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.(G, 11)

Ce sont ces situations douteuses présentées par un narrateur somnolent qui fonctionnent comme des valeurs matricielles de la fiction. Leur énergie crée une narration qui tourbillonne et agence des incertitudes que le public est obligé d'examiner pour en saisir le sens. Comme l'écrit Cécile Voisset-Veysseyre, « le regard découpe son objet (...) : écrire c'est tirer des traits, tracer un axe perceptif selon le volet plus ou moins ensoleillé mais ce n'est pas dessiner c'est-à-dire épouser un contour aux formes figées. L'importance des formes géométriques dans le texte robbe-grillétien transforme une réflexion d'écriture en réflexion politique... »⁶

Dans les textes modernes, l'espace et le temps indomptés permettent de signifier les multiples complications qui assaillent la conscience populaire. Ces deux notions jadis révélatrices du pouvoir de l'homme sur l'univers s'effritent proportionnellement au déclin du culte de la raison. Le dysfonctionnement temporel et spatial connote le décrépit du devenir du personnage. Leur appréhension permet au lecteur de comprendre toute la confusion qui habite les héros. Robbe-Grillet précisait à propos de cette question sur la chronologie que dans les textes classiques, « les passions comme les événements ne pouvaient être envisagés que dans un développement temporel : naissance, croissance, paroxysme, déclin et chute.»⁷

Dans *Les Gommès*, par contre, les repères spatiaux échappent au contrôle de Wallas. Les mensurations qu'il donne de la ville où il erre sont douteuses. Les périmètres sont mal circonscrits, donnant lieu à des espaces ouverts. Mais il faut lire en arrière-plan de ces imprécisions toute la dimension philosophique du roman. Robbe-Grillet cherche à signaler, à travers ces paysages indomptés, toute la désorganisation de l'espace intérieur du personnage. Dans la mesure où toutes les valeurs se sont effritées, il faut peupler les œuvres, pensait

⁶ « Quitte ou double ? Robbe-Grillet et le mythe de l'identité », in *Amaltea. Revista de mitocritica*, vol. 3, 2011, p. 151- 165, p. 157.

⁷ *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 34.

Michel Butor, de consciences défectueuses révélées par des événements où le désordre triomphe:

(...) à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus : il en résulte un perpétuel malaise ; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience toutes les informations qui l'assaillent parce que nous manquons des outils adéquats⁸.

Wallas n'a pas un plan de la maison de M. Dupont. Les informations dont il dispose pour mener son enquête sont très vagues. En interrogeant l'onomastique, le lecteur comprend que le choix du nom du personnage qui semble être assassiné n'est pas fortuit. Dupont n'est pas sans évoquer l'image du pont, donnant lieu à une idée d'un passage. Ainsi, Wallas passera de sa situation d'enquêteur à celle de meurtrier; tout comme la ville imaginaire ayant au début l'apparence de Paris s'enchevêtre avec des références évoquant Thèbes. Cette désorganisation des cadres concourt à l'échec de la mission du héros. De plus, on lit, à travers cette fragmentation de l'espace tout le désordre psychologique propre à cette génération qui a survécu au désastre des guerres. Celles-ci n'ont pas seulement causé de blessures physiques, elles ont rayé les frontières géographiques qui distinguaient les peuples pour en établir de nouvelles. C'est à travers les retors de l'histoire qu'il faut comprendre la faillite de certaines convictions sociales. Pour les nouveaux romanciers, cette confusion des lieux révèle une réalité troublante. A travers les hibernations temporelles, les enchevêtrements et la confusion des endroits évoqués dans la fiction des *Gommes*, le narrateur expose toutes les inquiétudes, les peurs et les passions qui désagrègent l'espace intérieur et mental du personnage. « La chronologie des événements est tellement bouleversée que le lecteur, au début, se trouve perdu au milieu d'un labyrinthe d'un temps et d'un espace que Roland Barthes appelait déjà einsteinien. »⁹

Dans *Les Gommes*, les différentes évocations du temps comme ceux de l'espace ne permettent plus, comme dans les textes classiques, d'asseoir une série de références géographiques fiables. Ces deux notions participent désormais du prétexte textuel et/ou

⁸ *Le roman comme recherche*, Paris, Minuit, 1950, p. 08.

⁹ Ben F. Stoltzfus « Camus et Robbe-Grillet : la connivence tragique de L'Etranger et du Voyeur », in *Revue de Lettres Modernes*, n^o 94-99, (1964) : « Un nouveau roman ? Recherches et tradition », p. 158.

structural. Ils ne fonctionnent pas en tant que repères quantifiables, mais donnent un perçu sur la nouvelle configuration universelle. Le roman ne donne plus l'occasion d'une visée ethnologique. Autrement dit, Robbe-Grillet, dans *Les Gommages*, se refuse de consacrer son texte à l'étude de la psychologie et des mœurs de tel ou tel peuple vivant dans un milieu déterminé. Il s'inscrit en porte à faux de l'art contemporain¹⁰ qui se veut moyen de dénonciation des évolutions négatives d'une communauté. De cette retouche de l'espace et de la logique temporelle découle une narration retorse.

2- Les errances narratives

Le décentrement de l'auteur par rapport à certaines notions référentielles se trouve matérialisé dans cette crise de représentation de l'espace et du temps. Alain Robbe-Grillet, dans sa conception des relations entre l'espace, le temps et la narration part du prélat que la réalité universelle, constamment perturbée par les aléas de la vie ne saurait être représenté de manière conforme dans le texte. Autrement dit, la face du monde a tellement été altérée par les crises de toutes sortes que le discours du narrateur ne saurait l'appréhender. C'est dans le labyrinthe des mots prononcés à un moment de crise que le lecteur est obligé de se représenter la réalité. Il ne s'agit certes pas de tout gommer, mais de figurer cette tension à travers une chronologie contestée et un temps qui nie l'espace ; le tout réorientant les rapports lecteur-narrateur :

Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés [...]. Un énoncé doit être considéré avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot "réponse", nous l'entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux.¹¹

En s'inspirant de la science, Robbe-Grillet n'altère pas simplement le souci qui a de tout temps motivé l'esthétique de certains auteurs des siècles précédents. Le roman conserve sa dimension réflexive ; toutefois, il faut redéfinir certaines notions clés que la transparence langagière et la figure quasi stable du monde offrait à l'auteur. Comme le note Roland

¹⁰ Nous faisons référence aux romanciers chrétiens comme Georges Bernanos, Julien Green, Paul Claudel et François Mauriac. Ce dernier, par exemple, nous donne à lire la destruction des relations familiales et sociales à cause du mercantilisme triomphant. Dans *Le Nœud de Vipères*, (1932), il s'attaque à cette dépravation des rapports entre humains en considérant comme cadre référentiel le milieu bourgeois bordelais, sa région natale. Le respect de la chronologie donne une lisibilité de l'évolution de la narration, des crises familiales et sociales.

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 298.

Barthes¹², la forme ne pouvait être éclatée car la conscience n'était pas si déchirée. Mais dès lors que les consciences des intellectuels sont devenues malheureuses à cause des diverses circonstances douloureuses, les écrivains du Nouveau Roman et Robbe-Grillet en particulier, s'accordent à déconstruire certaines valeurs principielles de l'esthétique romanesque. A notre sens, il n'est pas tant question de faire disparaître le personnage, les valeurs morales et même économiques de la sphère textuelle; mais de les redéfinir. Le culte de la forme déjà accrédité par Gustave Flaubert trouve un champ d'expansion dans ce nouvel univers. Le personnage devient un type, pour ne pas dire un être anonyme évoluant dans un cadre qu'il ne saurait maîtriser que de manière floue et superficielle. L'indéterminisme des cadres autoréférentiels devient le moteur de l'énergie créatrice. Jean Ricardou écrira qu'il ne s'agit plus de « l'écriture d'une aventure, mais d'une aventure de l'écriture »¹³. La narration nous plonge dans des couloirs mal éclairés d'un temps mythique. Les mots se liquéfient et cessent de signifier à chaque fois que le narrateur pense les comprendre. Le cadre spatio-temporel devient imaginaire. Dans ce désordre qui sous-tend le principe d'indétermination des séquences narrées, le lecteur est comme prisonnier d'une fiction qui brouille toutes ses facultés de déterminer linéairement la qualité et la vitesse des actions. C'est comme s'il était traversé d'un ensemble de faisceaux lumineux dont il lui est impossible de connaître les microphénomènes avec certitude.

Promeneur insolite, Wallas s'avance à travers cet intervalle fragile. (Ainsi celui qui s'est attardé trop avant dans la nuit, souvent ne sait plus à quelle date appartient ce temps douteux où son existence se prolonge ; son cerveau, fatigué par le travail et la veille, essaye en vain de reconstituer la suite des jours: il doit avoir terminé pour demain cet ouvrage commencé hier soir, entre hier et demain il n'y a plus la place pour du présent. Epuisé tout à fait il se jette enfin sur son lit et s'endort. Plus tard, lorsqu'il s'éveillera, il se retrouvera dans son aujourd'hui naturel.) Wallas marche. (G, 51)

Robbe-Grillet propose au public un roman à sphères mobiles. La narration livre une narration aux aléas inclassables et quasi irréductibles. Notons que pour bien étudier *Les Gommès*, comme tant d'autres œuvres de Robbe-Grillet, le lecteur est enclin à ne pas fustiger ses conceptions physiques. L'auteur fait comprendre dans ses réflexions que ses présupposés

¹² Il affirme « qu'aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques) la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas ; et qu'au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse, son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant soit en refusant l'écriture de son passé. », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 08.

¹³ *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111

sont incompatibles avec l'hypothèse de l'essence humaine et d'une quelconque intériorité. Même si ce propos est discutable, car il a connu quelques relâchements au cours de ses textes, le lecteur est convié à aborder cette œuvre en rapport avec la nouvelle conception que se fait l'homme de son frère. Il gomme en apparence les grands mythes qui fondaient les valeurs humaines pour présenter l'humanité moderne. C'est cette invention du monde, de l'homme et d'une société susceptible d'exprimer les contours de cette nouvelle cité indicible qui organise l'architecture textuelle. En ces années marquées par des ruines de toutes sortes, l'auteur, comme le lecteur, vit dans une relativité notionnelle: « non seulement chacun voit dans le monde sa propre réalité, mais que le roman est justement ce qui la crée. L'écriture romanesque ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, le témoignage, ou la relation scientifique, elle constitue la réalité. Elle ne sait jamais ce qu'elle cherche, elle ignore ce qu'elle a à dire ; elle est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question. »¹⁴

La narration s'opère donc dans un contexte à la fois désabusé, polysémique et troublant. La littérature intègre des empreintes hétérogènes de conflits idéologiques. Dans le discours de Wallas, nous y trouvons des références aux cadres imaginaires déjà évoqués dans le mythe d'Œdipe: « Bien que la scène reste déserte, l'impression d'humanité s'accroît progressivement. A la fenêtre d'un rez-de-chaussée, les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série: bergers recueillant un enfant abandonné, ou quelque chose de ce genre-là » (*G*, 50). Cet épisode des bergers recueillant un enfant abandonné n'est pas sans rappeler le mythe du personnage de Sophocle. La narration amène le lecteur à inscrire le texte dans un ordre référentiel. Wallas rappelle à bien des égards, ce personnage mythique qui a connu un destin tragique. Œdipe, en déroulant inconsciemment le fil de sa vie, accomplit la prophétie de l'oracle de Delphes. Sa prédestination l'amène à commettre une tragédie. De même, si l'on efface la distance temporelle qui le sépare du héros des *Gommes*, l'on comprend que ce dernier déroule une intrigue qui le propulse vers le crime. C'est dans cette logique qu'il faut interpréter l'image peinte dans ce tableau qu'observe Wallas :

Les ruines de Thèbes.

Sur une colline qui domine la ville, un peintre du dimanche a posé son chevalet, à l'ombre des cyprès, entre les tronçons de colonnes épars. Il peint avec application, les yeux reportés à chaque instant sur le modèle; d'un pinceau très fin il précise maints

¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 138.

détails qu'on remarque à peine à l'œil nu, mais qui prennent, reproduits sur l'image, une surprenante intensité. (G, 177)

Sur le plan géographique, la transposition des espaces reste incohérente; mais elle permet quand même au lecteur de situer l'histoire de Wallas dans la dynamique des scènes évoquant les spectres antiques. Les sporadiques réapparitions de scènes et d'images qui ponctuent le texte suffisent à prouver que Robbe-Grillet fonde son art sur les ruines de l'ordre classique. Seulement, les références apparaissent sous une forme éclatée: « on commence à entrevoir quelque chose et l'on croit que ce quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit »¹⁵.

De ce délabrement des repères spatio-temporels naît une représentation laconique de certains points d'encrages narratifs et une nouvelle conception des choses. Nous avons une impression d'être face à un miroir brisé de l'écriture; un miroir coalesçant dans ses éclats des reflets fragmentés de la réalité évoquée. Ce qui revient à signaler que dans la fiction des *Gommes*, nous avons une récurrence structurelle qui s'impose comme élément central de l'écriture d'Alain Robbe-Grillet: la spirale. Le texte débute à 6 heures du matin un 26 Octobre et se termine le lendemain à la même heure avec les mêmes évocations des attitudes du patron dans son café.

Du reste, dans ce dessein d'expression de rénover le roman, le décrépît de l'espace et du temps permet au lecteur de saisir toute la reconsidération des mythes. Robbe-Grillet, dans ses romans, redonne vie à certains mythes, mais dans un projet moderne. Il ne réécrit pas le mythe d'Œdipe dans son intégralité; mais, c'est dans et à travers la narration des actions de Wallas que l'on repère quelques éclats de cette histoire antique:

« Wallas marche. La disposition des rues le surprend sans cesse, dans cette ville. Il a depuis la préfecture, suivi le même itinéraire que ce matin, et cependant il a l'impression de marcher depuis beaucoup plus de temps qu'il ne lui en a fallu la première fois, pour se rendre du commissariat à la clinique du docteur Juard. Mais comme toutes les rues du quartier se ressemblent, il ne pourrait pas jurer qu'il a toujours emprunté exactement les mêmes. Il a peur d'avoir pris trop à gauche et d'être ainsi passé à côté de celle qu'il cherche.

Il se décide à entrer dans une boutique pour se faire indiquer la rue de Corinthe.»

(G,177)

¹⁵ Pour un nouveau roman, op. cit., p. 128.

Tel que (re)construit, le paysage des *Gommes* avec ses boulevards sinueux, ses bars, ses restaurants aux indications inconsistantes n'ont pas seulement une dimension onirique ; mais ils participent à la brouille de la psychologie du narrateur. Le temps se coagule et les péripéties semblent itératives. Le tout se déroule dans un désordre chronologique qui suppose une enquête déjà vouée à l'échec. Nous lisons à travers ce décor abstrait, une simple illusion mimétique d'une ville qui pourrait être se situer en Grèce ou en France. Dans tous les cas, il s'agit de créer une histoire qui refuse de s'inscrire dans un cadre précis. Robbe-Grillet, à n'en pas douter déconstruit les vieux mythes consistant à concevoir l'univers romanesque comme reflet exact de la société inscrit dans un espace précis et dans un temps aisément évaluable. Ainsi, les quartiers dans lesquels se promène sont des lieux fondamentalement imprécis et imprécis. L'auteur des *Gommes* s'inscrit en porte à faux avec les anciens critères topographiques. Michel Zéaffa préfère, à cet effet, parler d'une simple « abstraction: l'idée de ville telle qu'a pu la forger une histoire vague ou l'ancien et le moins ancien, le concret et le mythe se juxtaposent et s'unissent dans la précarité, dans la destructibilité et dans une pure théâtralité.»¹⁶

La fausseté vient du fait que Wallas, comme Garinati et tous les autres acteurs de cette fiction d'Alain Robbe-Grillet, trichent et se mentent mutuellement. Ils sont des identités d'une société qui désacralise le culte de la vérité. L'univers dans lequel erre Wallas propose une série de réalités délabrées. L'auteur se sert en fait du mythe de la cité fantôme, comme des personnages pour donner une ossature à son texte. A cet effet, le lecteur doit s'interdire de transposer mot à mot ses connaissances de l'œuvre de Sophocle ; car la représentation spatiale et temporelle ne permet pas une reconstruction adéquate de la topographie. Dans ce texte à tiroirs mobiles, le narrateur impulse une technique de lecture de l'espace et du temps qui « s'impose comme imagination active qui génère la production des signes.»¹⁷

La problématique de la narration dans *Les Gommes* révèle l'image d'une société fourvoyée dans ses convictions. Toute assertion est rapidement supplée par un propos anachronique. Le héros narrateur imbriqué dans cette sphère conflictuelle « se plaignait de maux de tête ; et, une ou deux fois, il lui a échappé des paroles bizarres. (...) il s'est même montré franchement difficile : inquiet, susceptible, s'informant sans cesse de détails réglés depuis longtemps,

¹⁶ « Villes démoniaques », *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 28.

¹⁷ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, Septembre 1997, p. 134.

présentant par surcroît, à plusieurs reprises, des objections tout à fait déraisonnables qu'il s'irritait de voir rejeter trop vite.» (G, 100)

C'est une manière pour les auteurs de faire comprendre au public que la clarté a quitté les consciences en ce lendemain de crises. Les sacro saints principes qui fondaient l'éthique sociale finissent par se diluer dans un magma inexplicable de fourberies. Le lecteur comprend que nous sommes dans une situation de tropismes enchevêtrant la réalité à l'imaginaire, à la fiction. Cette oscillation est renforcée par l'inconsistance psychologique de l'instance narrative. Les relations qu'établissent les personnages entre eux et avec leur milieu bouleversent la lisibilité de l'histoire ; révélant ainsi leur inaptitude à comprendre la réalité qu'ils vivent et leur incapacité à dominer le milieu qui les environne. Il faut le rappeler, l'homme revient complètement désuet des guerres. Les fruits de tant d'efforts louables pour asseoir une civilisation stable et des connaissances ardues sur les domaines essentiels de leur existence viennent d'être gommés par les bombes et l'altération du langage. Désormais, l'être social, comme Wallas ressent une « étrange torpeur » (G, 163) ; raison pour laquelle ses propos manquent de cohérence. Il est comme atteint d'une amnésie qui pervertit ses flux de désir. Le je narratif n'a plus de rapports équilibrés avec son milieu, avec son prochain. Alors, ce pouvoir qu'il exerçait sur son cadre de vie et certains domaines de sa société est décentré. Françoise Van Rossum -Guyon note, à propos de cette technique de Robbe-Grillet, que : « la technique narrative déplace l'accent de l'énoncé à son énonciation, par une mise à nu du travail même de la narration à l'intérieur du récit, et revalorise la relation scripteur-lecteur au détriment de la relation narrateur-personnage, ou plus généralement narrateur-univers narré.»¹⁸

Cette ingénieuse technique d'écriture force non seulement la participation du lecteur ; mais elle lui impose la (re)construction des faits évoqués. Pour Robbe-Grillet, il faut déshabiller les anciennes convictions pour maquiller une nouvelle forme de narration qui fait du lecteur un coproducteur du sens. Les notions de vraisemblance ne sont plus le simple résultat d'une présentation adéquate de l'espace et du temps, mais une figuration que se fait le lecteur après assemblage de fragments discursifs que la narration donne à voir. « La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de

¹⁸ « Le nouveau roman comme critique du roman », *Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGE, 1972, p. 220.

suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplit et Lazare sortira de sa tombe, tout enveloppé dans ses bandelettes... » (G, 23)

Cette image de Lazare surgissant de sa tombe n'est pas une simple paraphrase du texte religieux. Elle institue une dynamique assumptionniste d'une architecture romanesque qui doit tirer sa sève de l'art classique pour asseoir une nouvelle philosophie du texte. Autrement dit, l'art moderne ne peut pas continuer à célébrer la beauté de certains endroits et/ou de certaines époques qui ont fait délirer des générations de poètes et d'intellectuels. Ecrire une œuvre c'est créer un univers en trompe l'œil ; car le langage est inconsistant et les réalités que les auteurs veulent peindre sont instables. « La fiction et son sens procèdent de la narration et non l'inverse, car l'entreprise scripturale est fondamentalement une aventure, quelque chose qui se construit dans l'expérience même du travail textuel, sans *a priori* ni anticipation.»¹⁹

Robbe-Grillet, comme tant d'autres auteurs du Nouveau Roman, a conscience que dans cet univers à reconstruire, l'écrivain ne doit pas se prévaloir d'être un guide dans la pratique des vertus morales. Il s'agit pour cette génération de signifier le doute qui hante sa conscience afin d'impulser une dynamique de lecture qui abroge les certitudes. Tout est à redéfinir et pour cela, la mission de l'écrivain consiste à engager l'humanité dans une dynamique de réflexion. Le narrateur n'est plus ce dispensateur de conseils ingénieux, mais un propulseur de pistes de méditations. Et pour cela il faut ébranler toutes les conceptions romanesques. Les valeurs spatiales doivent être faussées à l'image de la nouvelle organisation de l'univers en blocs érigés pour défendre tel ou tel intérêt. Et même au sein de ces blocs, les rapports ne sont motivés que par des pulsions matérialistes et/ou hédonistes. D'où les œuvres néo romanesques sont arrosées d'épitéxtes érotiques ou de scènes de crimes. Le meurtre perpétré dans des espaces inidentifiables devient une métaphore scripturale. Espace d'un métadiscours sur l'écriture même, le texte des Gommages s'affirme aussi sans projet immuable et prédéterminé. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le travail opéré par Robbe-Grillet sur le roman policier. Au départ, nous avons les accessoires pour composer une intrigue policière: une brigade et un « agent spécial » (G, 41) chargé de l'enquête, de 4s témoins, un prétendu meurtre, mais le fond est vide; car Wallas doit enquêter sur « un crime inexistant » (G, 38). Il est bon de retenir que Robbe-Grillet, par ce truchement esthétique, ne se limite pas uniquement à désarçonner l'ossature du roman policier. Il a conscience qu'en l'absence de

¹⁹ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, Septembre 1997, p. 135.

crime perpétré en amont, les autres mobiles de la narration deviennent obsolètes. Mais ce qu'il cherche, à notre sens, à installer, c'est la nécessité, chez le lecteur, à démolir les fondements et la structure traditionnelle de lecture du roman policier.

Dans les œuvres classiques, les paragraphes initiaux révélaient toute l'histoire et les secrets du récit. Mais lire *Les Gommès* c'est s'aventurer à déchiffrer une énigme où « nous n'avons plus une image indirecte du temps qui découle du mouvement, mais une image-temps directe dont le mouvement découle. Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement "anormaux", essentiellement "faux." »²⁰

Composer une œuvre c'est refléter insidieusement les tensions éthiques qui ont motivés les remous de l'esthétique et de l'inspiration. En parcourant *Les Gommès*, nous sommes tentés de croire qu'écrire est devenu une activité sans cause ni qualité préétablies. Le romancier est mû par une énergie qu'il peine à définir. Il s'engage, comme un aveugle, dans un désert de mots dont les pas s'effacent au fur et à mesure qu'il progresse. Le plaisir de la narration, comme celui de la lecture, réside dans cette errance et dans cette dynamique d'avance et non dans le résultat. Robbe-Grillet, comme tant d'autres romanciers modernes, s'est lui-même prononcé sur son incapacité à décliner la genèse de son œuvre :

Je ne crois pas que je pourrais jamais prendre la parole pour expliquer comment cela s'est produit : au départ, il y a comme une espèce de matière uniforme qui tourne, il y a des choses qui bougent, etc. Je ne peux pas dire comment, parce que je ne sais pas comment. Comme si tout le texte lui-même était d'une part la démonstration de sa production et, en même temps, peut-être, la démonstration inverse: celle de la méconnaissance où je suis de sa production ou, au contraire, de la fuite devant quelque chose qui serait ce processus producteur.²¹

L'auteur des *Gommès* a parfaitement raison, car en lisant cette œuvre, nous prenons conscience que ce ne sont ni le temps, ni les cadres qui fonctionnent comme projet littéraire à cette fiction. C'est d'abord le processus narratif et son évaluation qui fonctionnent comme histoire du roman. Le formalisme esthétique opère sous les yeux du lecteur la démonstration

²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2-L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 169.

²¹ « Discussion après la communication de Dimitru Tsepeneag : « Projet de rien : espace et structure chez Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet : analyse, Théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1976, Tome II, pp. 3 6-307.

d'un texte en train de se construire à l'infini. Et c'est cette évanescence du raconter-vrai qui permet à chaque lecteur de comprendre « la situation dans le monde »²²

A tout considérer, *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet, donne à comprendre un certain malaise de la pensée matricielle. Les personnages ont des idées si éparses qu'ils ne peuvent dompter leur milieu de vie et dévoiler leurs pensées dans un ordre linéaire. Dans ce texte, les événements vécus semblent dépassés, l'histoire narrée parfois hors-jeu et le temps qui devait rythmer l'évolution de la narration gomme paradoxalement les références aux cadres historiques par l'imaginaire qu'il intègre dans la fiction. L'auteur semble nous inviter à comprendre que le seul ordre qui s'impose est celui de la nature où les changements successifs ponctuent l'existence humaine. Englués dans ce labyrinthe, victimes de l'hybridité des mots de la langue, les personnages révèlent leur éraflure psychologique à travers une certaine léthargie de la chronologie.

Bibliographie

ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, Septembre 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BUTOR, Michel, *Le roman comme recherche*, Paris, Minuit, 1950.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2-L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

« Discussion après la communication de Dimitru Tsepeneag : « Projet de rien : espace et structure chez Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet : analyse, Théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Tome II Paris, UGE, coll. 10/18, 1976.

ROBBE-GRILLET, Alain, Entretien avec Madeleine Chapsal, « Le jeune roman », *L'Express*, 12 Janvier 1961.

STOLTZFUS, Ben F., « Camus et Robbe-Grillet : la connivence tragique de *L'Etranger* et du *Voyeur* », in *Revue de Lettres Modernes*, n° 94-99, (1964) : « Un nouveau roman ? Recherches et tradition ».

²² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 66.

VAN ROSSUM–GUYON, Françoise, « Le nouveau roman comme critique du roman », *Nouveau Roman : Hier, Aujourd’hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGE, 1972.

VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile, « Quitte ou double ? Robbe-Grillet et le mythe de l’identité », in *Amaltea. Revista de mitocritica*, vol. 3, 2011, p. 151-165.

ZÉRAFFA, Michel, « Villes démoniaques », *Revue d’esthétique*, Paris, Klincksieck, 1977.