

L'Itinéraire intertextuel en tant que génèse et reconstruction du monde-texte dans la *Reprise* d'Alain Robbe-Grillet

Doinița MILEA

L'Université „Dunărea de Jos”, Galați, Roumanie

Le défi d'envergure représenté par le livre d'Alain Robbe-Grillet est d'offrir un texte qui suit, eu même temps, un schéma traditionnel dans sa composition qu'une suite de mises en situation des questions rhétoriques et poétiques, dans une unité de lecture, qui suppose l'interrogation sur les marques du discours littéraire et engage la réflexion du lecteur.

Les jeux narratifs nous font découvrir un monde avec une logique temporelle et causale progressante, un monde narrative possible, vraisemblable, grâce au lecteur modèle, coopérant. Les codes narratifs du monde textuel représenté assurent la cohérence de l'intrigue, tout en incluant des personnages fictifs dans les données historiques et géographiques réelles.

Ses héros traversent les murs de la fiction, rompant apparemment avec les lois physiques, et la clé en est la comparaison entre le monde fictif construit sous les jeux du lecteur et le monde littéraire intertextuel, la bibliothèque infinie, qui assure les passages de sa fiction entre l'actuel du narrateur, instrument invisible au service de la narration, et l'univers autrement réel, des livres (le réel fictif).

La subversion touche aussi le langage du narrateur et du texte, que celui du discours critique attendu, comme narration seconde, signe de l'éclatement des catégories génériques, tout en travaillant l'invention de sa propre fiction de soi, la "bio-fiction", comme stratégie de fictionnalisation des identités multiples, où la métalepse narrative a un rôle essentiel.

Il est évident que le roman d'Alain Robbe-Grillet voyage à travers les pratiques conventionnelles comme le roman historique, la bibliographie, le journal intime, le récit

de presse, le rapport de police, la narratio judiciaire, et autre formes qui permettent au lecteur de passer du “récit factuel” au “récit fictionnel”, trompé par les stratégies où, comme chez Borges, le personnage du récit en est aussi le lecteur des espaces fictionnels labyrinthiques, ce qui lui permet de traverser ces frontières.

La pratique du retour des personnages, le retour interne (dans les récit du même auteur), ainsi que le retour externe (d’auteur à auteur), permet une intertextualité (restreinte et générale), qui assure la contestation de l’autorité de la voix du narrateur (où de celle du métanarrateur). La “contrafiction” qui en résulte, consistera alors, en s’éloignant un instant du fil de l’histoire, à parler de ce qui n’a portant pas en lieu, un mode de narration éminemment paradoxal, où la démystification littéraire donne lieu à plusieurs interprétations sous le poids de la dislocation de l’univers fictif.

Les lecteurs de *La Reprise* sont confrontés à de tels exercices de “contrafiction”, programmés par le texte: à la fin, par exemple, l’intrigue policière qui constitue une ligne du roman (qui a tué Dany von Brücke ?) semble pouvoir être résolue à la faveur d’une révélation relative au calibre des balles d’un revolver, car ce détail, véritable embrayeur de l’activité interprétative, semble discréditer les affirmations contradictoires émises sans forme de notes successives par son ennemi (et jumeau) Walther von Brücke.

Mais le lecteur, qui croit pouvoir conclure à l’innocence du narrateur – personnage principal, devra déchanter, car cette solution ne permet pas d’intégrer plusieurs autres éléments du récit. Pour un lecteur habitué à interpréter d’après les catégories logico-sémantiques sur lesquelles repose la cohérence de la fiction mimétique-réaliste, il s’ensuit une situation inconfortable, pour ne pas dire intenable, car il existe des structures textuelles contradictoires (ou dépourvues de sens), selon les critères référentiels de validation fondés sur la relation d’homologie entre texte et monde.

En 2001, lors de la publication du roman „*La Reprise*” d’Alain Robbe-Grillet, le Nouveau Roman français avait déjà trouvé sa place dans les manuels et dans l’histoire de la littérature. Le fameux colloque de Cerisy – La Salle: *Le Nouveau Roman: hier, aujourd’hui* (1971) essayait, sous la direction de quelques personnalités (Jean Raymond, Jean Ricardou) de montrer que ce mouvement était, à l’époque, vers une nouvelle

vague, connue sous le nom de Nouveau Nouveau Roman. En 1978, Jean Ricardou, l'un des critiques et théoriciens qui avait consacré de nombreuses études au phénomène (*“Problèmes du Nouveau Roman”*, 1967; *“Pour un thème du Nouveau Roman”*, 1971, *“Le Nouveau Roman”*, 1973), romancier lui-aussi, remarquait, à l'ouverture de l'étude intitulée *“Nouveaux problèmes du Nouveau Roman”*, à partir des principaux textes des romanciers réunis à Cerisy, six aspects de Nouveau Roman: “le récit mis en abîme, le récit dégénéré, le récit détérioré, le récit transmué / le récit embourbé / enlisé / enforcé” qu'il identifiait au niveau de la construction / récit, mais il signalait aussi, à titre de nouveauté, le fait que le roman moderne représentait un ensemble vaste, en perpétuel mouvement, dont le Nouveau Roman ne saurait être qu'une tache.

En même temps, Ricardou proposait l'instauration d'un rapport entre le Nouveau Roman, conçu en tant que mouvement, et des textes plus anciens (Proust, Flaubert) qui posaient, ne fût-ce qu'en germe, les mêmes problèmes de construction du roman et qui supposaient la reconnaissance de “l'efficacité de l'écriture”, à une “lecture avisée”.

C'est ainsi que le Nouveau Roman français s'est coulé en canon. Tout comme, plus tard, la littérature postmoderne. La modernisation élargit ses limites: tout roman qui double son sens par l'acte de commenter le geste scriptural devient métalittérature. La mise en question du monde se transforme en mise en question du roman.

L'espace culturel français refuse, en général, le terme de “postmoderne”, en refusant le “label”. Le roman d'un créateur du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet (né en 1922 – les premiers romans: *Les Gommes* 1953; *La Jalousie* 1957; *Dans le labyrinthe*, 1959; essais: *Pour un nouveau roman* 1963) apparaît sur le fond d'une tension entre l'esprit français et la modernité romanesque; il devient le surprise **du salon du livre** de Frankfort, après ce que, en 1994, l'auteur avait publié ses mémoires (trois volumes regroupés sous le titre *“Romanesque”*). Le roman *La Reprise* apparaissait toujours aux Editions de Minuit qui avait lancé les représentants du Nouveau Roman. Perçu alors comme un “effet de groupe”, le Nouveau Roman, une sorte de “creative writing”, placé sous la suprématie méthodologique du structuralisme, avait perdu son actualité. La réhabilitation du sujet, de la référence, de la conscience historique de la

littérature fin de siècle, a réintroduit la biographie dans une espèce de “Bildungsroman” désigné parfois par le terme d’autofiction”.

Le roman d’Alain Robbe-Grillet se place sous le signe de „l’esthétique de la nostalgie” qui réinstalle la représentation du temps-durée, où un narrateur, sous pression, choisit l’écriture, grâce à ses vertus thaumaturgiques et remplit l’espace vide entre la réalité et le rêve (où l’imaginaire). Le narrateur (qui qu’il soit) dit indéfiniment quelque chose sur soi et les objets, qui par description, envahissent l’espace de l’écriture, parlent de l’existence fictionnelle, deviennent un alter ego du héros ou de narrateur à tour de rôle. Sur la IV^{ème} couverture de l’édition française (et repris dans la traduction roumaine), Alain Robbe-Grillet choisit la stratégie de la renarration du sujet, pour prendre au piège le lecteur pressé / curieux: “Nous sommes à Berlin, en novembre 1949 H.R., agent d’un service français d’informations et opérations spéciales, arrive dans l’ancienne capitale, maintenant en ruine, dont il se croit attaché par un souvenir confus, qui lui revient, par séquences disparates, depuis sa première enfance. Il est chargé d’une mission dont on ne lui a pas dévoilé la signification réelle. Il ne possède que quelques éléments indispensables pour remplir avec une fidélité aveugle sa mission. Mais les choses ne se passent pas conformément au plan ...”

Les mêmes couvertures extérieures offrent plusieurs miroirs dans lesquels le roman peut se voir (au-delà du résumé sommaire présenté par l’auteur comme le schéma d’une histoire d’espionnage et de souvenir nostalgiques. Les chroniques de signal de l’édition roumaine y voient soit “une reprise” de certains thèmes – fantasmes des textes de l’écrivain (le double, l’incest, Œdipe, l’érotisme) soit un “grand” roman qui défie l’idée que le Nouveau Roman et le mouvement Tel-Quel auraient tué la littérature française. À l’éditions des Minuit on voit un “texte fondateur” pour le XXI^{ème} siècle ou bien une littérature qui, par la profondeur de son analyse se substitue à la psychanalyse, en proposant “le livre le plus amusant et le plus moderne de l’ouverture de la saison”, “un labyrinthe” [...].

D’autres chroniques accentuent l’aspect ludique, mettant en question le rapport du soi avec le monde, c’est-à-dire le réel et sa représentation.

En fait, le roman - même reprend et commente ses propres thèmes et motifs, thèmes et motifs communs à maints textes d’Alain Robbe-Grillet, à variations: le thème

de l'errance dans les rues (et dans le labyrinthe), le thème de la pièce, de maisons où le récit prend naissance, toiles, dont les personnages semblent traverser la vie réelle en réunissant le passé au présent et aboutissant à l'effacement complet des traces de chronologie.

La critique française des années '60 l'avait déjà remarqué: bien que Alain Robbe-Grillet semble décrire le réel, il ne le fait pas, il l'invente à mesure qu'il écrit son livre. Son texte propose une réalité irréelle, par des images intérieures.

Le dépassement des frontières entre la description de la réalité et la description de la réalité et la description de certains aspects / objets de rêve déforment l'image que perçoit le lecteur, de sorte que l'objet / la toile, la rue deviennent „générateurs textuels”. En paraphrasant Sartre („*La Nausée*” 1938): pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il est nécessaire – et cela suffit – de commencer à le raconter.”

Le roman est pourvu de deux clés possibles, représentées par deux avant-textes: une épigraphe de Kierkegaard qui contient le mot-titre de livre: „La reprise et le souvenir répété représentent le même mouvement, mais en sens inverse”. Une deuxième clé-épigraphe appartient à l'auteur-même et établit les deux axes du récit, en „miroir”: le réel objectif en face de la vérité historique. Comme il arrive souvent dans le cas de la mise en abîme répété, le mécanisme de la production du récit est *commenté* plusieurs fois: „faire un peu d'ordre – s'il est encore possible – dans la série discontinue, mobile, glissante des différentes perceptions nocturnes avant qu'elles ne fondent dans la brume des souvenirs fictifs, de l'oubli trompeur ou de la disparition aléatoire, sinon de la dislocation totale, le voyageur reprend aussitôt la rédaction du rapport...”

Le texte a, en permanence, la conscience de son „faire”, du récit qui coule: „Tombé à nouveau dans un état de torpeur, perdu dans le labyrinthe des répétitions et des souvenirs superposés...” Le livre, le rapport s'écrivent indéfiniment, tout comme le voyage par le train „dans un rythme incertain et discontinu, avec de fréquents arrêts...”

L'effet de réel est entretenu chez le lecteur par la fréquence des descriptions, répétées souvent jusqu'à l'obsession: gares, rues. Noms propres et toponymes archiconnus entrent dans ce jeu de l'illusion réaliste: la Saxe en ruine, Halle, le Berlin de l'est.

Comme dans tout texte fantastique – ce que le roman suggère à un certain moment, le double, l’aglutination de l’identité, réussissent à piéger le lecteur qui ne sait plus à quel personnage accorder son crédit ni quelle est la voix qui dit la vérité: H.R., né à Brest, le faux B.W., Walther et/ou Dany von Brücke. Qui est l’espion, qui participe aux campagnes du front de l’est, qui est tué, qui est le tueur et surtout qui raconte et qui fait tourner le spectacle des illusions – voilà autant de questions qui garantissent le mouvement du livre.

À mesure que l’histoire avance, on a le sentiment de plusieurs déjà-vu: la montée dans le train et le compartiment rappellent Michel Butor (l’incipit de la *Modification*); les deux personnages masculins identiques évoluent selon la formule de Poe de *William Wilson*; l’atmosphère du compartiment de train évoque la salle du procès de K, l’obsession des yeux de poupée et les frayeurs de l’enfance déplacées dans ce monde de l’adulte; les femmes – poupée redisent *L’homme de sable*, commenté par Freud. D’autres séquences renvoient explicitement à l’univers proustien, commenté par Freud: “je vous sers une tasse d’infusion de tilleul? ... évidemment je me suis immédiatement rappelé le baiser inespéré de la mère – vampire, le baiser dont le petit garçon a besoin comme de l’air pour retrouver son calme”. L’adolescente – soeur/petite fille/fille qui nourrit les rêveries érotiques, renvoie explicitement par des reprises obsessionnelles sexuelles à *Lolita* de Nabokov.

Les cauchemars où le narrateur reconnaît “les thèmes récurrents des rêves que je fais dès l’enfance: des toilettes introuvables pendant une recherche déroutante et inquiétante, l’escalier en colimaçon auquel il manque des marches, les sous-sols inondés par la mer, le fleuve ...” peuplent ces jeux textuels, comme si au narrateur étendu sur le canapé du psychanalyste et parlant de ses obsessions, on corrigerait et annoterait les relations.

L’autoreprésentation, c’est-à-dire l’ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments tendent, par mimétisme, à représenter d’autres fragments du texte, agit par l’ensemble des images tableau / gravure / dessin, dont l’histoire naît, que l’histoire poursuit, développe (les fenêtres fausses dans la chambre des jumeaux, les trois dessins érotiques de von B.)

Il s'agit d'un permanent redoublement, d'une reprise: "il tourne vers le tableau de guerre et vers sa propre image en tant que soldat, ou bien vers l'image d'un homme qui lui ressemble...". L'image fantasma devient centre et d'ici l'auteur passe à la réalité, en gardant pourtant la conscience permanente de l'acte de fiction qui en résulte. "Je regardé le socle vide au milieu de la place et un hypothétique groupe statuaire de bronze m'est apparu petit à petit, de plus en plus visible ... Le visage du personnage ressemblait à celle du vieillard de bronze, ce qui ne voulait rien dire, car c'était moi qui l'avait inventé".

Le dernier roman du patriarche et théoricien du Nouvel Roman de la moitié du XXème siècle est un jeu, parfaitement assumé, contenant tout ce qui pourrait signifier littérature romanesque: modèles littéraires actualisés (roman chronique, d'espionnage, autobiographique, remémoration nostalgique, psychologies troubles qui s'auto-analysent, formes de la paralittérature érotique), théories de l'écriture et problèmes du rapport de la fiction avec les stratégies de l'authenticité simulée (journal, lettres, documents d'époque, toiles), problèmes des voix narratives et surtout une parfaite implication du lecteur sinon dans la construction du texte, du moins dans sa déconstruction.

Le modèle "mimétique-réaliste" de la cohérence n'est ni absolu ni éternel, et peut donc graduellement être concurrencé ou complété par d'autres modèles, comme celui du sémantisme fragmenté et diffracté des fictions néo-romanesques et postmodernes, qui prennent en compte, toutefois, les idiosyncrasies du lecteur sous la forme de son "bagage culturel", qui engendrent les mécanismes de simplification tout en négligeant, plus ou moins consciemment, ce qui ne cadre avec leur usage courant de la lecture littéraire.

Bibliographie

BARTHES, R. (2005) *L'Empire des signes*, Seuil, Paris

BLANCKERMAN, B. (2002) *Les Fictions singulières, essai sur le roman français contemporain*, Prétéxte éditeur, Paris

COHN, D. (2001), *Le Propre de la fiction*, Seuil, Paris

COMPAGNON, A. (1998) *Le Démon de la théorie (Littérature et sens commun)*, Seuil,
Paris

LEJEUNE, PH. (1975) *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris

RANK, O. (1952) *L'Art et l'Artiste*, Payot, Paris

RICOEUR, P. (1983-1985) *Temps et récits*, Tomes I-III, Seuil, Paris

SCHAEFFER, J.M. (2000), *Pourquoi la fiction*, Seuil, Paris