

## DJINN OU LES PIÈGES D'UN LIVRE SCOLAIRE

Nous avons tous lu des «nouveaux romans» écrits sur mesure pour confirmer et illustrer les «nouvelles théories». Parfois cela devenait ennuyeux et barbant. La sophistication était exagérée et jurait avec le plaisir de la lecture, lecture qui devenait souvent insupportable.

André Froisard, l'un des critiques détracteurs du Nouveau Roman, intitulait de façon très impitoyable: «Technique du rien», son attitude de malaise devant une telle production<sup>1</sup>.

Comme toutes les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, le Nouveau Roman, avec beaucoup plus de sérieux qu'aucun autre mouvement, avait essayé aussi d'épater le public. Très souvent il avait réussi à le cabrer. Le mouvement, devenu chasse gardée des milieux universitaires, avait néanmoins débordé le cercle de la critique spécialisée, pour atteindre, au moins de façon superficielle, le grand public, entraîné, bien sûr, par snobisme.

Face aux conventions du roman traditionnel, le Nouveau Roman déroutait le lecteur<sup>2</sup>, c'est le moins qu'on puisse dire.

---

1. «Il est évident que ce qui est important dans le roman français contemporain, ce n'est plus l'histoire, / ce n'est pas l'intrigue, / ce n'est pas l'amour / ce n'est pas la vie / ce n'est pas la mort, / ce n'est pas les personnages / ni les situations / ni les choses / mais la technique du romancier» cité par Bruce Morrissette in *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963, p. 33.

2. Il y a quelques années, lorsque nous parlions à nos élèves espagnols du Nouveau Roman, nous les invitons un jour à chercher la solution à un soi-disant problème concernant la technique du Nou-

Les théories, certes, de Robbe-Grillet, de Ricardou, etc., nous ont toujours convaincu, c'était comme se rendre à l'évidence: on pouvait et on devait romancer autrement qu'à la façon traditionnelle. Il n'était question que de remplacer les conventions établies par d'autres conventions.

En plus, les ancêtres qu'ils invoquaient: Joyce, Beckett, Faulkner, etc., jouissaient d'un prestige universel et d'une solvabilité littéraire à l'abri de tout soupçon et en outre sans avoir recours à des théories déterminées. On se sentait plus à l'aise devant la lecture de ces auteurs, chez qui l'artifice de la théorie était imperceptible.

*Djinn* de Robbe-Grillet nous semble un très beau roman. L'auteur, sans renoncer — bien au contraire — aux lignes générales de sa théorie, est capable de nous redonner le plaisir de la lecture et, par ce biais, d'atteindre une très large audience.

Il a fallu une vingtaine d'années pour cela. Lors de la parution du roman en 1981, Jacqueline Piatier, dans *Le Monde* (20 mars 1981), affirmait: «l'auteur de *La Jalousie*, du *Voyeur* et de *l'Immortelle* nous gratifie d'un conte fantastique où nulle sophistication excessive ne vient gêner le plaisir de la lecture».

Premier atout, donc, du roman: la non-sophistication. Deuxième et définitif atout: Robbe-Grillet emploie une tonalité humoristique, qui n'a pas été utilisée par les nouveaux romanciers en général et surtout par Robbe-Grillet en particulier. Or l'humour — et c'est notre opinion — a été l'une des caractéristiques de la plupart des avant-gardes, qui a le plus contribué au fait que des recherches et des expérimentations littéraires ou autres aient dépassé l'univers clos des chapelles, des spécialistes... Nous pensons évidemment à l'humour avec toute sa gamme de nuances: noir, jaune et l'humour tout court; humour qui apparaît chez Lautréamont — l'ancêtre de la modernité<sup>3</sup> — en passant par dadaïstes et surréalistes, par les romanciers pataphysiciens Queneau et Vian pour finir par les auteurs du théâtre de l'absurde tels Beckett et Ionesco.

Les Nouveaux Romanciers qui s'étaient caractérisés par la destruction des piliers les plus sacrés du roman traditionnel avaient oublié un tant soit peu l'élément le plus corrosif: l'humour. Cette fois-ci entre les «pavés» déjà «disjoints» du roman traditionnel — personnage, histoire, vraisemblance, etc. — Robbe Grillet, et c'est là la grande nouveauté, nous invite à nous pencher sur ce «trou rouge» qu'est peut-être l'humour.

*Djinn* est un récit qui masque un livre scolaire — lit-on dans le prologue —. Or faire une grammaire romancée est presque un oxymoron conceptuel, une synthèse dialectique de deux contraires: plaisir/effort, agrément / aridité. Le rêve idéal de tout enseignant: joindre l'utile à l'agréable, ou «divertir et enseigner», devise des classiques.

---

veau Roman à une page déterminée de *La prise de Constantinople* de Jean Ricardou. Ils sont allés consulter le livre à la bibliothèque et quand ils se sont rendu compte que les pages n'étaient pas numérotées — il en est de même avec les chapitres — j'ai eu l'impression qu'ils se sont sentis bafoués, un peu à la manière dont le public — assistant aux soirées dadaïstes en sortait indigné, parce qu'il pensait — peut-être à juste titre — qu'on se foutait de lui.

3. Cfr. notre article: «Lautréamont ou L'avant-garde des avant-gardes», in *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n. 2, 1988. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 135-155.

Une telle technique (ayant pour but d'instruire en divertissant) nous semble un peu suspecte provenant d'un détracteur atteint et convaincu de tout ce qui peut tomber sous l'empire de la loi, la norme, la règle... la grammaire étant par définition l'ensemble des règles à suivre pour parler et écrire correctement une langue.

Il s'agit en plus d'un romancier-enseignant qui veut être moderne et progressiste: un professeur qui apprend lui aussi de ses élèves: «péri en mer», et qui joue avec eux (passé simple) dans un processus de co-production. L'élève n'est plus un patient face à un agent.

Mais du point de vue littéraire —celui qui nous intéresse ici— l'on constate que l'innocence du récit occulte une attaque sans merci aux fondements logico-philosophiques de la grammaire traditionnelle et aux conventions de notre civilisation occidentale. C'est peut-être cela la signification du titre du roman: Djinn. Implicite mais éloquente évocation du Yin et du Yang chinois —les deux catégories essentielles de la pensée taoïste dont la synthèse constitue le grand principe de l'Ordre universel, le Tao.

Le principe d'identité ou de non-contradiction, les catégories du temps et de l'espace comme «continuum», toute espèce de convention dualiste et d'antagonisme: vie-mort / réalité-onirisme / masculin-féminin / jour-nuit / vérité-mensonge / ... sont mis en question. Dans *Le rendez-vous* —titre des 90 pages dactylographiées— se mêlent aussi les genres: roman d'amour, roman policier, roman de science-fiction... (j). Et le tout traversé par l'humour, l'auteur nous invitant ainsi à nous submerger dans un monde à l'envers, où l'absurde semble dicter sa loi.

L'épilogue ridiculise d'une façon très fine et sarcastique les institutions chargées de la remise en ordre, de l'explication rationnelle —si psychanalytique soit-elle—: policiers, organisations, professeurs (Morgan). Morgan nous rappelle Morrisette, qui, dans son ouvrage intitulé: *Les romans de Robbe-Grillet*<sup>4</sup>, essaie de trouver un sens à tout prix, au prix de remanier le texte et de le forcer à dire et à signifier quelque chose qui puisse être rangé sans gêne, au beau milieu des conventions et des coordonnées habituelles et préétablies.

*Un «livre scolaire» qui mine les soubassements logico-philosophiques et culturels de la grammaire traditionnelle.*

«En nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle (la répétition systématique des formes du passé) nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain» diagnostiquait Robbe-Grillet dans son ouvrage *Pour un Nouveau Roman*<sup>5</sup>.

«La lutte des sexes est le moteur de l'histoire» dit un des personnages à la fin du premier chapitre. Extrapolation pertinente —ou impertinente plutôt— mais qui vise une conclusion, elle aussi, de synthèse finale: la disparition des sexes. Or le monde moderne en occident —pendant ces dernières décennies se caractérise par l'interchangeabilité des sexes: mode unisexe, travestissements, changement de sexe, accès de la femme à un monde jusqu'à présent réservé aux hommes, accès de l'homme aux produits de beauté, de la mode... Un monde nouveau se profile

4. Paris, Minuit, 1963.

5. Paris, Minuit, 1963, p. 9.

devant lequel la grammaire se trouve apparemment sans ressources pour exprimer des réalités qui changent: «En vérité les filles ne sont plus comme autrefois. Elles jouent aux ganstères, aujourd'hui, comme des garçons. Elles organisent des rakètes. Elles font des holdeupes et du karaté. Elles violent les adolescents sans défense. Elles portent des pantalons... La vie n'est plus possible»<sup>6</sup>.

En voilà un lexique qui essaie de s'adapter, violant —lui aussi— la sacrosainte norme et forgeant des féminins inexistants: «ganstères», «holdeupes» et «rakètes»<sup>7</sup>.

«Cela vous choque de travailler sous les ordres d'une fille?» demande Djinn. «Non monsieur, au contraire» répond Boris<sup>8</sup>. Dès les premières pages, le récit de Robbe-Grillet s'abîme, se détériore et se dégrade (la lutte des sexes est réellement le moteur du récit) au point de confondre le masculin et le féminin (elle, il, monsieur, madame); comme si l'auteur voulait nous suggérer (un pas de plus dans le dépérissement des personnages du roman traditionnel) qu'il est à la recherche du neutrum (ni l'un ni l'autre, ni masculin ni féminin), de l'androgynie —l'andro—djinn: Boris et Djinn sont vraiment deux personnages? Sont-ils le même personnage? Et s'ils sont un, de quel sexe? On ne le saura pas. Robbe-Grillet est en train de revendiquer le neutre, l'unisexe, l'androgynie.

Autrefois le personnage romanesque devait «avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom» etc. «l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule»<sup>9</sup> affirmait Robbe-Grillet en 1963, pour justifier l'anonymat et les traits tout à fait estompés d'ordre physique et psychologique des personnages «types» (!) du nouveau roman.

Tout cela est déjà acquis et très rabâché. Mais le problème se présente ici d'une façon plus inquiétante. Le nom propre (Simon Lecoœur = Boris Koershimen = Robin Kōrsimos = Yann = Jan = Jean = Djinn) se prête fondamentalement à l'équivoque et même à l'erreur. S'agissant d'un roman policier, le narrateur peut très bien avoir recours aux «alias» mais il y a plus grave: le chapitre 88 est rédigé au féminin, alors que tous les autres chapitres le sont au masculin.

La dégradation du nom propre atteint son comble lorsqu'il devient nom «commun»: toute une série de personnages —adultes et enfants— s'appellent Jean et Marie.

Avec ces personnages, toute une structure de la parenté et les règles de conduite associées à une terminologie de la parenté sont mises en question. Dans notre culture on conçoit la parenté comme un système déterminé par la terminologie et par des pratiques sociales concrètes.

Or, si le point de départ est l'androgynie, il n'est pas étonnant que ces personnages apparaissent tantôt comme des frères, tantôt comme mari et femme... Levi-Strauss<sup>10</sup> cite le chapitre IX du livre IV de Pantagruel de Rabelais, où se trouve

6. *Djinn*, p. 18.

7. Petit Robert. Racket.

8. *Djinn* p. 13.

9. Cfr. les pages 26, 27 et 28 *Pour un Nouveau Roman*.

10. *El futuro de los estudios de parentesco*. The Huxley Memorial Lecture 1965, Editorial Anagrama, Barcelona 1973. Traducción de J. R. Llobera.

un passage sur la visite de Pantagruel à une île dont les habitants envisagent de façon tout à fait étrange et originale l'idée de la parenté: «Leurs parentéz et alliances estoient de façon bien estrange: car, estant ainsi tous parens et alliez l'un de l'autre, nous trouvasmes que personne d'eulx n'estoit père ne mère, frère ne soeur, oncle ne tante, cousin ne nepveu, gendre ne bruz, parrain ne marraine de l'autre. Sinon vrayement un grand vieillard enasé, lequel, comme je veidz, appella une petite fille aagée de trois ans: mon père; la petite fillette le appelloit: ma fille»<sup>11</sup>.

«Jean n'est pas mon frère, c'est mon mari» (p. 37) dit la petite Marie. «Pour Marie et Jean, leur papa chéri» (p. 39) est écrit sous une photo dédiée. «Maintenant, c'est toi qui est notre papa. Je suis Marie Lecoeur et voici Jean Lecoeur» (p. 40). Ces citations coïncident avec les conclusions tirées par Levi-Strauss: «Rabelais prosigue con la descripción del sistema y aclara que el pueblo sin-nariz no tiene del parentesco y de la afinidad la misma idea que nosotros; por el contrario, su concepción se basa en un modelo de relaciones funcionales como el existente entre el hacha y el ástil, el tribunal y el juicio, la pala y el atizador, la ostra y la concha, la alubia y su vaina [...]»<sup>12</sup>, affirme-t-il.

La distorsion des signes, des locutions, n'est que la constatation du fait que le sujet parlant reprend possession de la langue commune.

Les écarts, — innovations, etc. — chez Rabelais ou chez Robbe-Grillet révèlent ce que le sujet parlant attend de la langue et n'y trouve pas.

Fonctionnalisme sémantique qui impliquerait que les mots ne sont eux-mêmes porteurs de signification qu'à l'intérieur d'un contexte (implicite ou explicite) et parce qu'il existe une relation de complémentarité, d'opposition, de comparaison... mari/femme; frère/soeur; froid/chaud, etc.

De nouveaux besoins commandent de nouveaux exercices de la parole au service de la langue dans son rôle essentiel d'instrument de communication.

*L'être et le paraître. La personne et la chose. Le subjectum et l'objectum.*

Des objets qui ont toute la vraisemblance de tels objets et il n'en est rien. Des sujets qui ont toute l'apparence de tels sujets et il n'en est rien.

Le caractère de vraisemblance, l'apparence de vérité ou de crédibilité, piliers de l'illusion référentielle dans le roman traditionnel sont minés sans cesse.

Un cadavre qui n'est pas un cadavre; du sang qui n'est pas du sang (p. 87). Le sujet qui parle et qui donne des ordres est en réalité un objet: un mannequin ou un magnétophone. L'objet qui parle, qui sourit... est en réalité un sujet. Les morts son vivants et les vivants son morts. Les mannequins sont des êtres vivants et les êtres vivants sont des mannequins. Les aveugles ne sont pas des aveugles et les taxistes ne sont pas des taxistes, peut-être sont-ils des espions. L'«agent» es peut-être agent double ou, pire encore, agent irresponsable. Le sujet agent — Boris — devient peu à peu sujet patient au fur et à mesure qu'il renonce à sa liberté, à son intelligence et à ses sens en faveur d'une organisation (p. 61). Il devient un Robot.

11. Rabelais, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. 1955, p. 562.

12. *Op. cit.*, p. 51.

A la poursuite d'une ombre (Djinn), Boris le personnage central du roman est l'emblème du problème capital posé par le récit: les problèmes de l'identité et de la différence et leurs rapports avec la «réalité». Le récit présente une autonomie interne et son développement avance imperturbablement ignorant les lois de la soi-disant réalité. La réalité ne peut plus être un point de repère. La machine langagière mise en marche ne pourra pas s'arrêter quoique la réalité essaie de lui mettre des bâtons dans les roues. Une fois le jeu commencé, il ne reste qu'à jouer et...à la fin on remet les personnages à la «case de départ». Ce n'est qu'un jeu. Aucun problème n'est résolu, aucune énigme n'est déchiffrée.

*Le rendez-vous* a eu lieu? Boris et Djinn se sont vraiment rencontrés? S'agit-il d'un rendez-vous avec l'autre moitié du personnage? S'agit-il du rendez-vous ou de la recherche de «anima» et de «animus», archétypes de l'inconscient collectif jungien?<sup>13</sup>. S'agit-il tout simplement d'une réclame publicitaire pour garder des enfants ou pour que Simon devienne l'agent d'une organisation? Boris est russe, américain, français? etc. Toutes des questions inutiles et sans fondement. Tout est fiction, et toute ébauche de réalité mise en abîme ou abîmée.

Le principe d'identité ou de non-contradiction: «Ce qui est, est; ce qui n'est pas, n'est pas» se trouve franchement avarié.

Le caractère qui établit la relation d'*altérité* (différence) entre les êtres et les choses est résolument aboli.

Le texte, donc, secrète sans cesse des excédents ou des manques, des plus-values ou des minus-values.

Et ce qui semble être une cérémonie de la confusion n'est en vérité qu'une grand-messe de la transsubstantiation. Du point de vue traditionnel une messe noire, une parodie sacrilège du saint sacrifice du langage —soumis toujours aux conventions de la vraisemblance—. Le langage n'étant qu'un rite, une liturgie invariable et réglée d'après les prescriptions plus ou moins solennelles.

Dans *Djinn* de Robbe-Grillet les catégories logico-philosophiques sous-jacentes au récit subissent une dégradation assez grave, étant donné qu'elles jouent le rôle catalyseur général du roman, car ces catégories déclenchent des réactions dans le développement du récit: il y aura une équivoque plus que probable entre les pronoms il/elle; entre Djinn et ses ersatz; entre les deux (?) personnages principaux, entre les personnages (combien?) secondaires (Marie et Jean); entre les objets eux-mêmes et entre la «réalité» de ces objets; entre le «tu» et le «vous» (Chap. I).

Et ce n'est pas étonnant si les êtres «tombent» comme les mots, comme les syllabes, «sans éveiller de réponse ni d'écho, comme des objets inutiles, privés de sens» (p. 32). Parce que tout est fiction, rien que de la fiction élaborée avec des mots communs, ordinaires, insignifiants, dépourvus d'autre épaisseur ou d'autre entité qui ne soit pas celle de l'écriture; les êtres et les choses ne sont plus rassurants, installés comme ils sont dans l'ambiguïté.

13. D'après C. G. Jung, cet archétype dénommé «anima» dans le sexe masculin et «animus» dans le sexe féminin, représente la force et la tendance du sexe latent ou refoulé —étant donné que nous sommes tous virtuellement bisexuels ou plutôt amphisexuels: androgyne— Selon les théories de Jung anima apparaît (dans les rêves, visions, rêveries, ou dans notre expérience vitale) sous la forme de Vénus, ou de sorcière; sous la forme d'une fragile et douce jeune fille ou d'une courageuse amazone... elle est toujours la même sous n'importe laquelle de ces formes contradictoires.

Le prologue, l'épilogue, les mises en abyme (l'histoire du robot qui rencontre une jeune femme, pp. 51 et ss.) ne peuvent pas dissiper nos doutes. Plus encore, il ne doit pas y avoir de doutes car la seule entité réelle, pour ainsi dire, du récit se trouve dans la fictionnalité.

Du point de vue du langage, la mise en abyme dont on vient de parler est très «révélatrice» — pour prendre une expression de Ricardou —. Dans ce récit miroir — «une histoire d'amour et de science fiction» — la norme grammaticale, le bon usage est tourné en ridicule, et comme on dit vulgairement le «ridicule tue». Une histoire qui n'arrive pas à démarrer à cause des formalités conventionnelles:

«Un robot rencontre une jeune dame...». Mon auditrice ne me laisse pas aller plus loin. «Tu ne sais pas raconter dit-elle. «Une histoire c'est forcément au passé.

— Si tu veux. Un robot, donc, a rencontré une...

— Mais non, pas ce passé-là. Une histoire, ça doit être au passé historique. Ou bien personne ne sait que c'est une histoire».

Sans doute a-t-elle raison. Je réfléchis quelques instants, peu habitué à employer ce temps grammatical, et je recommence: «Autrefois, il y a bien longtemps (...) un robot (...) dans un bal, à la cour, une jeune et jolie dame (...). Ils dansèrent ensemble. Il lui dit des choses galantes. Elle rougit. Il s'excusa».

Le récit est donc, apparemment, remis sur les rails (rail < regula) du bon usage, mais à la fin la norme, envoyée dans les cordes et complètement groggy et ivre, dégringole dans une cascade de passés simples tout à fait inusités: racontâtes, firent, fleuretèrent, regrettâmes, abrégeâtes, sentîmes (p. 54). C'est la logique poussée jusqu'à l'absurdité. La mise en abyme est en train de jouer son rôle de condensation par rapport au grand récit<sup>14</sup>.

«Plus tard, je veux faire des études pour devenir héroïne de roman. C'est un bon métier, et cela permet de vivre au passé simple» (pp. 54 et 55) conclue la petite Marie.

C'est peut-être celle-ci la seule miette de réalité que la nourriture littéraire donne à manger.

### *Le temps et l'espace*

La ruine des actants n'est qu'un mauvais présage pour les «circonstants». Dans la grammaire traditionnelle, c'est le complément dit circonstanciel l'élément qui apporte de la précision à la phrase — le roman n'est qu'une longue phrase —, celui qui permet de situer l'action dans le temps, l'espace, etc.

Or, le temps et l'espace sont constamment brouillés dans le récit de Robbe-Grillet.

Le roman moderne s'est caractérisé par le fait d'anticiper souvent sur le temps, par le fait de revenir en arrière, par le fait aussi de laisser des trous non comblés. Ce n'est, donc, pas nouveau.

A la page 116 de *Djinn*, le protagoniste s'interroge ainsi: «le temps s'écoulerait-il "ici" selon d'autres lois?» et l'auteur met «ici» entre guillemets, ce qui ne

14. Cfr. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil 1978, p. 50.

peut pas être innocent. «Ici» veut dire, sans doute, dans le récit. Le temps de l'écriture, le temps de la fiction n'aurait donc rien à voir avec ce milieu homogène et indéfini conçu comme un tout continu et considéré par rapport au déroulement ininterrompu et irréversible des faits, des phénomènes, des événements (...) <sup>15</sup> qu'est le temps dit réel ou chronologique.

«Déjà hier, il est mort» (p. 34) et l'on imagine très mal comment le professeur qui aurait choisi le roman de Robbe-Grillet comme «livre scolaire, destiné à l'enseignement du français» (p. 9) va se tirer d'affaire.

Maintenant, hier, demain, en des temps très divers... ce sont des notions dépourvus de sens «réel» ou «chronologique» à l'intérieur de la fiction. C'est pourquoi là où le réel tue et détruit, le langage ressuscite et crée. Il ne s'agit que d'un espace et d'un temps purement mentaux, comme affirme Robbe-Grillet lui-même à propos de quelques-unes de ces créations cinématographiques (*L'année dernière à Marienbad*), «le stylo aussi peut se faire caméra» nous suggère Claude Mauriac <sup>16</sup> et la caméra peut très bien se passer des repères chronologiques. La technique cinématographique apprivoise le temps — sans tenir compte des temps grammaticaux — et métamorphose le passé (et pourquoi pas le futur) dans le présent de l'image. Bruce Morrissette affirme: «les multiples «impasses» chronologiques, l'introduction de scènes fausses, de scènes «présentes» contenant des éléments «futurs», d'hypothèses objectivées, etc., enrichissent le continuum» espace-temps des romanciers du *Stream of consciousness* ou du monologue intérieur d'un nouvel apport de «réalité» problématique. Plutôt que de rechercher une vérité intérieure, Robbe-Grillet, de plus en plus crée une vérité nouvelle, où «rien n'est plus vrai que le faux», établissant ainsi une nouvelle synthèse des opposés «baroques» de l'être et du paraître <sup>17</sup>.

Or dans cette dialectique de l'être et du paraître — dont on a déjà parlé — qui semble être au centre de la structure sous-jacente de *Djinn*, il n'est pas étonnant que les notions d'avant et d'après soient mises en question. Le temps linéaire — un des piliers de la vraisemblance et de l'illusion référentielle est remplacé par les anticipations, les répétitions, les retours en arrière, l'intrusion du futur et du passé dans le présent: à la page 105 de *Djinn*, le narrateur nous parle d'une «mémoire du futur» ou plutôt d'une «mémoire instantanée» faite d'une «réalité immédiate» et d'un «fantôme de réalité». Cette réalité est peut-être la seule et unique réalité que nous pouvons saisir. Réalité fantomatique soutenue par les inconsistantes béquilles du temps et de l'espace.

Au fond, Robbe-Grillet et beaucoup d'autres écrivains de la modernité nous font penser à l'ingénieur de *Le songe de l'ingénieur Rhein* de Boulgakov, lorsqu'il dit: «Je fais des expériences sur le temps, l'écoulement du temps. Comment pourrais je vous expliquer que le temps est une fiction, que le passé et le futur, ça n'existe pas...» <sup>18</sup>.

Voici la preuve: une répétition avec ses deux variantes:

15. *Grand Larousse de la langue française*. Temps. p. 5.984. Paris 1978.

16. *L'actualité contemporaine*, Paris. Albin Michel, 1958 et 1969, p. 291.

17. Bruce Morrissette, *Le romans de Robbe-Grillet*, Minuit, Paris 1963, p. 298.

18. Mikhail Boulgakov, *Le songe de l'ingénieur Rhein*, Laffont, Paris 1972, p. 20.



## Chapitre I (p. 11 et 12)

«J'arrive exactement à l'heure fixée: il est six heures et demie. Il fait presque nuit déjà. Le hangar n'est pas fermé. J'entre en poussant la porte, qui n'a plus de serrure». Etc.

## Chapitre VIII (p. 139)

Je suis arrivée exactement à six heures et demie. Il faisait presque nuit déjà. Le hangar n'était plus fermé. Je suis entrée en poussant la porte qui n'avait plus de serrure» etc.

A première vue l'on remarque: 1. qu'il y a changement de narrateur. Masculin au chapitre I, féminin au chapitre VIII. 2. qu'il y a aussi changement de temps, présent / passé. 3. que de cette façon le récit se ferme en cercle<sup>19</sup>, mais en cercle ouvert et si l'on préfère en spirale. La récit reste ouvert et, prêt à être recommencé - les points de suspension sont là pour le confirmer (p. 139).

Invitation à une ré-écriture du roman au passé et au féminin — concession au caractère pédagogique —. Mais aussi et surtout cette androgynie narrative prétend la Neutra/lisation du récit. Et ce jeu avec la temporalité est la manifestation de l'inutilité de chercher la réalité nulle part. Comme dit Ricardou aucune des variantes «ne brigue vraiment la prise du réel»<sup>20</sup>. Seul le langage peut jouer avec cronos sans être dévoré. L'écriture de Robbe-Grillet, en détruisant le temps, nous montre cronos qui s'auto-dévore. Le réel ne dispose que du présent, or, la fiction peut faire un va-et-vient incessant sur les braises du présent, sur les cendres du passé ou sur le feu follet du futur sans se brûler. Le langage serait donc le seul maître du temps.

*L'espace*

Ici, ailleurs, en maints lieux. Peut-être aussi le langage est-il le seul maître de l'espace, car lui seul peut meubler ou vider l'espace à sa guise.

Comme dans un caléidoscope, les aveugles et les guides d'aveugles, les Jean et les Marie se multiplient.

La transformation de l'espace et des objets qui remplissent cet espace manifestent à quel point la plume de l'écrivain ressemble à la baguette magique des fées.

Espace et temps de fiction, espace et temps imaginaires, fantastiques ou oniriques sans aucun rapport avec la réalité réelle: «Vous n'êtes, ici, qu'un personnage de sa mémoire malade. Quand il se réveillera, vous disparaîtrez aussitôt de cette pièce, dans laquelle, en fait, vous n'avez pas encore pénétré» (p. 112) et un peu plus loin «C'est votre moi futur qui se trouve ici, par erreur. Votre moi «actuel» est à plusieurs kilomètres, je crois, en train de participer à une réunion écologiste contre le machinisme électronique, ou quelque chose dans ce genre» (pp. 112-113).

Personnages rêvés, dans des temps et des espaces régis par les lois du rêve.

Espace et temps traités non pas comme deux catégories préétablies, mais comme deux catégories qu'on improvise et qui jouent à cache-cache avec la vraisem-

19. Effet de circularité, très cher à Robbe-Grillet. Cfr. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris 1978, p. 59.

20. *Op. cit.*, p. 95.

blance. Repères qui répondent uniquement à l'univers de fiction qu'on monte de toutes pièces.

Espace de la confusion? Espace de la dislocation? Espace de l'ubiquité? Espace du monde intérieur...?

*Djinn*, le lieu d'un rendez-vous impossible, dans un temps et dans un espace inexistants si ce n'est dans le jeu de l'écriture. Cela répond à un refus d'interpréter l'univers, le monde, le personnage, les catégories de l'espace et du temps... qui demeurent impénétrables. Le lecteur dépossédé ainsi de toute espèce de repère, le roman cesse d'être un réceptacle de signification. Espace et temps, les catégories qui servent de base au complément dit circonstanciel apparaissent — dans cette longue phrase qu'est tout récit — comme un élément d'imprécision, de confusion et de distorsion, de chaos. Impasse circonstancielle — pourrions-nous penser —, oui, mais cela n'enlève pas le moins du monde quoi que ce soit à la texture du récit, qui tient toujours debout. L'inventeur de fictions fait son travail devant nous, et ce travail n'a rien à voir avec le déroulement linéaire, la chronologie et la spatialisation du roman traditionnel.

#### *La vérité*

Vérité et objectivité, dulcinées de la philosophie et de la science ont été longtemps, pour le roman, les garants de la solidité du genre (roman psychologique, social, policier...). «Le mot fonctionnait ainsi comme un piège où l'écrivain enfermait l'univers pour le livrer à la société»<sup>21</sup> dit Robbe-Grillet.

«Déjà, hier, il est mort», c'est un énoncé qui boîte. «Il meurt souvent» (Chap. III), manifestation d'une mésentente entre l'énoncé de la fiction et la réalité extérieure. Mais les coordonnées du récit fonctionnent à un autre niveau où tout est possible. Seule la langue permet ce mariage alchimique des contraires que ne permettent ni la réalité, ni la logique.

Et Robbe-Grillet, en jouant sur ce registre, prétend pousser jusqu'aux dernières conséquences le mentir-vrai qu'est le genre romanesque. La célèbre phrase de Breton: «les mots font l'amour», acquiert ici une nouvelle signification si l'on considère l'amour contre nature, la transgression comme une autre de ses possibilités. Des morts vivants et des vivants qui sont morts; la coexistence de l'ici, l'aïllerus et le nulle part, etc. etc. c'est foncièrement un jeu de contre-logique, de contre-sens, dont le langage est le porte-parole et l'intermédiaire.

Marie semble être le personnage emblématique du roman et qui représente très probablement — en abyme — le paradigme de l'écrivain. Dans l'épilogue, le narrateur revendique pour Marie sa vérité en tant que personnage: «De tous les personnages qui apparaissent dans son récit, l'un en tout cas — au moins — existe sans nul doute: la petite Marie» (p. 146), mais paradoxalement, à la fin de cet épilogue elle est ramenée «à la case de départ».

Or, d'un côté, Marie semble être le garant de l'ordre et de l'évidence — «évidemment» est le mot qui dans sa bouche tranche définitivement et irréfutablement ses assertions —; elle est le garant de la norme: «péri en mer» et non pas «mort en

21. *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris 1963.

mer». Elle établit les règles du jeu — la conductrice de l'intrigue, l'initiatrice... — Elle se paie le luxe de se servir des lois de la logique: «Vous dites des bêtises. Quand les gens meurent, c'est définitif. Les enfants eux-mêmes savent cela» (p. 37), et de l'évidence jusqu'aux lapalissades: «Qui sont Jeanne et Joseph? — Eh bien, Joseph c'est Joseph et Jeanne c'est Jeanne». Mais Marie est en même temps le garant de l'absurde et de la contrelogique (Cf. pp. 34-35).

En prime, Marie est une étudiante très douée à l'école, où elle a «eu un prix de mensonge» (p. 44). «En classe de logique, nous faisons cette année des exercices de mensonge au second degré. Nous étudions aussi le mensonge du premier degré à deux inconnues. Et quelquefois, nous mentons à plusieurs voix, c'est très excitant. Dans la classe supérieure, elles font le mensonge du second degré à deux inconnues et le mensonge du troisième degré. Ça doit être difficile. J'ai hâte d'être à l'année prochaine» (p. 44).

Aux pages 51 et ss. on précise un peu plus cette mise en abyme. A propos de l'histoire d'amour et de science-fiction: un robot rencontre une jeune dame (p. 51). La petite Marie se plaît à jouer avec la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> personne du pluriel du passé simple (p. 54) contre les belles manières du bon usage, alors que préalablement elle exigeait qu'une «vraie histoire» devait être racontée «forcément au passé» et plus concrètement au «passé historique». Et ailleurs: «On ne dit pas O.K. c'est très vulgaire, surtout en français» dit-elle, à la page 17.

Et à la page 55 le narrateur nous dévoile que «Marie, comme tous les enfants et les poètes, se plaît à jouer avec le sens et le non-sens» — affirmation d'ailleurs très freudienne —.

L'écrivain, comme Marie, est le dépositaire, le garant et le praticien de la norme. Et en même temps, l'écrivain, comme Marie, est celui qui parle un langage «autre», celui qui se méfie de l'évidence, — évidemment —, car l'évidence, ça saute aux yeux, ça aveugle et ça finit par crever les yeux... et ça fait beaucoup d'aveugles. On aura un beau complexe d'Oedipe, même si l'on habite à Cologne et non pas à Colonne (p. 145), pour les Morgan, toujours prêts à déceler un sens à tout prix, à boucher les trous du temps ou à meubler l'espace, à tout interpréter, alors que peut-être il n'y a pas de véritable et univoque signification.

Car l'attitude de l'écrivain n'est pas une course à la vérité ou à l'objectivité, il participe plutôt à une course au trésor où l'on «progresses d'énigme en énigme» (p. 65), course au trésor qui devient un «voyage initiatique» (p. 66), où le guide et l'initiateur est l'écrivain — peut-être un aveugle, lui aussi —; le lecteur, attiré par la «curiosité» se sent entraîné par des enchaînements d'épisodes... et son attitude à lui consiste non pas à s'intéresser à «l'information contenue dans ses paroles» (p. 72), mais à «les savourer au lieu d'enregistrer le sens (p. 72-73). La découverte de la «supercherie» littéraire ne doit pas rompre «l'effet magique du discours» (p. 76) qui est néanmoins une «construction achevée» (p. 55).

«La course au trésor, c'était Djinn» (p. 65). La quête de soi-même, le rendez-vous de Boris avec son autre moitié féminine, la quête et le rendez-vous de Djinn avec son autre moitié masculine.

C'est peut-être cela le rendez-vous:

français + anglais: franglais.

Marie et Jean = Jean et Marie, frères, époux...

Boris et Djinn: la fusion amoureuse: aninus et anima.

Masculin + féminin = l'androgynie.

Djinn + Yan = les deux principes de la pensée taoïste.

Le sens + le non-sens = la vie.

L'abolition du temps et de l'espace: l'utopie.

Bref, un monde à l'envers.

RAMIRO MARTÍN