RICE UNIVERSITY STUDIES

RÉALITÉ ET IMAGINATION DANS *LE GRAND MEAULNES ET LE VOYEUR*

Essai De Critique Formelle

MAURICE LECUYER

RICE UNIVERSITY STUDIES

JOURNAL OF WILLIAM MARSH RICE UNIVERSITY

RICE UNIVERSITY STUDIES, successor to the RICE INSTITUTE PAMPHLET, is a quarterly journal of writings in all scholarly disciplines by staff members and other persons associated with Rice University.

EDITOR: Edward Norbeck

EDITORIAL ASSISTANT: Mimi G. Cohen

RICE UNIVERSITY STUDIES COMMITTEE

Edward Norbeck, Chairman, Thomas W. Donnelly, Katherine Drew,
S. W. Higginbotham, Richard O'Neil, George G. Williams

INFORMATION FOR AUTHORS

Manuscripts submitted for publication should be addressed to the Editor, Rice University Studies, Rice University, Houston, Texas. When preparing manuscripts contributors in the humanities and social sciences are requested to follow the MLA Style Sheet; contributors in science and mathematics are requested to follow the established procedures of major journals in their special fields. Notes and references will appear at the end of the manuscript.

Second class postage paid at Houston, Texas.

RICE UNIVERSITY STUDIES

RÉALITÉ ET IMAGINATION DANS *LE GRAND MEAULNES ET LE VOYEUR*

Essai De Critique Formelle

MAURICE LECUYER

PUBLISHED BY
WILLIAM MARSH RICE UNIVERSITY
HOUSTON, TEXAS

VOL. 51, NO. 2

SPRING 1965

RÉALITÉ ET IMAGINATION DANS LE GRAND MEAULNES ET LE VOYEUR

Essai de Critique Formelle

par Maurice Lecuyer

Henri Morier, dans *La Psychologie des styles* (Genève, 1959, p. 20) distingue entre une stylistique *objective* et une stylistique *subjective*. La stylistique est objective dans la mesure où elle s'intéresse à la forme comme traduction du contenu, de la chose dite, de la représentation verbale; elle est alors orientée vers le mot comme vers un but. Elle tend à traiter des faits de langue généraux (étude de la métaphore, au point de vue de la linguistique). Et plus loin (p. 22) il nous dit que la stylistique générale essaie de voir comment on agit sur le *lecteur*. Elle s'oppose donc à la stylistique subjective qui veut, elle, remonter à la source et expliquer le style par le caractère, la personnalité et le tempérament de l'*auteur*.

Dans l'étude que nous entreprenons ici, c'est la stylistique objective qui nous fournira ses critères. Mais nous serons amené à ne les utiliser que dans la mesure où le texte lui-même les exigera. Autrement dit c'est ce dernier qui sera à la fois notre guide et notre objectif, malgré l'aspect paradoxal de cette idée.

Les textes que nous étudierons sont tirés de deux romans, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (Paris, réimpression de 1960) et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet (Paris, 1955), très différents à certains égards, mais qui se rapprochent curieusement dans certaines descriptions où le réel et l'irréel, la réalité et la fantaisie, le monde objectif et le monde subjectif, se mêlent intimement. Nous essaierons de montrer que la difficulté qu'éprouve le lecteur à distinguer entre ces deux mondes est due justement à certains procédés de style, en particulier à l'utilisation de certaines ressources de la langue et de l'écriture. Nous resterons donc dans le domaine purement linguistique, ce qui constituera pour nous une garantie contre l'arbitraire de recherches plus ambitieuses, mais moins convaincantes, dans le domaine de la création littéraire.

Le voyage d'Augustin Meaulnes à Vierzon pour aller chercher les grands-parents du narrateur, et qui se termine par la découverte du

Domaine mystérieux et les étranges événements dont il est le témoin, nous est décrit de façon assez semblable à la prospection de Mathias dans l'île où il essaie de placer ses montres. Et cette similitude dans la description nous semble due à la nécessité où se trouvent les auteurs de produire cet effet de dépaysement que ressentent les protagonistes des deux romans, et de le transmettre au lecteur.

Nous pouvons, pour schématiser les choses, admettre trois plans où tout récit peut s'inscrire:

Le plan de la réalité "absolue." Ce plan est celui de l'histoire, de la biographie, de l'expérience vécue. Nous lui attribuerons le symbole E (plan existentiel).

Le plan de la fiction. Ce plan est celui de l'intrigue d'un roman lorsqu'elle ne fait que mettre à son niveau une suite d'événements qui peuvent s'inscrire dans la réalité. C'est en gros celui de *Madame Bovary* ou d'*Eugénie Grandet*, du monde proustien aussi. Nous lui attribuerons le symbole E', car nous pensons que la fiction où ne paraît nulle contradiction de faits a une existence en soi tout aussi valable que celle de la réalité.

Le plan de l'imaginaire fictif. Ce plan est semblable au précédent, mais comme élevé à la seconde puissance. Nous le désignerons par le symbole E". C'est le plan d'une fiction imaginée elle-même par un personnage fictif, mais douée pour lui d'une existence tout aussi valable.

Lorsque nous ouvrons *Le Grand Meaulnes* ou *Le Voyeur* à la première page, notre expérience du vécu est suffisante pour nous indiquer que ces récits ne se déroulent pas sur le plan E. Au besoin l'éditeur se charge de nous le rappeler en faisant suivre le titre du mot "roman." Néanmoins rien dès le début ne permet, dans les phrases elles-mêmes, d'affirmer l'impossibilité du récit.

I

Le récit de l'aventure d'Augustin Meaulnes commence au chapitre huitième de la première partie du livre, immédiatement après le premier alinéa et la ligne de points qui le suit. Il semble que par cette ligne de points, l'auteur ait voulu indiquer au lecteur qu'il y avait là comme une coupure. Faut-il donc, suivant notre schéma précédent, voir à cet endroit ce passage du plan E' au plan E"? Il nous semble préférable d'effectuer ce passage un peu plus loin. D'une part, cette ligne de points, qui semble séparer ces deux mondes fictifs, n'est pas répétée à la fin de l'aventure, qui se termine avec la première partie; de l'autre, ce début du récit de l'aventure prend naturellement place dans le monde fictif au premier degré du roman (plan E'). L'alinéa qui commence le récit de l'aventure ne laisse pas que d'être parfaitement en accord avec tout ce qui précède:

A une heure et demie de l'après-midi, sur la route de Vierzon, par ce temps glacial, Meaulnes fit marcher sa bête bon train, car il savait n'être pas en avance. Il ne songea d'abord, pour s'en amuser, qu'à notre surprise à tous, lorsqu'il ramènerait dans la carriole, à quatre heures, le grand-père et la grand-mère Charpentier. Car, à ce moment-là, certes, il n'avait pas d'autre intention.

Tout au plus pourrait-on dire que ce voyage projeté de Meaulnes à Vierzon avait été préparé par l'auteur dans le chapitre troisième, au moment où M. Seurel demande un volontaire pour aller chercher le grand-père et la grand-mère Charpentier. Il y a là l'amorce de ce récit à la seconde puissance qui contribue à rendre cette distinction entre les deux plans assez floue et qui, à cet égard, nous semble parfaitement réussie.

C'est un peu plus bas, à la page 59¹ qu'il faut situer ce passage d'un plan à l'autre. L'auteur l'effectue grâce au sommeil qui saisit Meaulnes dans sa carriole :

De nouveau ce fut la vaste campagne gelée, sans accident ni distraction aucune; parfois seulement une pie s'envolait, effrayée par la voiture, pour aller se percher plus loin sur un orme sans tête. Le voyageur avait enroulé autour de ses épaules, comme une cape, sa grande couverture. Les jambes allongées, accoudé sur un côté de la carriole, il dut somnoler un assez long moment . . .

. . . Lorsque, grâce au froid, qui traversait maintenant la couverture, Meaulnes eut repris ses esprits, il s'aperçut que le paysage avait changé.

L'auteur se sert, là aussi, de points de suspension qu'il a soin de mettre à la fin de l'alinéa et au début du suivant. Nous retrouverons cette ponctuation lorsque le récit de cette aventure s'achève, là encore par le sommeil d'Augustin (chapitre XVII, p. 114) :

Dans la voiture qui fuyait au grand galop à travers la nuit, les deux enfants s'étaient rendormis. Personne à qui parler des événements mystérieux de ces deux jours. Après avoir longtemps repassé dans son esprit tout ce qu'il avait vu et entendu, plein de fatigue et le cœur gros, le jeune homme, lui aussi, s'abandonna au sommeil, comme un enfant triste . . .

. . . Ce n'était pas encore le petit jour lorsque, la voiture s'étant arrêtée sur la route, Meaulnes fut réveillé par quelqu'un qui cognait à la vitre.

C'est le retour sur le plan E' après cette longue odyssée sur le plan E''.

Les points de suspension abondent dans ce roman. Ils sont la plupart du temps situés en fin d'alinéa, parfois au milieu, rarement au début. Le seul autre endroit où ils se suivent se trouve à la page 285 (troisième partie, chapitre XII: c'est lorsque François Seurel, ayant donné congé à sa classe, retourne au Domaine :

J'ai dit aux enfants qu'il n'y aurait pas de classe ce matin. Ils s'en vont, par petits groupes, porter cette nouvelle aux autres à travers la campagne. Quant à moi, je prends mon chapeau noir, une jaquette bordée que j'ai, et je m'en vais misérablement vers les Sablonnières . . .

. . . Me voici devant la maison que nous avions tant cherchée il y a trois ans!

Mais, contrairement au récit de l'aventure de Meaulnes, si l'on accepte cette ponctuation comme indicatrice du passage d'un plan à l'autre, il n'y a pas plus tard retour au plan de la fiction au premier degré. Il faut donc, pensons-nous, interpréter ces points de suspension comme le désir de l'auteur de confondre ces deux plans dans les derniers chapitres du livre. Ainsi l'effet de confusion est réussi.

Mais cet effet ne serait pas total ou suffisant s'il n'était pas complété par la façon dont est menée la description tant des événements que des choses. Il n'existe en effet aucune différence *formelle* entre les descriptions sur les plans E' et E".

Nous examinerons quelques-unes des phrases caractéristiques du style descriptif, et nous verrons que leur objectivité reste constante sur les deux plans.

Rappelons tout d'abord qu'à aucun moment les événements racontés ne peuvent s'inscrire sur le plan E, autrement dit jamais dans le récit l'auteur ne se nomme comme tel. Le "je" du récit est François Seurel, non Alain-Fournier. Sans doute peut-on objecter que c'est là un artifice de style et qu'à de nombreux égards les expériences décrites ont été celles de l'auteur lui-même. Mais nous répétons que rien ne l'indique formellement, et c'est sur la forme seule que nous jugeons. On peut tout au plus admettre que s'il y a expérience vécue dans ce récit, elle est comme projetée du plan E sur le plan E'. Nous sommes amené à considérer d'abord les conditions de l'énoncé et à constater que tout le récit du *Grand Meaulnes* est fait par le narrateur au style direct où s'insèrent çà et là quelques dialogues, ou au style indirect libre. Dès le début, par exemple, le locuteur se confond avec le rapporteur (qui est lui-même le narrateur du livre):

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189 . . .

Je continue à dire "chez nous," bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais.

C'est François Seurel qui s'exprime directement, malgré l'absence de guillemets. Parfois le locuteur et le rapporteur sont différents, lorsque le narrateur cède le parole à d'autres personnages:

Elle me sourit, de ses yeux bleus fatigués d'avoir travaillé à la chute du jour, et s'écria:

— Regarde! Je t'attendais pour te montrer . . . (chapitre I, p. 18).

Parfois le rapporteur, différent du locuteur, rapporte indirectement les paroles d'un autre personnage. Ainsi, dans le chapitre premier:

Ce qu'elle contait de son fils avec admiration était fort suprenant: il aimait à lui faire plaisir, et parfois il suivait le bord de la rivière, jambes nues, pendant des kilomètres, pour lui rapporter des oeufs de poules d'eau, de canards sauvages, perdus dans les ajoncs . . . (p. 19).

La ponctuation (deux points après *surprenant*) indique qu'il s'agit du style indirect libre.

Tous ces exemples nous montrent que la modalité n'est pas exprimée, ou plus exactement qu'elle reste implicite. Il est évident d'abord que l'auteur ne parlant jamais en son nom propre dans le récit, celui-ci n'est pas présenté comme émanant de lui. A aucun moment le passage du plan E au plan E' ne se manifeste. Pour cela, il faudrait que l'auteur nous dise au début du livre: "Moi, Alain-Fournier, je veux vous raconter l'histoire fictive d'un jeune écolier du Berry à la fin du siècle dernier . . ." Cette intervention de l'auteur se rencontre parfois dans les romans de Stendhal, de Balzac, de Montherlant entre autres. Quant à Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, il fait de cette intervention la substance de son livre. Ici (pas plus que dans *Le Voyeur*) nul phénomène de ce genre.

Cette décision de l'auteur de rester complètement invisible au lecteur a un résultat certain: c'est de produire sur ce dernier l'effet du réel. Le lecteur oublie que le récit se déroule sur le plan E'. Les représentations que la lecture déclenche dans son esprit, il les place sur le plan E. Sans doute est-ce une illusion, mais c'est bien là le but recherché par l'auteur. Par sa non-intervention, il obtient un résultat plus certain que s'il intervenait. Peut-être rejoint-il par là Flaubert qui désirait que l'auteur fût tout aussi invisible que Dieu de sa création. Un exemple, pris dès le début du livre, montre comment est rendu cet aspect objectif des choses. Il s'agit de la description des bâtiments contenant l'école et la demeure des Seurel:

Une longue maison rouge, avec cinq portes vitrées, sous les vignes vierges, à l'extrémité du bourg; une cour immense avec préaux et buanderie, qui ouvrait en avant sur le village par un grand portail; sur le côté nord, la route où donnait une petite grille et qui menait vers La Gare, à trois kilomètres; au sud et par derrière, des champs, des jardins et des prés qui rejoignaient les faubourgs . . . tel est le plan sommaire de cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie—demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures (p. 13-14).

Tel est le plan: le locuteur n'apparaît pas encore, le début de la phrase pose l'existence de cette maison comme telle, détachée de tout jugement. Les seules exceptions sont les qualificatifs "immense," "grand," "petite," mais leur valeur émotionnelle nous semble très faible dans le contexte; nous préférons en fait les considérer comme des degrés de grandeur relative plutôt que comme révélant une réaction fortement personnelle. En revanche les précisions d'ordre logique et même technique et scientifique abondent: *rouge, portes vitrées, vignes vierges, préau, buanderie, portail, côté nord, trois kilomètres, au sud*. L'existence de cette maison, révélée par son plan comme par un architecte, est simplement constatée par le verbe *être*

(*tel est le plan sommaire*) qui est bien le plus neutre et le plus objectif (ou le moins subjectif) des prédicats.

Ce n'est qu'alors que s'inscrit dans cet existant qu'est la maison-école la vie du locuteur. Le ton quitte celui de la description "neutre" pour prendre celui de la participation affective révélée par les adjectifs "tourmentés," "chers," et par l'image personnelle "comme des vagues sur un rocher désert." Mais même encore dans ce deuxième membre de phrase, on peut dire que cette participation active du locuteur est reliée à ce qui précède par les verbes "neutres" *partirent* et *revinrent*. Autrement dit, l'expérience émotionnelle est soigneusement encadrée par une présentation objective.

Trois pages plus loin, une autre description mérite une analyse détaillée:

. . . j'arrivai, un peu anxieux de mon retard, à la petite grille.

Elle était entr'ouverte et je vis aussitôt qu'il se passait quelque chose d'insolite.

En effet, à la porte de la salle à manger—la plus rapprochée des cinq portes vitrées qui donnaient sur la cour—une femme aux cheveux gris, penchée, cherchait à voir au travers des rideaux. Elle était petite, coiffée d'une capote de velours noir à l'ancienne mode. Elle avait un visage maigre et fin, mais ravagé par l'inquiétude; et je ne sais quelle appréhension, à sa vue, m'arrêta sur la première marche, devant la grille.

Où est-il passé? mon Dieu! disait-elle à mi-voix. Il était avec moi tout à l'heure. Il a déjà fait le tour de la maison. Il s'est peut-être sauvé . . .

Et, entre chaque phrase, elle frappait au carreau trois petits coups à peine perceptibles.

Personne ne venait ouvrir à la visiteuse inconnue (p. 17).

Le locuteur insère cette description faite à l'imparfait dans le récit fait au passé simple (*j'arrivai, je vis, m'arrêta, ma mère apparut* plus bas dans la suite de ce dernier alinéa). L'imparfait n'a pas partout la même fonction. Nous en distinguons trois ici:

1. *qui donnaient sur la cour*. Il s'agit d'un caractère permanent de choses déjà posées dans l'histoire. L'imparfait a bien sa valeur reconnue de présent dans le passé, mais d'un présent atemporel, pourrait-on dire.

2. *elle était entr'ouverte, il se passait, une femme . . . cherchait, disait-elle*. Ces imparfaits décrivent une action, un phénomène. Ce n'est pas l'imparfait itératif puisqu'il n'est pas question d'actions habituelles, mais au contraire individuelles.

3. *Elle était petite, elle avait un visage*. L'imparfait a un sens proche du premier mentionné plus haut, mais alors que là il s'agissait d'indiquer un caractère permanent quasi absolu, il s'agit maintenant d'un caractère permanent relatif. La femme paraît au narrateur être de petite taille et avoir un visage maigre et fin au moment où il la voit.

Quant aux deux derniers imparfaits: *elle frappait au carreau, personne ne venait ouvrir*, on peut hésiter sur leur fonction. Pour le premier (*frap-*

paît), on peut soutenir qu'il s'agit d'une répétition et que le temps marque l'aspect itératif de l'action. Quant au second, son caractère négatif implique une absence et la question se pose: peut-on décrire une absence? Nous préférons attribuer à ces deux imparfaits leur aspect duratif et les mettre sur le même plan que ceux du deuxième groupe.

Au total, cette description à l'imparfait, avec les trois valeurs que nous y avons découvertes, a pour effet curieux de figer une scène vivante et mobile. Elle évoque une photographie prise de telle sorte que, malgré l'immobilité absolue de l'image, elle paraisse traduire un mouvement. Elle a donc l'avantage de permettre au lecteur une observation plus précise du récit. C'est comme si un film se déroulait et s'arrêtait soudain pour laisser mieux observer tel ou tel détail que l'œil ne saurait bien saisir autrement.

Dans ce passage, comme dans le précédent, la présentation est faite de façon aussi "neutre" que possible. La modalité n'est pas indiquée. Le locuteur "arrive" et "voit," mais ce qu'il voit est décrit à la troisième personne dans des propositions indépendantes de lui. Ses réactions émotionnelles: *quelque chose d'insolite, je ne sais quelle appréhension m'arrêta*, ne sont pas reliées formellement au "corps" de la description. Autrement dit le locuteur et le "je" pourraient être deux personnes différentes.

A la page suivante, un autre alinéa se présente sans révéler de modalité. Il s'agit en réalité d'un passage au style indirect libre. Les phrases décrivent le "discours" de la mère de Meaulnes au narrateur et à sa mère. Situations-les dans leur contexte immédiat:

Elle eut même, dès qu'elle parla de son fils, un air supérieur et mystérieux qui nous intrigua.

Ils étaient venus tous les deux, en voiture, de la Ferté d'Angillon, à quatorze kilomètres de Sainte-Agathe. Veuve—et fort riche, à ce qu'elle nous fit comprendre—elle avait perdu le cadet de ses deux enfants, Antoine, qui était mort un soir au retour de l'école, pour s'être baigné avec son frère dans un étang malsain. Elle avait décidé de mettre l'aîné, Augustin, en pension chez nous pour qu'il pût suivre le Cours Supérieur.

Et aussitôt elle fit l'éloge de ce pensionnaire qu'elle nous amenait. Je ne reconnaissais plus la femme aux cheveux gris, que j'avais vue courbée devant la porte, une minute auparavant, avec cet air suppliant et hagard de poule qui aurait perdu l'oiseau sauvage de sa couvée.

Ce qu'elle contait de son fils avec admiration était fort surprenant: il aimait à lui faire plaisir, et parfois il suivait le bord de la rivière, jambes nues, pendant des kilomètres, pour lui apporter des oeufs de poules d'eau, de canards sauvages, perdus dans les ajoncs . . . Il tendait aussi des nasses . . . L'autre nuit, il avait découvert dans le bois une faisane prise au collet . . . (pp. 18-19).

Nous pourrions facilement mettre ce passage au style indirect: "Elle nous dit qu'ils étaient venus . . .," et même au style direct: "Elle nous dit: —Nous sommes venus tous les deux . . ." La modalité serait exprimée en fonction de la locutrice néanmoins, et non du narrateur (qui précédem-

ment était le locuteur). En revanche c'est bien celui-ci qui l'exprime dans l'incise "je ne reconnaissais plus . . . couvée." Cette explication nous semble parfaitement à sa place ici puisque dans cette phrase le narrateur et le locuteur coïncident et que le jugement qu'il émet en son nom est forcément subjectif.

Mais l'énonciation faite à la troisième personne n'est pas toujours séparable de l'énonceur (François Seurel) comme nous le remarquons plus haut. Il est des cas où la modalité apparaît, bien que de façon indirecte: ce sont ceux où il emploie le présent de narration pour donner au récit plus de vie et surtout pour exprimer plus fortement sa participation au récit. Il est évident alors que la subjectivité l'emporte, les personnages dont les actions sont décrites à la troisième personne n'ont plus cet aspect indépendant de l'énonceur. Il n'y a pas rappel aussi objectif que possible du passé, mais évocation subjective des événements. On peut alors douter de la réalité de ces scènes sur le plan E'. Elles nous paraissent senties intérieurement et reflètent plus le psychisme du locuteur que la narration d'événements extérieurs.

Nous avons relevé six passages où ce présent de narration est employé, qui sont:

- Première partie, chapitre IV en entier
- Deuxième partie, chapitre IX, pp. 168-170
- chapitre XI, p. 179-fin
- Troisième partie, chapitre VII en entier
- chapitre VIII, début-p. 252
- chapitre XII, p. 284-fin.

Les grammairiens reconnaissent la fréquence du présent de narration (ou historique). Pour Maurice Grevisse, il est "fréquemment employé pour donner au récit une vivacité particulière" (*Le Bon Usage*, 7^e éd. [Gembloux, Belgique et Paris, 1959], § 715, 5°). Ferdinand Brunot nous dit: "Pour donner l'impression de réalité, on présente souvent les actions qui ont eu lieu dans le passé, comme si elles étaient en train de se dérouler dans le présent" (*La Pensée et la Langue*, 3^e éd. [Paris, 1936], pp. 478-9). Paul Imbs indique les différentes valeurs que peut prendre le présent, en particulier celles de passé et de futur: "Un passé ou un futur plus ou moins éloignés peuvent être actualisés dans le présent par un effort d'imagination. L'évocation vive du passé donne ce qu'on appelle le *présent historique* ou de *narration*. L'évocation vive de l'avenir donne le *présent prophétique*. Présent historique et présent prophétique sont des emplois stylistiques du présent actuel. Cependant l'usage du premier de ces emplois est tellement courant qu'il est pour ainsi dire grammaticalisé: il représente un fait de *syntaxe expressive*" (*L'emploi des temps verbaux en français moderne* [Paris, 1960], p. 32).

Il est donc question pour ces trois auteurs, de la vivacité, de l'impression de réalité, de l'expressivité contenues dans cet emploi du présent. Il s'agit néanmoins de savoir si ces trois qualités sont senties comme telles par celui qui emploie le présent historique ou par le lecteur, ou encore par l'un et l'autre. Nous disions plus haut: "On peut douter de la réalité de ces scènes," ce qui contredit Brunot cité ci-dessus. Pour lui, "impression" se rapporte au lecteur. Est-ce vraiment ce qui se passe à la lecture de ces passages du *Grand Meaulnes*? N'oublions pas que le locuteur est dans chaque cas le narrateur, François Seurel.

Le quatrième chapitre de la première partie commence ainsi:

A deux heures de l'après-midi, le lendemain, la classe du Cours Supérieur est claire, au milieu du paysage gelé, comme une barque sur l'Océan. On n'y sent pas la saumure ni le cambouis, comme sur un bateau de pêche, mais les harengs grillés sur le poêle et la laine roussie de ceux qui, en rentrant, se sont chauffés trop près (p. 32).

Deux présents y figurent: *est* et *sent*. Faut-il voir là un procédé syntaxique destiné à rendre la scène réelle, comme le prétend Brunot? Devons-nous, au contraire, y voir une nécessité psychologique pour le narrateur à s'exprimer ainsi? S'il décrit ces états et ces actions au présent, alors qu'en réalité il est devant sa feuille de papier, la plume à la main, en train de rédiger cette description, n'est-ce pas là le signe de la non-réalité de la scène? Décrite au passé, une scène se révèle sous sa vraie identité: on la sait n'être qu'une représentation d'un souvenir; décrite au présent, elle nous paraît bien, non pas reconstituée, revécue, mais bien vécue alors de façon toute intérieure. Ce n'est plus une représentation qui surgit dans la mémoire, mais un phantasme qui naît de l'imagination.

Il est vrai qu'il y a expressivité dans cet emploi du présent, nous sommes assez d'accord avec Grevisse et Imbs. Qu'il y ait "impression de réalité" comme Brunot le prétend, c'est ce dont nous doutons, si toutefois il veut dire par là impression sur le lecteur. S'il entend au contraire "impression sur lui-même de la réalité de la scène décrite," alors nous partageons sa façon de voir. Nous pensons qu'il est préférable d'employer les mots *expression*, *expressif*, *exprimer*, etc. en parlant de la traduction dans le langage des phénomènes psychiques, mentaux ou affectifs, et de réserver les mots *impression*, *impressif*, *impressionner*, pour le phénomène contraire, c'est-à-dire la réception, active ou passive à divers degrés, chez le lecteur, de cette "expressivité."

Si nous voulons tenter de trouver dans cette valeur du présent narratif une clé nous permettant d'ouvrir la porte qui cache le secret du livre, à savoir les mystérieuses régions qui séparent le rêve de la réalité, une objection se présente immédiatement: cet emploi du présent n'est-il pas simplement dû à la volonté de l'auteur de "varier son style," d'"éviter la mono-

tonie," en un mot Alain-Fournier ne suit-il pas tout bonnement les règles que recommande dès l'école primaire le professeur de français? Mais, dans ce cas, comment peut-on expliquer la très grande irrégularité avec laquelle cet emploi apparaît? Il nous semble bien, après de nombreuses relectures, que ce présent de narration reflète le psychisme du narrateur. Une observation assez précise va nous le montrer. Le quatrième chapitre de la première partie (celui où paraît de présent de narration pour la première fois) s'intitule "l'Évasion." L'ambiguïté du titre est significative. Sans doute s'agit-il de la fuite de Meaulnes qui s'échappe de l'école pour aller chercher les voyageurs à Vierzon, mais n'est-ce pas aussi l'occasion pour François Seurel de s'échapper par la pensée hors de la classe, d'essayer de suivre Augustin du regard, de deviner ses moindres gestes derrière le mur de la ferme où il attelle le cheval? N'est-il pas déjà en train d'imaginer l'odyssée de son camarade, d'en avoir comme un pressentiment, d'en cacher par avance ce qu'il en sait déjà? Admettons qu'il ait en effet été le témoin effectif du départ de Meaulnes: "Je reconnais alors, dans cette forme noire qui tient les guides, un coude nonchalamment appuyé sur le côté de la voiture, à la façon paysanne, mon compagnon Augustin Meaulnes. Un instant encore tout disparaît derrière la haie" (p. 35); la vision de Meaulnes quelques lignes plus bas est exprimée en des termes fortement subjectifs dans la comparaison entre Augustin et un conducteur de char romain. C'est là, nous semble-t-il (et bien qu'absolument rien ne l'indique *formellement*, répétons-le), qu'il faut saisir ce passage du plan E' au plan E".

Le deuxième endroit du livre où l'on relève l'emploi du présent de narration (deuxième partie, chapitre IX, pp. 168-70) se distingue du premier par le fait qu'il ne s'étend pas sur tout le chapitre, mais en constitue comme une division: le narrateur prépare cet épisode en terminant l'antépénultième alinéa sur des points de suspension et en reprenant le récit au passé après un "blanc" d'une ligne. Les deux alinéas qui précèdent immédiatement (La merveilleuse promenade . . . a perdue) sont au passé, mais l'incise (je crois . . . pistolet) modifie déjà l'aspect temporel de la narration: elle est comme l'altération de notes dans un morceau de musique qui précède un changement de tonalité. Nous lui donnerons, à l'exemple de la musique, le nom de *modulation*.² Tout le passage peut former morceau d'anthologie, tant son unité et son autonomie sont frappantes.

Un mot, dès le début, trahit le narrateur: c'est le verbe *imagine* placé en incise (*j'imagine*). Il imagine en effet approcher du bonheur mystérieux éprouvé par Meaulnes lors de la découverte du domaine, mais n'imagine-t-il pas aussi tout l'épisode de cette excursion champêtre? Nous remarquons, en tout cas, qu'il est seul alors, ou se décrit tel. Les visions de Mathias,

dans *Le Voyeur*, assaillent de dernier quand il est seul aussi, nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude.

Plus loin (p. 169), le mot *imagine*, employé à nouveau (*je m'imagine que c'est un rossignol*), montre la tonalité subjective de la description. Dans l'alinéa suivant, les mots *chemin de l'aventure, je cherche quelque chose de plus mystérieux encore, le passage dont il est question dans les livres, l'ancien chemin obstrué, celui dont le prince, harassé de fatigue, n'a pu trouver l'entrée* révèlent bien, non plus les objets concrets qui entourent l'"explorateur," mais bien ceux que lui suggère son imagination. L'allusion aux récits mythiques (*les livres, le prince*) transpose le récit sur le plan E". Nous retrouverons ces allusions à des mythes dans *Le Voyeur* (le sacrifice d'une vierge fait au dieu des tempêtes, p. 221).

Dans le dernier alinéa de ce passage enfin, le narrateur dit "tandis que j'espère et m'enivre ainsi," phrase révélatrice puisque François Seurel avoue que ces images et ces évocations citées plus haut lui montent à la tête, lui font perdre le contrôle de ses pensées. Et s'il en est ainsi, peut-on accepter sans critique la réalité (sur le plan E') de ce qu'il nous décrit alors? Sans doute cet "enivrement" est-il produit "du dedans," c'est-à-dire qu'il est le résultat d'une "auto-induction" (le mot est employé dans son sens figuré) mais enfin il traduit un état affectif assez fort. Dans *Le Voyeur*, nous verrons plus loin qu'il y a chez Mathias un phénomène analogue, mais dû cette fois à l'alcool, le voyageur étant décrit à plusieurs reprises buvant une absinthe et perdant un certain temps le contrôle de sa volonté et surtout le sens du réel.

Après cette incursion dans le monde de l'imagination, le retour à la réalité (sur le plan E') s'effectue par l'emploi des temps passés (imparfait et passé simple) dans l'alinéa qui suit immédiatement la ligne en blanc: *je commençais, je craignais, lorsque j'entendis*. Ce dernier temps en particulier fait sur le lecteur l'effet d'une prise de conscience soudaine par le narrateur qui subitement se retrouve avec ses camarades et son père. Son autisme cesse alors.

Que cette scène donne un bon exemple de schizophrénie bénigne, voilà qui nous semble certain, mais ce n'est pas cela qui nous retiendra. Si nous valorisons ces phénomènes psychiques, nous tendrions à considérer *Le Grand Meaulnes* et *Le Voyeur* comme des romans psychologiques. Une telle façon de voir serait parfaitement légitime sans doute, mais ce n'est pas là le but de notre travail. Nous nous contentons de découvrir les procédés stylistiques qui traduisent ces phénomènes.

Le présent de narration reparait au chapitre XI lorsque le narrateur évoque la scène où il raconte, après le départ de Meaulnes, l'aventure de ce dernier à ses camarades d'école. Le chapitre s'intitule "Je trahis," titre qui est lui-même une forme ambiguë puisqu'il peut s'agir aussi du passé simple. Mais il nous paraît plus satisfaisant dans le contexte de le

considérer comme un présent.³ L'aventure d'Augustin n'est pas de nouveau reracontée, l'auteur la remplace par une ligne de points à la fin de l'alinéa (p. 180). La scène est elle-même amenée après des points de suspension à la page précédente et c'est à partir de là que le présent de narration est employé. Cette fois-ci le narrateur n'est pas seul, il est au contraire entouré de ses camarades et forme leur centre d'attention, sinon d'attraction. Le récit de François Seurel ne produit pas sur eux l'effet qu'il en attendait et il en est surpris: "Est-ce que je raconte mal cette histoire? Elle ne produit pas l'effet que j'en attendais." Il se heurte au réalisme naïf de ses camarades qui expliquent en termes fort terre à terre l'odyssée de Meaulnes. Ce manque d'étonnement de leur part nous semble être le signe d'une scène imaginée. Lorsque le narrateur écrit, "Est-ce que je raconte mal cette histoire," le lecteur doit supposer qu'il est effectivement en train de la raconter et donc qu'il s'interrompt à ce moment-là pour s'interroger sur ses effets. Nous pourrions parler ici, suivant les psychologues, de "barages,"⁴ eux-mêmes révélateurs du syndrome appelé "catatonie."⁵ Sans doute François Seurel tente-t-il d'expliquer ce manque d'étonnement par le scepticisme courant chez les paysans "en bons paysans que rien n'étonne," mais est-ce que cette justification n'est pas elle-même le signe d'une "paraphrénie,"⁶ qui rappelle l'attitude du rêveur s'expliquant à lui-même les plus extravagants phénomènes oniriques dont il est le témoin?

Plus loin, après la débandade des jeunes garçons, le narrateur nous dit:

. . . je me retrouve dans la rue mouillée, boueuse, où se reflète la lueur du café Daniel. Je ne suis pas fier de ma soirée. Me voici aux Quatre-Routes. Malgré moi, tout d'un coup, je revois, au tournant, un visage dur et fraternel qui me sourit; un dernier signe de la main—et la voiture disparaît . . . (p. 182).

Il est seul alors, et cette fois-ci déclare formellement revoir (*je revois*) le Grand Meaulnes quitter Sainte-Agathe (voir p. 177), autrement dit, comme Mathias à de nombreuses reprises, il évoque une scène de son passé comme si elle arrivait à ce moment-là même. Comme chez Mathias, le lieu où il se trouve (ici le carrefour des Quatre-Routes) suffit à déclencher cette quasi-hallucination.

Comme dans le passage précédent, mais cette fois-ci en sens inverse, une "modulation" apparaît. C'est à la fin de ce chapitre, lorsqu'après tous ces verbes au présent, le narrateur introduit un temps passé (le passé composé):

Le soir, tout seul dans ma chambre, je me couche bien vite pour étouffer le remords que je sens monter du fond de ma tristesse. Mais par deux fois je me suis éveillé . . . (p. 183).

Ce passé composé va en effet se retrouver au début du chapitre suivant (p. 184): "Je n'ai reçu que trois lettres de Meaulnes," ces trois présents

qui suivent (*elles sont, je retrouve, je les relis*) ne sont pas des présents de narration. Puis le récit reprend au passé simple: "La première m'arriva" qui représente la tonalité dominante du récit.

Le septième chapitre de la troisième partie tout entier, ainsi que la première moitié du chapitre suivant sont aussi rédigés au présent. Mais il ne s'agit pas toujours du présent de narration proprement dit, et sa ou ses fonctions sont plus complexes. Un certain temps a passé depuis la fin du chapitre VI qui se termine sur la scène où Augustin Meaulnes demande la main de celle qu'il aime. Le narrateur semble pendant un moment du moins, écrire des événements contemporains; la phrase: "C'est un jeudi, au commencement de février, un beau jeudi soir glacé, où le grand vent souffle. Il est trois heures et demie, quatre heures . . ." paraît rédigée par le narrateur à ce moment-là. Et il décrit l'état des choses alors: "Je mène une vie bien solitaire; mais, en passant par les champs, il ne faut que trois quarts d'heure de marche pour gagner les Sablonnières. Delouche est maintenant chez son oncle . . ." (p. 247). Mais les présents qui commencent à la phrase "Nous errons à la lisière du bois . . ." (p. 248) et qui, remarquons-le, suivent là encore des points de suspension sont à nouveau des présents de narration. Nous sentons le même passage précédemment noté entre les plans E' et E". Mais ici le narrateur parvient à le suggérer sans changer de temps grammatical, ce qui nous paraît un tour de force. Ceci montre, s'il en était besoin, que la langue, habilement utilisée, se révèle créatrice de valeurs connotatives. Certains philosophes donnent à ce phénomène psycho-linguistique le nom de "compréhension subjective."⁷ La langue littéraire et poétique se distingue par là de la langue scientifique et logique qui exige des mots des valeurs univoques et invariables.

Cette description reste cependant parfaitement cohérente et s'intègre naturellement dans le contexte. Peut-être justement cette intégration est-elle obtenue par le talent de l'auteur-narrateur à jouer ainsi sur deux ou plusieurs registres des temps verbaux à la fois. Cette intégration, nous la retrouverons dans *Le Voyeur* où les procédés stylistiques sont assez analogues.

Le présent de narration, qui a ainsi succédé au présent de contemporanéité, va donc faire place de façon assez naturelle aux temps passés (imparfait et passé simple) dans la deuxième moitié du chapitre suivant (pp. 252-3). Le passage s'effectue lors du dialogue entre Seurel et Frantz:

J'attends que cette crise s'apaise et je dis, en lui mettant la main sur l'épaule:

—Frantz, vous viendrez avec moi. Je vous mènerai auprès d'eux. Ils vous accueilleront comme un enfant perdu qu'on a retrouvé et tout sera fini.

Mais il ne voulait rien entendre. D'une voix assourdie par les larmes, malheureux, entêté, il reprenait:

—Ainsi Meaulnes ne s'occupe plus de moi? Pourquoi ne répond-il pas quand je l'appelle? Pourquoi ne tient-il pas sa promesse?

—Voyons, Frantz, répondis-je, le temps des fantasmagories et des enfantillages est passé.

Cette immersion dans la contemporanéité a pour effet d'accentuer l'effet de vérité: le narrateur s'intègre alors dans son récit et, ce faisant, y intègre son lecteur aussi. La sensation du vécu (sur le plan E'), éprouvée par celui-ci, se distingue de l'impression d'une réalité fort subjective (sur le plan E'') créée cependant par les mêmes procédés grammaticaux (l'emploi du présent). Le narrateur semble avoir pris le lecteur par la main pour le guider à travers son aventure. Même s'il lui lâche la main ensuite, il l'aura mené suffisamment loin dans son labyrinthe pour l'obliger à l'y suivre, quoi qu'il arrive. Nous avons affaire à un dynamisme psychique induit, l'induction étant due au potentiel psychologique de la langue, actualisé ici dans la parole (au sens saussurien).

Le dernier passage où le présent paraît comme temps du récit se trouve au derniers tiers du douzième chapitre de la troisième partie. Là, comme plus haut (pp. 168-70), il traduit un état émotionnel intense: François Seurel vient d'apprendre la mort d'Yvonne de Galais, mariée maintenant à son ami Meaulnes. Mais là, nuls points de suspension n'indiquent le "passage." Il semble que le narrateur se trouve accablé par son récit. Et c'est là qu'on note la même épaisseur qui sépare les deux plans E et E', autrement dit l'expérience personnelle d'Alain-Fournier dicte ici les émotions décrites par le jeune instituteur. Comme c'est habituellement le cas chez l'écrivain, la créature (Seurel) a réagi sur son créateur (Alain-Fournier). On peut donc admettre que l'auteur, ayant dirigé le narrateur vers cette issue tragique, pleure avec lui sur son deuil. Le temps du narrateur coïncide avec celui de l'auteur au moment où il écrit cette scène, d'où l'emploi du présent. La valeur de ce dernier temps est donc bien expressive, mais surtout par le lyrisme qui s'en dégage. La communication est d'autant mieux établie entre auteur et lecteur que le personnage intermédiaire, le narrateur, ne sert que de catalyseur. Explicitement c'est Seurel qui souffre, implicitement c'est Alain-Fournier qui s'épanche. Du reste une courte phrase se détache dans le premier alinéa de ce passage. A la fin, après quelques points de suspension, il est écrit: "Tout redevient la peine que c'était." Or nul sujet personnel ici. Toute modalité est absente de cette phrase. Elle se tient d'elle-même, et pourrait s'appliquer au réel autant qu'à la fiction. En fait, nous y voyons une de ces phrases ambiguës qui servent à relier deux plans de réalité, et que nous retrouverons nombreuses dans *Le Voyeur*. Elle est indicative de l'absence formelle de tout sujet sentant. Faut-il voir ici l'ellipse de ce sujet, et expliciter la phrase en ajoutant à la fin "pour moi autrefois"? Dans ce cas, l'ellipse n'aurait pour rôle que d'alléger la phrase sans vouloir la charger

d'ambiguïté. Faut-il au contraire y voir une intention très nette de l'auteur (non du narrateur) de lui enlever toute modalité afin de laisser le lecteur l'établir à sa guise? Notre méthode d'analyse stylistique objective nous interdit de remonter à l'auteur à partir du texte. Nous devons considérer la phrase telle qu'elle nous est donnée. Mais nous voyons que l'interprétation en est totalement laissée au lecteur. Or, celui-ci a le droit de l'interpréter comme il veut, dans la mesure où il ne viole pas le sens usuel des mots et de leur arrangement syntaxique. C'est dire que toute phrase non univoque (compte tenu du contexte) émet comme différents harmoniques autour des sons fondamentaux (la forme) qui seront recueillis en plus ou moins grand nombre par tel ou tel lecteur. C'est là, on le voit, que naissent les problèmes de traduction. La phrase considérée ci-dessus, par exemple, est traduite dans une édition anglaise sous la forme "Life is again the burden it was of old." Le traducteur a pu garder le manque de modalité de la phrase, mais il a choisi de traduire *tout* par *life*, c'est-à-dire qu'il a restreint dans une certaine mesure le signifié de l'original français *tout*. Y était-il obligé par sa langue? "Everything is again . . ." aurait été théoriquement possible. Mais cette traduction n'aurait pas été conforme au mode d'expression usuelle de la langue d'arrivée où l'on ressent le besoin courant de s'appuyer davantage sur le terme concret. En même temps "life" donne un aspect plus dynamique à l'idée exprimée par "tout" qui est plus statique. Il est vrai que le verbe français "redevient" contient cet aspect dynamique qui manque dans le verbe anglais "is again," de sorte que le ton général de la phrase n'a pas varié en passant d'une langue à l'autre.

Il nous est difficile, malgré le contexte, de voir une ellipse dans cette phrase, et donc d'y introduire le sujet sentant, c'est-à-dire le narrateur. Nous remarquons que celui-ci est formellement désigné au début de l'alinéa:

Tout se mêle pour moi, tout se confond dans cette douleur. Il me semble maintenant que jamais plus je n'aurai le courage de recommencer la classe. Rien que traverser la cour aride de l'école, c'est une fatigue qui va me briser les genoux (p. 284).

Mais les trois phrases suivantes sont muettes sur ce sujet. Sans doute peut-on (et doit-on) suppléer un pronom à la première personne: "Tout m'est pénible, le monde est vide *pour moi*, finies *pour moi* les longues courses." La phrase suivante qui nous occupe (*Tout redevient la peine que c'était*) n'a pourtant pas ce pouvoir d'inférence. Séparée des précédentes par des points de suspension, elle n'offre pas non plus le parallélisme de celles-ci. On peut même dire qu'elle n'est pas immédiatement compréhensible parce qu'elle n'est pas conforme à l'expression usuelle. C'est peut-être elle qui nous fournit le mieux un exemple du symbolisme du livre. Cette phrase arrive à exprimer l'inexprimable. Elle produit sur le lecteur

un sentiment mystérieux et cependant réel par l'inachevé de ses signifiés. Pourtant ceux-ci sont riches: concept de la totalité, donc sentiment de l'immensité révélé dans *tout*, de la douleur, donc émotion intense, révélé par *peine*, enfin holisme psychologique atemporel contenu dans les deux verbes *redevient* et *était*. La phrase, qui se tient par elle-même, répétons-le, est donc douée d'un pouvoir suggestif beaucoup plus grand que si elle se rattachait au sujet de façon formelle ou explicite. Son indépendance modale lui permet de rayonner dans tous les sens et d'atteindre par conséquent son but en touchant le lecteur de mille côtés à la fois.

L'absence de modalité, surtout dans la description, nous l'avons déjà vu au début de cette étude, accentue l'effet d'objectivité. Les représentations mentales que déclenchent ces phrases amodales semblent être en "prise directe" avec la scène ou le tableau décrit. Il en résulte chez le lecteur une acceptation qui, de passive au début, deviendra vite active parce que sa curiosité piquée exigera d'autres représentations. De proche en proche le monde à la fois caché et révélé par les mots entoure et cerne le lecteur comme pourraient le faire arbustes artificiels, façade de maison et pan de ciel bleu autour d'un acteur sur la scène d'un théâtre. La lecture d'un récit, pour peu qu'y manque un sens critique sans cesse en éveil, ressemble étrangement à un rêve. Mais alors que dans celui-ci toute invraisemblance est justifiée par des arguments non soumis à la critique rationnelle de l'état de veille, le roman (ou le drame, ou le film), pour être accepté du lecteur prévenu, doit répondre aux conditions de vraisemblance et de cohérence interne totales.

Dans *Le Grand Meaulnes*, le décor est planté de façon aussi réelle et naturelle que possible. Nous avons vu néanmoins qu'à certains moments un "trou" se fait (sommeil de Meaulnes, hallucinoses de Seurel) qui trahit la réalité sur le plan E' et est l'indice d'un passage au plan E". Dans *Le Voyeur*, nous allons observer des phénomènes très semblables qui seront, eux aussi, dus en grande partie à des procédés stylistiques analogues à ceux qu'emploie l'auteur du *Grand Meaulnes*.

II

La première phrase, par exemple: "C'était comme si personne n'avait entendu" est, elle aussi, caractérisée par son manque de modalité. Qui dit cela? L'auteur? Un narrateur non encore révélé? La phrase présuppose un événement qui a eu lieu tout de suite avant, et que la seconde phrase va révéler. Le lecteur est donc, là encore, un témoin sollicité, et finalement consentant, de cette scène d'arrivée du vaporeux.

Une différence importante sépare les deux romans: dans *Le Grand Meaulnes*, le récit est présenté comme si le narrateur (François Seurel) en était l'auteur. Le "je" apparaît presque toujours explicitement, sauf,

nous l'avons vu, dans des descriptions objectives ou dans des phrases sans modalité exprimée. Dans *Le Voyeur* au contraire, le récit est toujours présenté de façon objective ou impersonnelle, du moins en surface. Ainsi la première phrase que nous venons de citer et qui commence par un verbe impersonnel. L'imparfait l'actualise cependant dans sa temporalité. La suite se conforme à la forme traditionnelle du récit, à savoir l'emploi des temps passés: imparfait et passé simple (*La sirène émit; une série de regards . . . franchissaient*). Mais toute modalité est absente de ces phrases. Sans doute sur le plan E, Robbe-Grillet en est-il l'auteur. Mais sur le plan E' (celui du récit), il disparaît, et nous sommes en face d'une sorte de création spontanée. Suivant le vœu de Flaubert, l'auteur est tout aussi invisible que Dieu de sa création.

Ce style objectif est cependant trompeur. De nombreuses embûches sont posées çà et là, dans lesquelles un lecteur non prévenu va tomber. En voici quelques exemples:

Le sens des deux premiers alinéas est clair: malgré le sifflement assourdissant de la sirène, aucun voyageur ne réagit, aucune contraction du visage, pourtant si commune dans ces cas-là, ne se manifeste. Pourquoi? Aucune explication n'est offerte. Au lecteur d'en donner une. Il peut supposer que les passagers du vapeur, habitués à ces traversées, ne réagissent plus aux sifflements de la sirène. C'est, à vrai dire, peu vraisemblable. Il peut penser, s'il est familier avec les romans de Robbe-Grillet, que cette scène n'a pas vraiment lieu (sur le plan E'), mais qu'elle est tout entière imaginée par Mathias, qu'elle se place donc sur le plan E'' et qu'elle ne fait qu'une avec ce qui suit au cinquième alinéa (rappel d'un souvenir d'enfance). Une autre solution consiste en un compromis entre des deux hypothèses: la scène de l'arrivée du vapeur est réelle (sur le plan E'), mais Mathias croit entendre les sifflements de la sirène alors qu'il s'agit d'une échappée de vapeur sans bruit notable. Ceci expliquerait à la fois le panache de vapeur (mentionné au troisième alinéa) et l'immobilité des visages. Mathias nous apparaît au quatrième alinéa sous cette description:

Légèrement à l'écart, en arrière du champ que venait de décrire la fumée, un voyageur restait étranger à cette attente. La sirène ne l'avait pas plus arraché à son absence que ses voisins à leur passion. Debout comme eux, corps et membres rigides, il gardait les yeux au sol (p. 9).

Objectivement, il se présente aussi détaché que le début de la scène, mais on nous le décrit "étranger à cette attente," non "arraché à son absence," c'est-à-dire que l'auteur (ce ne peut être que lui) introduit un jugement sur son état, son apparence, sa condition psychologique. Et cet état semble contredire l'hypothèse que nous formions plus haut. Si le coup de sirène ne l'a pas arraché à ses pensées, c'est qu'il n'a guère frappé son oreille, ou plutôt qu'il y a eu chez lui probablement sensation, mais sans

perception, ou avec une perception faible. Dès lors, pour justifier notre hypothèse, il faudrait que l'esprit de Mathias soit simultanément la siège des phénomènes suivants:

Perception du nuage de vapeur

Cette perception déclenche une association d'idées:

vapeur, sirène, sifflement

L'image mentale du sifflement est perçue comme réelle⁸

Ces trois phénomènes, baignant dans l'"absence" mentionnée par l'auteur, révéleraient la psychasthénie de Mathias, que le reste du roman ne ferait que confirmer.

Si c'est ainsi qu'il faut interpréter le début du récit, nous voyons combien cette présentation "objective" faite à la troisième personne sans *modus exprimé* est trompeuse. Dans *Le Grand Meaulnes*, le récit était fait à la première personne et sa cohérence apparente résultait du fait qu'il ne présentait pas de contradictions logiques ou matérielles. Par exemple le gilet de soie que rapporte Meaulnes à son retour de la fête mystérieuse garantit, ou semble garantir, la réalité de cette dernière. Mais nous avons vu que nous sommes obligés de voir ailleurs dans le récit, non plus la réalité, mais les phantasmes du narrateur que nous avons découverts par l'analyse de la forme.

Dans *Le Voyeur*, c'est encore l'analyse de la forme qui nous permettra de distinguer les différents plans de réalité. Ainsi entre le quatrième et le cinquième alinéa (p. 4), si l'on met entre parenthèses les phénomènes mentaux de notre hypothèse ci-dessus, il y a une coupure. Mathias nous est présenté de l'extérieur dans le quatrième alinéa, mais dans le suivant, l'auteur (et avec lui le lecteur) pénètre dans sa conscience. Il y a là comme un viol manifeste commis contre l'objectivité du récit. De plus l'évocation faite par Mathias n'est pas un simple souvenir, c'est le souvenir d'un souvenir: "On lui avait souvent raconté cette histoire." Qui est cet "on" mystérieux? Il semble que l'auteur veuille, par l'emploi de cet indéfini, exprimer le flou de la mémoire de Mathias. Les souvenirs de Mathias sont précis dans leurs détails, vagues dans leur origine.

Les imparfaits de cet alinéa ne sont pas de simples imparfaits de narration, on doit les considérer comme indiquant le style indirect libre. Ces verbes ne traduisent pas des faits d'expérience directe, ils présentent véritablement les paroles de ceux qui, parents ou amis proches, ont décrit à Mathias le jeu auquel il se livrait dans son enfance, à savoir collectionner des morceaux de ficelle. Exprimée sous la forme directe, l'alinéa pourrait se lire ainsi: "Son père lui répétait souvent ceci: 'Lorsque tu étais tout enfant, tu possédais une grande boîte en carton . . . , tu collectionnais . . . , tu ne conservais pas n'importe quoi . . . Tu rejetais aussi . . .'"

Dès lors que le discours n'exprime pas une connaissance obtenue par l'expérience directe, mais par la parole de façon indirecte, on peut soupçonner sa vérité ou sa réalité. Nous pouvons donc très légitimement nous poser la question: Mathias invente-t-il ici, ou non? L'alinéa suivant va peut-être nous permettre d'y répondre.

La première phrase: "Celui-ci aurait à coup sûr fait l'affaire" relie ce qui précède à l'action présente du récit. *Celui-ci* représente le fragment de ficelle qu'il aperçoit à ses pieds. Il remplace dans la phrase le mot *fragments* de la phrase précédente. Ainsi est obtenu le "passage" d'un plan de réalité à l'autre, ici du plan E' du récit au plan E" du souvenir-invention de Mathias. La dernière phrase de l'alinéa: "Quelqu'un l'avait sans doute laissé tomber là par mégarde, après l'avoir mise en pelote en vue d'une utilisation future—ou bien d'une collection" (p. 10) joue encore sur ces deux plans, elle commence par décrire la pensée de Mathias attachée à l'immédiat pour se terminer par un rappel du souvenir (?) évoqué dans l'alinéa précédent. Il est certain que cette phrase ne peut être qu'énigmatique pour le lecteur. Cet effet est encore renforcé par d'autres éléments. Ainsi "aurait à coup sûr fait l'affaire" se rapporte dans le contexte immédiat à ce qui précède: "S'il avait été tout jeune, cette ficelle aurait fait l'affaire pour sa collection." Mais nous savons que le conditionnel sert aussi à présenter un fait comme un ouï-dire. Dans le contexte général du livre et isolé de son contexte immédiat, cette phrase peut signifier: "Le fragment de ficelle aurait fait l'affaire, aurait servi à étrangler la jeune Jacqueline" d'autant plus que le mot "étranglement" apparaît de façon curieuse trois lignes plus bas. Toutes ces phrases nous semblent donc lourdes d'ambiguïtés, sans aucun doute voulues par l'auteur. Mais alors nous voyons, là encore, que la prétendue objectivité du récit laisse à désirer. L'auteur force en fait son lecteur à croire que tout objet est ambigu. Il est possible en effet que tout objet soit ambigu et que le meilleur moyen de le montrer consiste à truffer les phrases qui le décrivent d'ambiguïtés. Mais n'est-ce pas là tout de même prendre position, c'est-à-dire adopter un point de vue et forcer la main du lecteur? Robbe-Grillet nous présente peut-être la réalité, mais celle-ci est pleine de trompe-l'oeil et d'illusions. La description qu'il en fait tente d'annuler la perception au profit exclusif de la sensation. Elle affaiblit le jugement critique en semant des doutes constants dans l'esprit du lecteur. Le monde du *Voyeur* finit par être un puzzle mettant en cause l'intelligence même incapable de le déchiffrer. Il se présente comme un problème d'algèbre où le nombre des inconnues dépasse celui des équations données.

Essayons cependant, dans la limite des moyens dont nous disposons, de cerner le plus possible la réalité robbe-grilletienne. Le problème le plus important nous paraît être celui qui consiste à démêler la réalité du récit de l'imagination de Mathias, autrement dit de distinguer les deux

plans E' et E". L'auteur, à cet égard, nous fournit des indices plus explicites que ceux d'Alain-Fournier dans *Le Grand Meaulnes*. Ces indices sont les phrases ou membres de phrase qui effectuent le "passage" d'un plan à l'autre. Examinons-en la technique.

A la page 18, après la description des différents objets qui frappent la vue de Mathias au moment où le vapeur accoste, l'auteur interrompt le récit et, dans le même alinéa, reprend la phrase déjà employée à la page 9: "On lui avait souvent raconté cette histoire." Mais ici ce souvenir va être décrit de façon beaucoup plus longue et détaillée. Il cesse à la page 20 à la fin de l'alinéa central. Le retour au plan E' est simplement effectué par un changement d'alinéa. Ce retour est du reste de peu de durée, le "passage" suivant au plan E" a lieu à la page 21 avec la dernière phrase de l'alinéa central: "Il est assis, face à la fenêtre, contre la lourde table encastrée dans l'embrasure." Mathias reprend son souvenir abandonné précédemment. Le retour au plan E' s'effectue à la page 22, mais cette fois-ci de façon plus graduelle.

Quelque chose manquait au dessin, il était difficile de préciser quoi. Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas—ou bien qui manquait. A la place du crayon, dans sa main droite, il sentit le contact d'une pelote de grosse ficelle, qu'il venait à l'instant de ramasser sur le pont du navire.

La première phrase est amodale; remarquons, comme au début du livre, l'emploi d'un indéfini, *quelque chose*, et de l'impersonnel, *il était difficile de*. La seconde phrase nous décrit les pensées de Mathias sous l'apparence faussement objective de la troisième personne. L'auteur devient ici le Dieu présent mais invisible de la création flaubertienne.

Les pensées de Mathias sont toutes virtuelles, nous voulons dire par là qu'elles ont lieu sans qu'aucun stimulus extérieur les justifie. Cependant, dans la seconde partie de la phrase, nous assistons à un phénomène psychologique classique, ou plutôt à son explication *a posteriori*: la sensation tactile qui a lieu dans la main droite de Mathias a déclenché (c'est ainsi qu'il faut l'interpréter) toute la scène précédente (souvenir sur le plan E") par suite d'une interprétation fausse de cette sensation. A celle-ci succède l'interprétation vraie, c'est-à-dire la perception de la pelote de ficelle, précédemment sentie comme un crayon. C'est cette transformation de la sensation en perception décrite ici qui permet à l'auteur d'effectuer ce passage. Mais le fait que l'explication de ce phénomène n'est donnée qu'après son déroulement dérouté le lecteur, tout au moins à la première lecture. Plusieurs relectures faites très soigneusement permettent de distinguer les deux plans E' et E". Alors que chez Alain-Fournier, quelques signes extérieurs à la parole indiquaient les passages d'un plan à l'autre (points de suspension, ligne en blanc), chez Robbe-Grillet c'est dans les signifiés qu'il faut les voir. La cohérence interne du *Grand Meaulnes*

aurait rendu cette distinction entre les deux plans très difficile, sinon impossible à faire; dans *Le Voyeur*, les signifiants sont fortement soudés les uns aux autres, mais les signifiés obligent le lecteur à douter de la cohérence totale du récit.

La même technique est encore employée à la page 35. L'alinéa commençant au milieu de la page suit sans transition l'évocation par Mathias sur le pont du vapeur de sa prospection de l'île. Mais il est décrit comme si les événements se déroulaient alors. Nous remarquons l'emploi du présent: *la dernière maison . . . est . . . Mathias frappe . . .*, etc., qui du reste ne peut pas être le présent de narration ou historique puisque la scène est, au mieux, située dans l'avenir par rapport au moment du récit. Le verbe de l'alinéa précédent est au passé simple: *Mathias tenta d'imaginer*. Par rapport à ce passé, tout événement à venir ne peut être que narré au présent ou au futur. Mais, comme dans le cas du *Grand Meaulnes*, le présent traduit la réalité interne du protagoniste, non la réalité tout court. Le retour à cette dernière s'effectue progressivement, et non sans quelques allusions à celle-ci. Tout d'abord, au milieu de la page 36, l'alinéa reprend le récit aux temps passés (imparfait et passé simple): *il voulait, il s'en rendit compte*, pour mieux intégrer l'hallucinoïse de Mathias à la réalité extérieure à laquelle il reviendra dans l'alinéa du milieu de la page 37. Ensuite par la description d'une image (figure en huit) qui se révèle commune à l'imagination (noeuds du bois sur la porte) et à la réalité (traces de l'anneau sur la jetée). Le passage a lieu au milieu de la page 37 grâce à la phrase: "Plutôt qu'une paire de lunettes, on croyait voir deux anneaux peints en trompe-l'oeil, avec les ombres qu'ils projetaient sur le panneau de bois et les deux pitons qui servaient à les fixer," phrase qui forme comme une charnière entre les deux plans. La phrase suivante commence par les mots "leur situation" et l'auteur emploie l'adjectif possessif qui par nature est virtuel dans la langue et actuel dans la parole pour jouer sur les deux plans de réalité: il peut s'agir de la situation des deux cercles mentionnés à la première ligne de l'alinéa aussi bien que des anneaux mentionnés à la cinquième ligne.

Dans les pages qui suivent, les "passages" d'un plan à l'autre se multiplient. L'effet est presque celui de la simultanéité de deux scènes ou de deux tableaux, d'autant plus que l'auteur emploie cette fois-ci les mêmes temps grammaticaux, à savoir passé simple et imparfait. Mentionnons ces passages:

Page 38, lignes 4 et 5: *Néanmoins il se sentait gagné par une légère impatience*, qui traduit le sentiment de Mathias dans la réalité (la descente trop lente des voyageurs) et dans son imagination (la porte de la maison prospectée reste fermée malgré ses coups).

Page 38, troisième ligne à partir du bas: *Mathias éprouva comme un début de vertige*, qui, là encore, fait allusion à son incertitude de savoir si

la porte lui avait été claquée au nez (imagination) et à sa marche trop près du bord de la jetée (réalité).

Page 39, au milieu de la page: le passage est effectué sans transition, par le simple moyen d'un changement d'alinéa entre: *Toute cette arrivée était interminable* et *Quand il put enfin pénétrer dans la cuisine*.

A la page 42, le passage a lieu à la fin de la phrase du milieu de la page:

Il y eut la pression des doigts sur la fermeture de la valise, le couvercle qui s'ouvrait largement, l'agenda reposant sur la pile des cartons, les poupées dessinées au fond du couvercle, l'agenda dans le fond du couvercle, sur la pile des cartons le bout de cordelette roulé en forme de huit, le bord vertical de la digue qui fuyait tout droit vers le quai.

Ce passage a lieu grâce à la mise sur le même plan grammatical (un des sujets "réels" de l'impersonnel *il y eut*) d'un objet réel (le bord vertical de la digue) et d'objets ou phénomènes imaginés (la pression des doigts, etc.).

Les limites d'une autre scène imaginée sont plus difficiles à préciser. Il s'agit du moment où Mathias, n'ayant pu vendre une montre au propriétaire du café, monte à l'appartement de celui-ci, avec sa permission, pour faire voir son échantillonnage à Madame Robin. La scène commence à la page 65 et se termine à la page 69. Cette visite à l'étage a-t-elle vraiment lieu? Pourquoi le décor ressemble-t-il étrangement à d'autres décrits précédemment (carrelage du sol, lit, rideaux, etc.) et Madame Robin en est-elle absente? Il y a, de plus, une scène à l'intérieur de cette scène: en effet un tableau au-dessus du lit reproduit un décor très analogue dans lequel toutefois on note la présence d'une petite fille en prière au bord du lit. Et là encore, dans cette sorte de parenthèse, l'auteur emploie le présent: *Une petite fille . . . est en train de faire sa prière . . . La lampe éclaire . . . l'épaule droite*. Il aurait pu continuer à employer l'imparfait qui aurait marqué la simultanéité du récit et de la perception par Mathias de ce tableau. Le présent isole ces deux phénomènes l'un de l'autre. En même temps il rend plus dramatique ce tableau, déjà entrevu et même décrit à plusieurs reprises sous des formes légèrement différentes. C'est encore ici l'auteur qui intervient et éclaire, comme sous le feu d'un projecteur, cette image à la fois précise dans ses détails et trouble par la virtualité de ses interprétations. Le présent est encore employé plus loin, page 73, pour produire un effet similaire, nous y reviendrons plus bas.

La scène de la visite à l'étage du café se termine quelque part à la page 68 ou 69. Les courts alinéas de ces deux pages (les six dernières lignes de la page 68 et les cinquième premières de la page 69) forment "passage." Plusieurs phrases doivent retenir notre attention:

Page 69: *Il rentra dans la salle du café, où il n'y avait plus personne*. La disparition assez soudaine de tout ce monde surprend. Même la servante

n'est plus à sa place derrière le comptoir. Sans doute est-il possible que, les consommateurs ayant quitté le café, elle soit passée dans une autre pièce pour vaquer à d'autres occupations. Le propriétaire lui-même a aussi quitté la salle. Mais est-ce très vraisemblable? L'auteur n'est-il pas ainsi déterminé à nous placer devant un mystère? Il est en effet possible que Mathias imagine cette salle vide, soit qu'il la traverse effectivement, soit qu'il quitte la maison par une autre issue (il en est question dans la phrase précédente).

La phrase suivante mérite un examen encore plus attentif: *Il s'en consola vite: ces marins-là n'auraient rien acheté, ni le patron, ni la fille aux allures craintives, qui n'était probablement pas craintive du tout, ni gauche, ni soumise*. Dans la phrase précédente, *il rentra* est la description "objective" (?) des faits et gestes de Mathias comme pourrait le faire une caméra. *Il n'y avait plus personne* (notons l'imparfait descriptif) peut être la suite de cette description "objective," mais peut être aussi la constatation faite par Mathias. Explicitement rien ne l'indique; pourtant le contexte peut l'impliquer. En effet les quelques mots *il s'en consola vite* décrivent l'état d'esprit de Mathias. L'auteur abandonne la description extérieure pour nous transporter dans l'esprit du protagoniste. Comme nous l'avons déjà noté plus haut, cette réflexion trahit le désir subconscient de Mathias. Il semble qu'une réaction plus "normale" aurait été la surprise de constater la disparition de tous ces gens. Quant à la relative *qui n'était probablement pas craintive du tout, ni gauche, ni soumise*, à qui faut-il en attribuer la responsabilité: à Mathias ou à l'auteur? Les deux points qui suivent *il s'en consola vite* marquent un rapport explicatif, ils équivalent à la conjonction *parce que*. Ce rapport semble "interne," c'est-à-dire que nous avons affaire à un discours indirect libre. Explicitons ces membres de phrase: "Il s'en consola vite parce qu'il pensa que ni ces marins-là, ni le patron, ni la fille aux allures craintives n'auraient rien acheté s'ils avaient encore été dans la salle du café."

Marguerite Lips, dans *Le Style indirect libre* (Paris, 1926), dit: "Il semble que le style indirect soit l'expression préférée pour la transmission des pensées. Reproduire ce qui se passe dans le cerveau d'une personne, c'est *a priori* renoncer à connaître la forme littérale de ses pensées" (p. 36). La relative *qui n'était . . . soumise* contredit ce qui précède immédiatement. Par la forme, toute cette phrase se rapporte normalement aux pensées de Mathias, mais par l'idée, la relative peut être attribuée au narrateur (l'auteur). De plus l'adverbe "probablement" ajoute une modalité supplémentaire. Là encore, qui est à l'origine de cette modalité, Mathias ou l'auteur? D'après le contexte immédiat, il semble que ce soit Mathias puisque le membre de phrase fait partie du discours indirect libre, mais si l'on se rapporte à la page 56, on en est moins sûr. En effet l'auteur a écrit (au milieu de la page): "La fille qui servait, derrière le bar, avait un

visage peureux et des manières mal assurées de chien battu," et dans l'alinéa suivant: "La serveuse fit le tour du bar, portant avec une prudence gauche la bouteille et les trois verres." Or ces détails ne sont pas présentés ici comme émanant de Mathias. Par la forme, ces descriptions sont objectives. Au mieux pourrait-on dire que l'auteur objectivise une scène en réalité vécue, sentie et perçue par Mathias. Un détail en effet est important: Mathias vient de demander une absinthe (page 56, l. 14) et d'en boire une gorgée (page 57, l. 6). Dès lors on peut supposer que les sensations et les perceptions de Mathias en sont affectées. D'où la "solidification" de la scène mentionnée en bas de la page 57 et qui se termine de façon imprécise à la page suivante. Le retour du plan E" au plan E' est donc flou une fois encore.

Un autre "passage" a lieu à la page 73: "De couloirs obscurs en portes closes, d'escaliers étroits en échecs, il se perdit de nouveau au milieu de ses fantômes." Voici où l'auteur, continuant à employer la troisième personne, émet une constatation qui semble être faite en son nom. Mais Mathias n'ignore pourtant pas qu'il est sujet à ces hallucinations. A la page 25 déjà, nous apprenons qu'"il devait compter avec les imprécisions et inexactitudes de sa propre mémoire, dont l'expérience justement lui avait appris à se méfier," et qu'"il lui fallait craindre les représentations précises, mais fausses, qui pouvaient avoir çà et là pris la place de la terre et des pierres de jadis" (p. 26). Les qualificatifs *précises* et *fausses* traduisent exactement le but que vise Robbe-Grillet dans son roman. Les descriptions précises, mathématiques et quasi-scientifiques (donc "objectives") des objets (dans le sens large, opposé à "sujet") semblent par leur nature échapper au doute et à toute interprétation subjective. Néanmoins elles représentent (et c'est là leur danger) une réalité interprétée par le protagoniste, victime d'aberrations fréquentes. Ainsi à la page 73 dont nous nous occupons maintenant, quelques phrases de l'alinéa central traduisent encore une aberration, et la confusion des deux plans E' et E" est rendu par l'emploi simultané de deux temps, passé (ou imparfait) et présent:

La porte s'ouvrit et une tête méfiante apparut dans l'entrebâillement—juste suffisant pour lui permettre de reconnaître le carrelage noir et blanc qui *couvre* le sol. . . . Les carreaux sur le sol *étaient* d'un gris uniforme; la pièce où il *pénétrait* ne *présentait* rien de remarquable—sauf un lit défait dont les draperies rouges *pendent* jusqu'à terre . . .

Jusqu'à cet endroit, nous avons vu que l'auteur employait parfois le présent pour décrire les phénomènes ayant lieu sur le plan E", mais le temps du verbe restait le même à l'intérieur de l'alinéa ou de la phrase. Ici nous observons l'alternance des temps passés et du présent dans la même phrase. C'est dire qu'il y a comme un va-et-vient rapide entre les deux plans E' et E", l'effet est un peu celui que produisent deux images

d'un stéréoscope qui tantôt coïncident et tantôt se détachent l'une de l'autre. Et, après tout, il n'est pas étonnant que Mathias voie double alors puisqu'il est sous l'effet de l'absinthe. Nous pouvons dire que le phénomène de l'"hétérophorie"⁹ se traduit dans le domaine linguistique par l'emploi simultané de temps grammaticaux hétérogènes.

De plus un autre moyen, également employé par Alain-Fournier dans *Le Grand Meaulnes*, apparaît aussi dans cet alinéa, c'est l'usage des points de suspension. On les y trouve à quatre reprises. Les derniers se confondent d'ailleurs avec leur usage normal après *etc.* qui termine l'alinéa. Remarquons aussi l'impersonnel "il y eut" dans la dernière phrase, qui supprime toute modalité et qui avait déjà été employé dans une phrase toute semblable (p. 42).

La première partie du livre contient quatre autres incursions sur le plan E", que nous indiquons ici :

Page 75, les trois dernières lignes de l'alinéa central et les trois lignes du suivant forment comme une parenthèse sans rapport avec le contexte immédiat. Il n'y a là aucune "charnière" ni aucune "rampe" qui mène d'un plan à l'autre. Il est intéressant de constater que l'auteur choisit d'aller à la ligne au milieu même de cette parenthèse, comme pour intégrer davantage les deux récits. Il est de fait que si l'incursion sur le plan E" avait été plus étendue, le début d'un nouvel alinéa se justifiait parfaitement : le personnage arrive dans l'embrasure de la porte, ce qu'il voit forme tableau et, de plus, se déroule dans une pièce où il n'a pas pénétré ; il est parfaitement légitime, suivant les règles de la composition, d'aller à la ligne pour séparer le sujet de l'objet, le modus du thème en un sens. Ce qui surprend ici est que l'incursion sur le plan E" ne soit pas isolée ou du moins signalée justement par son inclusion dans un alinéa et qu'elle soit au contraire rompue en son milieu par l'emploi d'un nouvel alinéa. Il faut voir là encore le désir de l'auteur de "brouiller les pistes," de dérouter le lecteur. Seules de nombreuses relectures et des examens soigneux permettent de distinguer les deux plans.

Le passage d'un plan à l'autre qui a lieu à la page 77 (quatrième ligne) est légèrement préparé dès la page précédente où la condition physique de Mathias nous est donnée : "Ses yeux commençaient à lui faire mal" et par le rappel aux lignes 2 et 3 de la page 77 de la consommation d'absinthe. Mais ce ne sont que des avertissements indirects. Il appartient au lecteur de les interpréter correctement. Ils peuvent être considérés aussi comme une sorte de "modulation" dont nous avons parlé plus haut à propos du *Grand Meaulnes*, mais cette fois-ci d'un genre différent. La modulation est en effet ici dans les signifiés et non dans les signifiants puisqu'il serait parfaitement possible de remplacer ces phrases "avertissements" par d'autres toutes synonymes.

La rentrée sur le plan E' a lieu à la page 78 et coïncide cette fois-ci

avec le début du dernier alinéa. Ce n'est pas ici non plus l'adéquation des signifiants aux signifiés qui importe (puisque là encore des synonymes auraient fait l'affaire), mais celle qui apparaît entre le signifié total de la phrase "Une vague plus forte frappa contre le roc, avec un bruit de gifle; de la gerbe d'écume jaillit, quelques gouttes entraînées par le vent retombèrent tout près de Mathias" et la disposition typographique adoptée par l'auteur. En effet le brusque mouvement des vagues rappelle Mathias à la réalité E' comme le changement d'alinéa rend le lecteur conscient de ce retour.

Il serait donc—soit dit en passant—tout aussi utile de recenser les éléments para-linguistiques employés dans l'écriture pour traduire ou exprimer des signifiés ou suggérer des connotations que de le faire pour la langue parlée. L'écriture (à base phonétique dans nos langues occidentales) est sans doute fondée sur la langue parlée, mais si elle est incapable d'en utiliser toutes les ressources, elle est en même temps capable d'en créer de nouvelles qui lui sont propres. On sait du reste que des poètes comme Mallarmé et Apollinaire ont été tentés par certains caractères propres à l'écriture et il y aurait probablement beaucoup à découvrir dans l'étude de la typographie d'art.

Ici le problème est plus simple, puisqu'il s'agit de l'utilisation parfaitement traditionnelle de l'alinéa. Nous voyons toutefois que celui-ci se révèle, comme les formes linguistiques elles-mêmes, porteur de différentes valeurs.

Il est difficile de délimiter exactement la dernière incursion (ou les deux dernières) sur le plan E' dans la première partie. Faut-il considérer toute la visite à la maison de la veuve et de ses trois filles comme imaginaire ou réelle (pp. 82-86)? Cette visite est déjà préparée aux pages 32 et 33, on peut donc l'accepter comme réelle. Mais lors de cette visite, l'esprit de Mathias s'égare lorsqu'il est question de la photographie de la plus jeune des filles, Jacqueline, que, sans aucune explication, nous voyons appeler Violette. Nous remarquons dans toute cette scène le même manque de modalité que précédemment. Ainsi le dernier alinéa de la page 82 contient une longue phrase à verbe impersonnel: "Et *ce furent* aussitôt les échanges de paroles . . ." Toutefois la modalité apparaît indirectement dans la parenthèse: "(c'était plutôt d'ailleurs une table de salle à manger)" qui implique un jugement, puisque cette parenthèse rectifie ou précise le mot "pièce" qui précède. Mais on ignore qui est à l'origine de ce jugement. Ce ne peut être que l'auteur (si la phrase a pour thème implicite Mathias) ou Mathias (dans le cas contraire). De même dans l'alinéa suivant où manque aussi la modalité: ". . . un cadre . . . contenait une photographie" jusqu'au moment où elle se révèle, insidieusement, dans l'emploi du prénom Violette pour Jacqueline. C'est ici sans doute Mathias qui assimile la cadette de la famille à une autre personne qu'il a connue et qui s'appelait Violette, puisque la photographie lui rappelle Violette *jeune*. L'alinéa

suivant nous mène plus directement dans les pensées de Mathias qui corrige lui-même: "Ce n'était pas Violette, évidemment, mais une personne qui lui ressemblait en tout cas beaucoup . . ." où l'adverbe *évidemment* implique une modalité dont le modus est Mathias. L'obsession de celui-ci s'affirme d'ailleurs à la fin de ce même alinéa:

Violette au contraire se tenait adossée au tronc rectiligne d'un pin, la tête appuyée contre l'écorce, les jambes raidies et légèrement écartées, les bras ramenés en arrière. Sa posture mélange ambigu d'abandon et de contrainte, pouvait laisser croire qu'on l'avait attachée à l'arbre (p. 83).

Il semble toutefois que dans la phrase, le mot *ambigu* soit pensé, non par Mathias, mais par l'auteur. Nous l'avons déjà vu plus haut, Robbe-Grillet veut, sous une apparence de trompeuse objectivité, nous montrer l'ambiguïté essentielle des choses et des gens. L'image concrète (la photographie de Jacqueline-Violette) fournit un autre exemple de ses intentions.

Les deux répliques qui suivent ne sont pas présentées de la même façon au point de vue de la modalité. La phrase de Mathias, au style direct (donc décrite "objectivement") est rapportée par l'auteur qui la colore par l'adverbe *aimablement*, impliquant, ici aussi, un jugement. La réponse de la veuve, au style direct aussi, se tient d'elle-même, sans présentation ni commentaire de l'auteur qui aurait pu ajouter une phrase telle que "répondit la veuve, légèrement irritée." La défection du rapporteur peut s'expliquer de plusieurs façons:

1. Elle allège le récit, les signes de ponctuations (alinéa, tiret, fermeture des guillemets) impliquent qu'il s'agit de la réponse effective, mot pour mot, de la veuve.

2. Elle permet au lecteur, étant donné le contexte général du livre, de penser que ces mots sans "support" narratif sont imaginés par Mathias comme émanant de la mère de la jeune Jacqueline.

3. Cette réponse est effectivement celle de la veuve, non pas rapportée par l'auteur cependant, mais telle qu'elle est entendue et perçue par Mathias. L'alinéa suivant montre que les deux modalités sont présentes.

La première proposition, "Une conversation familière s'engagea," est le fait le l'auteur-narrateur (description "objective"). Le reste de la phrase, bien que présenté à la troisième personne, a cependant Mathias comme modus syntactique. Le lecteur partage ici l'état d'esprit du protagoniste et ses sentiments: son désir d'être aimable et la conscience que cet effort est inutile au but de son voyage, à savoir la vente de ses montres-bracelets. Quant à la dernière phrase de l'alinéa, l'emploi du passif sans agent (*La question des cadeaux de mariage était réglée depuis longtemps*) et celui de l'indéfini *on* comme sujet de la deuxième proposition (*on réduisait les dépenses au strict nécessaire*) la laisse sans modus précis et le lecteur peut l'interpréter comme un exemple de style indirect libre dont le rapporteur

est laissé à son choix: Mathias, l'auteur-narrateur (plan E') ou Mathias à travers ce dernier (plans E et E').

Nous pouvons donc dire, au terme de l'analyse de ces alinéas, que leur polyvalence est indubitable. A la ligne suivante (p. 85), le texte contient la phrase: "L'histoire du jeune pêcheur manquait de clarté." Il s'agit ici d'un jugement fait par Mathias. Or ce jugement (manque de clarté) n'est-il pas celui qu'a fait le lecteur pour lui-même tout au long de cette scène? Il semble donc que l'auteur veuille induire le lecteur dans le monde polyvalent de son protagoniste. Mais alors que chez ce dernier cette polyvalence est décrite sous la forme d'hallucinations résultant d'états pathologiques divers, chez le lecteur elle est due à l'action linguistique.

De même que l'ivresse de Mathias est due à l'absinthe, de même le lecteur est, non pas "grisé de mots" (l'expression serait impropre ici), mais "dopé" de mots, ou plus exactement "cuisiné" par les ressources complexes de la "parole" de l'auteur.

Remarquons encore, dans le second alinéa de la page 84, combien la description de la photographie de Violette (telle que Mathias la voit—ou croit la voir) est précise et quasi-scientifique:

Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc, les talons touchant la souche mais écartés l'un de l'autre de toute la largeur de celle-ci—quarante centimètres environ. On ne distingue pas la cordelette les maintenant dans cette position, à cause d'une touffe d'herbes qui pousse par devant. Les avant-bras sont liés ensemble dans le dos, au creux de la taille, chacune des mains dans l'angle du coude opposé.

Mais la précision de cette description ne doit pas nous abuser, pas plus que dans *Le Grand Meaulnes* certaines descriptions parfaitement "neutres" en surface. En effet, dans les quelques lignes citées ci-dessus, l'auteur a écrit: "On ne distingue pas la cordelette . . ." Il s'agit là d'une inférence (l'existence de la cordelette) qui doit être attribuée à Mathias. Les points de suspension qui séparent cette description du récit proprement dit l'indiquent bien. Or cette inférence n'est rien moins qu'objective. Quelques lignes plus bas, le texte dit: "Il faut aussi que les épaules soient attachées à l'arbre . . .," ce qui révèle une idée de probabilité, donc jugement subjectif. La description se poursuit ainsi, révélant peu à peu, derrière des signifiants appartenant à la langue technique et rationnelle (parties du corps: *jambes, talons, avant-bras, taille, épaules, aisselles, tête, hanche, pied, coude*; objets précis: *tronc, souche, cordelette, lanières*; positions relatives des choses: *ouvertes, appliquées contre, touchant, écartés, liés ensemble, dans l'angle, attachées, en arrière, remontée, effacé*; mesures: *la largeur, quarante centimètres*) une image obsessionnelle qui finit par se fondre dans la suite du récit qu'elle induit:

Le cliché, pris l'été précédent par un touriste de passage dans l'île, était excellent de vie malgré la pose un peu figée. Le séjour de l'étranger n'avait

duré qu'une seule journée, heureusement, car Dieu sait ce qui serait encore arrivé avec celui-là. La dame estimait que sa fille aurait eu besoin d'une correction sévère, seulement le malheur ayant voulu que son père soit mort (comme le voyageur le savait sans doute) elle en profitait pour se moquer de sa pauvre maman, qui en deviendrait folle bientôt (p. 85).

Le "passage" de retour du plan E" au plan E' est donc très graduel. Il a pour fonction, semble-t-il, là comme ailleurs, de montrer, non seulement l'existence de cette zone floue qui sépare ces deux plans, mais encore la limite précaire qui sépare le jugement d'existence du jugement de valeur.

Après une autre rapide incursion sur le plan E": "Au pied du pin les herbes sèches commençaient à flamber, ainsi que le bas de la robe en cotonnade. Violette se tordit dans l'autre sens et rejeta la tête en arrière, en ouvrant la bouche" (pp. 85 et 86), la première partie du livre se termine sur le tableau où Mathias à bicyclette poursuit son chemin vers la falaise. Mais cette dernière page (p. 87) exige qu'on l'examine attentivement. Là encore le temps employé est le présent, après le récit fait au passé et à l'imparfait:

Un peu plus loin . . . il *passa* . . . Il *pensa* qu'il lui faudrait . . . : il *connaissait* ces gens-là Le chemin . . . *prenait* à gauche sur la grand-route . . . ; à droite, au même point, s'ouvrait le sentier rejoignant la côté sud-ouest—là où Violette, jeune, *garde* les moutons au bord de la falaise . . .

Toutes les phrases qui suivent ont leurs verbes au présent. Il faut cependant savoir si ce temps a toujours la même valeur dans cette page.

Le premier verbe (*garde*), du fait de son emploi dans une phrase où précèdent des verbes aux temps passés, produit un contraste et donc un certain effet de surprise, comme un choc dans l'esprit du lecteur. Les points de suspension qui suivent et préparent l'alinéa suivant suscitent le doute quant à la réalité "objective" du récit-description. Jusqu'alors les pensées de Mathias nous sont données sous la forme du style indirect (*il pensa qu'il lui faudrait*) et du style indirect libre (*il connaissait ces gens-là*), c'est-à-dire en fait par le narrateur-auteur. La proposition "là où Violette, jeune, garde les moutons" marque une anticipation. Il ne peut s'agir ici que d'une représentation imaginaire (plan E") de Mathias qui évoque en pensée (et cette évocation est pour lui bien au présent, de toute évidence) la présence de Violette (Jacqueline?) sur la falaise. Le présent traduit donc une vérité psychologique subjective, à savoir l'expression immédiate du contenu de conscience de Mathias. On pourrait parler ici d'un "style indirect libre direct" malgré l'apparente contradiction des termes. Nous reconnaissons en fait ici une fois de plus nos trois plans de réalité, le plan E est celui où Robbe-Grillet existe, mais il n'est jamais explicitement exprimé (s'il l'était le présent aurait son aspect momentané *absolu*), le plan E' où s'inscrit le récit (et les temps normaux en sont le passé simple et l'imparfait) et le plan E" où se cristallisent images, représentations et

pensées de Mathias. Malheureusement dans ce cas, le temps employé n'est pas toujours le même: tantôt c'est un passé (ou un imparfait), et il est parfois difficile de distinguer sa valeur de celle qu'il a sur le plan E'; tantôt c'est un présent, et il est alors plus facile d'en distinguer cette valeur que nous mentionnions plus haut.

Les points de suspension (ligne 4, page 87) nous semblent un signe supplémentaire du passage sur le plan E". Tout le reste de cette page est encore vide de modalité explicite. Sans doute pourrait-on prétendre que la description est faite par l'auteur, puisqu'il s'agit de la mer que Mathias ne peut pas voir alors de la route où il est. Mais dans ce cas, pourquoi le présent? En revanche, les deux derniers alinéas, sous leur apparence amodale, révèlent implicitement que c'est Mathias qui en est le *modus* réel: "C'est *déjà* le tournant" implique que Mathias se rend compte de son arrivée à ce point de la route ou qu'il *anticipe* cette arrivée. "Aussitôt apparaît le croisement" signifie aussi en réalité que Mathias commence à voir le carrefour ou qu'il *évoque* cette apparition.

Il nous semble donc plus naturel de ne pas voir de différence de valeur entre le présent *garde* (ligne 3) et ceux qui suivent. Tous peuvent être interprétés comme le substrat du plan E". Dans ce cas, toute cette page 87 prouve que Mathias n'est pas allé vers la falaise, ou en tout cas que le récit robbe-grilletien l'ignore. Mais du fait que le présent est, dans la langue, porteur de plusieurs valeurs, on peut prétendre qu'il s'agit là (en particulier dans les deux derniers alinéas) de son emploi expressif, conformément à l'usage qu'il a dans les récits traditionnels (voir plus haut nos remarques à ce sujet). Ceci confirme, s'il en était besoin, l'art de l'auteur de jouer dans sa parole des différents registres que lui offre la langue.

Nous disions plus haut la difficulté que présente la polyvalence des temps passés dans le roman robbe-grilletien. L'emploi du présent dans la dernière page de la première partie nous invite cependant à nous méfier. Les points de suspension que nous signalions sont, plutôt qu'un passage d'un plan à l'autre, une "intensification" de la réalité subjective sur le plan E". En effet les faits et gestes de Mathias contenus dans les trois alinéas qui précèdent (à partir du milieu de la page 86) sont suspects, ou plus exactement leur réalité E' est douteuse. Il faut voir, à notre avis, le début de l'incursion sur le plan E" dès cet endroit. L'alinéa précédent finit sur la phrase: "Le soleil et la chaleur devenaient en outre excessifs" que nous retrouvons presque intacte à la page 98 (ligne 11): "La chaleur en effet devenait excessive." Cette sorte de parenthèse de douze pages se conforme à la technique courante dans le livre. De plus nous remarquons que le retour sur le plan E' à la page 98 s'encastre dans un récit conduit aux temps passés (l'alinéa commençant en bas de la page 97 et se terminant à la page 98 est rédigé à l'imparfait qui traduit, il est vrai, une sorte d'irréel, ou un discours indirect libre) mais précédé immédiatement de

quelques alinéas au présent (page 96, ligne 21; page 97, ligne 23). Robbe-Grillet exprime donc la plongée dans le monde intérieur de Mathias grâce à ces ressources grammaticales de la langue, et le retour s'effectue de même manière, mais naturellement en sens inverse. Nous pouvons décrire cela sous le schéma suivant:

où nous voyons immédiatement la plurivalence des temps passés et l'univale du présent.

Quant à l'interruption (le blanc des pages 88 à 90), elle ne peut que nous induire en erreur. D'après notre schéma, il est évident qu'elle traduit un vide "imaginaire" de la mémoire de Mathias. Tous les indices qui vont s'accumuler dans la suite du roman ne feront en fait qu'intensifier les images ou scènes obsessionnelles de Mathias, soigneusement préparées au cours de la première partie. Il nous sera relativement aisé maintenant de "démêler" ces deux plans puisque la technique qui sous-tend cette confusion nous est connue. Mais ce blanc *inter-partes* doit être ajouté aux autres ressources extra-linguistiques de l'expression. Il est un de ces procédés de l'écriture qui, tout autant que la langue, est porteur de sens. On se rappelle, à ce propos, l'admiration que Proust éprouvait pour le blanc laissé par Flaubert dans *l'Education sentimentale* et dont la signification, dans le contexte, était si évidente. On pourrait comparer ce "blanc" dans l'écriture au "silence" dans un dialogue, silence qu'on qualifie souvent d'"éloquent." Chez Robbe-Grillet néanmoins, ce "blanc" ou ce "vide" ne doit pas être interprété de la même façon que chez Flaubert. Alors que chez ce dernier le contexte le rend univoque et par là accentue l'effet dramatique du récit, dans *Le Voyeur*, il tend à rendre celui-ci le plus ambigu possible. Il n'y a pas effet dramatique, mais intensification du mystère. Les procédés scripturaux (ou typographiques) peuvent donc, eux aussi, être plurivalents.

Au début de la seconde partie, d'autres indices permettent aussi de situer la scène sur le plan E'. En particulier certains signifiés attirent notre attention: "Les sinuosités de la voie et la disposition du croisement empêchaient qu'elle [la vieille Mme Marek] ait vu de quel chemin le voyageur avait débouché" (p. 92) est formellement la constatation, non d'un fait, mais d'un phénomène. Or celui-ci est-il réel ou imaginé? A la page 112 (lignes 15 et 16), nous lisons:

Cette station prolongée [de Mathias vendant une montre à la vieille Mme Marek] se situait bien en vue du croisement, à deux pas, pour ainsi dire.

Ce renseignement contredit la phrase citée précédemment. Logiquement nous devons en déduire les hypothèses suivantes:

1. La seconde phrase est vraie, la première est fausse. Dans ce cas, la fausseté de la première phrase s'explique par le fait qu'il s'agit d'une représentation erronée de l'imagination de Mathias. Cette hypothèse justifie notre interprétation suivant laquelle tout le passage, du milieu de la page 86 à la page 98 (ligne 11) se déroule sur le plan E".

2. La seconde phrase est fausse, la première est vraie. Dans ce cas notre interprétation n'est pas la bonne. Nous y reviendrons.

3. La première et la seconde phrases sont fausses. Il se peut en effet que le croisement ait été visible de l'endroit où Mathias a rencontré la vieille Mme Marek, mais il est aussi possible que cet endroit ait été plus éloigné du croisement que la seconde l'indique. Le croisement aurait été visible, mais à une assez grande distance. Il se peut aussi que la rencontre de Mathias avec la vieille Mme Marek décrite ici n'ait jamais eu lieu. Cela reviendrait à une interprétation très semblable à celle de notre première hypothèse. Dans tous ces cas, les deux phrases auraient été pensées sur le plan E".

Pour savoir laquelle des trois hypothèses est la bonne, il suffira donc de trouver sur quel plan le récit contenant la seconde phrase se situe. C'est ce que nous ferons plus loin.

A la page 92, une autre phrase nous paraît importante: "Il se rendit compte seulement alors de l'engourdissement dans lequel il flottait jusque là (depuis quand?)" (lignes 19-21). Si nous admettons l'hypothèse que cette scène a lieu sur le plan E", s'agit-il alors d'une courte remontée sur le plan E', d'une fugace prise de conscience analogue à celle du rêveur qui met en doute la réalité de ses visions et rêve qu'il rêve? S'agit-il d'une sorte de phrase incise plantée là par l'auteur comme une embûche destinée à faire trébucher le lecteur et lui montrer par là les dangers de l'exploration qu'il entreprend? A vrai dire, là encore l'absence de modalité explicite ne permet pas de donner une réponse unique et indubitable à ces questions. D'une part la phrase est à la troisième personne (*il se rendit compte, il flottait*), ce qui implique un rapporteur extérieur au sujet—ce peut être l'auteur; d'autre part les signifiés impliquent qu'il s'agit d'un phénomène psychique, donc tout intérieur, inconnaissable du rapporteur: le modus de la phrase coïnciderait alors avec le sujet grammatical et le "il" aurait toute son indépendance, il se soutiendrait de lui-même (j'entends pour le lecteur): de simple invention qu'il serait au départ, simples traces d'encre sur le papier, il acquerrait une vie propre, mais multiple, puisqu'elle varierait d'un lecteur à l'autre. Tout ceci, certes, est illusion:

Mathias n'existe par sur le plan E. Mais il existe sur le plan E' et on peut dire que là, il échappe, ou tend à échapper, à son créateur, parce que, l'existence de Mathias étant toute linguistique, la parole de l'auteur existe en elle-même et c'est avec elle seule que le lecteur est en contact. Cette puissance inhérente à la parole elle-même, Proust nous en avait déjà dépeint les effets. Nous les voyons agir pleinement dans *Le Voyeur*.

Cette absence de modalité explicite, nous en voyons d'autres effets à la page 93. Le dernier alinéa commence par les lignes suivantes:

Mathias était arrivé le matin même par le vapeur, avec l'intention de passer la journée dans l'île; il avait aussitôt cherché à se procurer une bicyclette, mais en attendant que fût prête celle qu'on lui proposait il avait commencé sa tournée par le port, contrairement à ses projets.

Faut-il attribuer cette phrase et les suivantes à l'auteur? Pourquoi nous décrirait-il une nouvelle fois ce que nous savons déjà, et pourquoi le ferait-il à cet endroit? Non, ce que l'auteur ne nous dit pas explicitement, c'est que cet alinéa décrit ce que Mathias pense qu'il devrait dire à la vieille Mme Marek. Pour être explicite, l'auteur aurait dû relier les deux alinéas par une phrase telle que celle qui suit en italiques: "A deux pas de lui, il reconnut la figure jaune et ridée de la vieille Mme Marek. *Il pensa qu'il devait lui dire qu'il était arrivé le matin même . . .*" Il s'agit ici d'un discours indirect libre, mais sans indication formelle ou explicite. Implicitement même, il est difficile de l'y voir. En effet une façon implicite de l'exprimer aurait consisté, par exemple, à fondre les deux alinéas en un seul et à joindre les deux plans par deux points. Le changement d'alinéa nous semble un moyen de plus pour attirer l'attention du lecteur dans une autre direction et donc le dérouter.

Pourtant le texte permet çà et là de nous rendre compte que nous sommes dans toute cette scène sur le plan E". Par exemple, à la page 94, ll. 22-24: "Elle [la vieille Mme Marek] avait déjà franchi la passe difficile entre le cadavre séché de la grenouille et l'extrémité arrondie du poteau télégraphique," les mots *la passe difficile* forment une image évidemment subjective et fortement affective qui ne peut être évoquée et pensée que par Mathias. Nous l'avons déjà vu interpréter des ombres lorsqu'il a traversé la place du village (p. 44). Quelques lignes plus bas, Mathias, qui veut retenir Mme Marek qui ne l'a pas reconnu, lui crie, ou croit lui crier, une phrase, mais celle-ci sort de sa bouche de façon "cahotique." N'est-ce pas le signe qu'il est, là encore, en proie à une hallucination, ou en tout cas qu'il semble rêver? La description de son impuissance à articuler nettement ce qu'il veut dire présente tous les caractères de l'observation clinique d'un phénomène pathologique ou d'une psychose.

Le style indirect libre fait place au discours direct lorsque la vieille Mme Marek prend la parole: "Eh bien! *fit la dame*, je ne vous avais pas reconnu,"

mais la phrase suivante est écrite dans un style hybride: indirect libre et "direct-indirect": "Elle lui trouvait l'air fatigué (*style indirect libre*), 'une drôle de figure' (*style direct*, c'est une citation mot pour mot) avait-elle commencé par dire" (le plus-que-parfait marque que cette citation dépend de Mathias, autrement dit qu'il est à l'origine de sa modalité, donc qu'il s'agit d'une citation directe, répétée par le personnage, c'est-à-dire indirectement seulement par l'auteur). A ce sujet nous voyons que le jugement de celui-ci doit intervenir, mais qu'il ne s'exerce pas sans difficulté. La preuve en est que l'opinion des lecteurs est loin d'être unanime sur la question de savoir si, oui ou non, il y a eu crime, et, dans l'affirmative, si Mathias est le criminel. Tel lecteur pourra même changer d'avis au cours de relectures.

Pour nous qui essayons d'y voir clair, nous remarquons que les quelques alinéas des pages 95 et 96 continuent dans ce style indirect ou indirect libre:

Lors de leur précédente rencontre, qui remontait à plus de deux ans (la dernière fois qu'elle était allée en ville chez son beau-fils), Mathias portait encore sa petite moustache (style indirect libre).

Il protesta (passé simple indiquant le récit, non de l'auteur cependant, mais de Mathias qui, dans son hallucination, s'objectivise.¹⁰

Jamais il n'avait porté ni barbe ni moustache (style indirect libre).

Mais la vieille paysanne ne parut pas convaincue par cette affirmation (passé simple indiquant le récit, mais comme plus haut, fait par Mathias. Remarquons en passant la contradiction apparente des mots: "cette affirmation" est en réalité une dénégation puisque la proposition précédente est à la forme négative. S'agit-il d'une négligence de style dont Robbe-Grillet est responsable, ou d'un indice stylistique trahissant l'esprit trouble de Mathias?).

Elle lui demanda (passé simple, voir plus haut), *pour changer de sujet* (implique en principe une modalité, mais qui est le modus: l'auteur, Mme Marek, Mathias? L'intention de Mme Marek ne nous paraît pas authentique, à moins d'une anticipation de pensée peu probable; il semble plus vraisemblable de voir ici une projection de la pensée de Mathias qui justifie ainsi la réponse qu'il va lui faire dans l'alinéa suivant).

ce qu'il était venu chercher au pays (discours indirect):

il ne risquait pas d'y découvrir (style indirect libre).

Mathias expliqua (passé simple, voir plus haut).

qu'il n'exerçait plus cette profession d'électricien ambulant (discours indirect).

Il vendait maintenant; Il était arrivé; Il avait loué. (Style indirect libre).

Il montra sa main barbouillée de cambouis (Le passé simple employé ici en conjonction avec la parenthèse montre davantage la participation

de Mathias à ce récit, et confirme notre interprétation du passé simple comme le fait de Mathias).

Aussi avait-il perdu beaucoup de temps jusqu'au tournant des deux kilomètres et quand il (style indirect libre).

Mme Marek l'interrompt (passé simple dont la source est Mathias, comme plus haut).

C'est vrai, vous n'avez dû trouver personne à la maison (discours direct-indirect, ou faux discours direct, car Mathias met ces mots dans la bouche de Mme Marek et croit les entendre. Il s'agit de nouveau d'une projection de Mathias qui, victime d'une obsession de culpabilité—à ce moment précis—essaie de s'en défaire. En fait, comme nous le verrons plus loin, sa visite à la ferme des Marek a eu vraiment lieu [sur le plan E'], de sorte que cette phrase—mise dans la bouche de Mme Marek par Mathias—traduit la vérité objective des choses, mais un peu comme un double miroir pourrait refléter une image vraie—et non inversée—d'une personne qui se regarderait dedans).

Une grande partie de la difficulté à distinguer les plans E' et E'' vient du fait que cette hallucination de Mathias nous est présentée non seulement comme une scène assez cohérente, mais aussi comme précédant la scène réelle.

Le récit reprend sur le plan E' à la page 98 (ligne 11) et fait suite, comme nous l'avons vu, à celui qui se termine à la page 86 (ligne 16). Ce retour est, rappelons-le, précédé par l'emploi, dans le récit, du présent. Ce temps grammatical intensifie le phénomène psychologique qu'est pour Mathias l'évocation—sur le plan E''—de la scène vécue sur le plan E'. Il est évident que dans ces quelques alinéas (p. 96, l. 26-p. 97, l. 23) nous n'avons plus affaire à un dialogue (imaginaire) entre Mathias et Mme Marek, mais à la tentative psychique faite par Mathias pour revivre le passé (la visite à la ferme) et échapper ainsi à son délire. Là, comme dans un autre endroit du livre que nous avons étudié, nous assistons au phénomène du rêveur qui rêve, c'est-à-dire qui exerce de façon paradoxale une sorte de jugement inconscient et surconscient sur son délire, jugement qui coïncide—plus ou moins—avec la réalité "objective" (plan E').

Alors que ce passage du plan E'' à ce que nous appellerons le plan sur-E'' (très proche du plan E') avait eu lieu à la page 96 grâce à l'emploi de l'alinéa, le retour a lieu à la page 97 (ligne 23) sans cet emploi, selon la technique robbe-grilletienne déjà étudiée à plusieurs reprises dans la première partie. Analysons-la en détail ici:

Sa déception est grande (le présent traduit l'immédiat psychologique de la représentation). De plus la modalité est implicitement contenue dans le mot "déception."

Il espérait, là au moins, recevoir un accueil plus favorable (L'imparfait indique la reprise du style indirect libre abandonné à la page précédente.

Mais le signifié du verbe [sentiment d'espoir] implique aussi la modalité que le signifiant explicite en l'actualisant. C'est donc ici grâce au recours à la modalité commune aux deux phrases que s'effectue le passage entre les deux plans. Mais ces deux plans sont le plan E'' et le plan sur-E'', et non plus les plans E'' et E').

Le passage de E'' à E' va s'effectuer à la page suivante (p. 98, l. 11). Là il a lieu selon la technique robbe-grilletienne plus classique, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'une phrase charnière et de la brisure de l'alinéa:

Peut-être le retiendrait-on à déjeuner; ce serait certes plus agréable que de manger seul les deux sandwiches emportés en guise de casse-croute, qui cuisaient en plein soleil dans la poche gauche de sa canadienne.

La chaleur en effet devenait excessive.

C'est la sensation de chaleur qui, dans les signifiés, forme donc ce joint. Il semble que la chaleur ait produit sur Mathias cet effet d'engourdissement psychique propre à déclencher des phénomènes hallucinatoires, de même que dans la première partie, c'était sous l'influence de l'absinthe que ces phénomènes étaient apparus.

Le récit sur le plan E' se poursuit jusqu'à la page 103, l. 26; il utilise les temps normaux du récit, à savoir passé simple et imparfait. Mais ici l'imparfait traduit l'aspect descriptif "objectif" des choses et des phénomènes, alors que dans l'alinéa précédent il exprimait les pensées, sentiments ou sensations de Mathias dans le style indirect libre, c'est-à-dire qu'il impliquait la subjectivité des actes ou états qu'il décrivait. Le passé simple montre aussi deux valeurs parallèles à celles de l'imparfait que nous venons d'indiquer.

La scène décrite ici est très importante car elle contredit la scène finale de la première partie. Ici (p. 98, deux dernières lignes) nous voyons Mathias s'engager au carrefour, non dans le chemin qui mène à la falaise, mais sur la voie qui mène à la ferme des Marek. La scène réelle (sur le plan E') a donc lieu alors, c'est-à-dire après la scène imaginée (plan E''). Du fait qu'elle apparaît beaucoup plus "fondue" dans l'ensemble du livre, elle perd de l'importance aux yeux du lecteur qui reste sous l'impression dominante de la scène finale de la première partie. Son peu de longueur (comparée à la scène imaginée) contribue aussi à ce sentiment. De plus, elle renferme une "plongée" courte mais déroutante dans le domaine "réserve" de Mathias (de la page 103, l. 27 à la page 105, l. 13). Mais un détail important nous est donné dans cette scène. A la page 101, ligne 3, nous lisons:

A peine avait-il retrouvé la grand-route que le grincement recommença de plus belle. Devant lui, à cent mètres environ, une paysanne portant un sac à provisions marchait à sa rencontre.

Il lui fallut mettre de nouveau pied à terre, afin de repousser la chaîne dans le plan de rotation du pignon denté.

Ces phrases confirment que la rencontre de Mathias avec la vieille Mme Marek a bien eu lieu en vue du carrefour et confirment donc la première hypothèse que nous faisons plus haut; et elles donnent plus de vraisemblance à notre interprétation.

Nous ne sommes pas toutefois au bout de nos peines, car à la page 112, la référence à cette rencontre la place sensiblement au même endroit, mais alors nous sommes de nouveau dans l'imagination de Mathias (plan E"). Celui-ci est en réalité encore une fois victime de son délire d'où il essaie de s'échapper, justement en évoquant, autant qu'il peut, la scène réelle vécue (sur le plan E').

La scène réelle de la rencontre entre Mathias et Mme Marek se termine à la page 106 (ligne 21). L'arrivée de Mathias au débit de boisson se présente sous la forme de deux versions successives: la première commence à la ligne 22 de la page 106 et se termine à la page 109, ligne 13; la seconde commence à la ligne suivante, mais se poursuit fort loin et se ramifie tellement que seule une étude très attentive permet d'en voir la structure et la complexité. Nous y reviendrons.

En ce qui concerne la première version, nous y remarquons quelques phrases qui traduisent le délire de Mathias, ou en tout cas sa psychasthénie:

La fille qui servait, derrière le bar, avait un visage peureux et des manières mal assurées de chien mal assurées de chien mal assurées de fille qui servait derrière le . . . Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, sous d'abondants cheveux gris, versait à boire à deux ouvriers en bleus de travail (p. 106, ll. 24-29).

Ici la répétition des groupes de mots fait un peu l'effet d'un disque qui s'est enrayé et avertit l'auditeur que quelque chose ne fonctionne pas normalement.

Le voyageur s'approcha du comptoir, posa sa mallette à terre entre ses pieds et demanda une absinthe.

Machinalement le voyageur allait commander une absinthe, quand il se ravisa—juste avant d'avoir prononcé le mot (p. 107, ll. 3-6).

Ici la contradiction est évidente entre l'affirmation *demandant une absinthe* et *allait commander une absinthe*. Contradiction aussi dans le fait qu'il s'agit tantôt de la "fille" qui sert au bar et qui se révèle maladroite, tantôt de la "femme" qu'on nous montre comme très adroite, tantôt de la "patronne."

Enfin la remarque explicite: "Il finit du reste par s'embrouiller, entre la spectacle et la réflexion" (p. 108, ll. 10-11) doit nous convaincre que la description de cette scène est entièrement subjective, qu'elle coïncide totalement avec l'état d'esprit de Mathias, qu'elle exprime et les représentations aberrantes de celui-ci et le thème obsessionnel de ces représentations.

Cette phrase est placée ici très habilement. En effet on peut se demander

si elle est le fait de l'auteur ou du protagoniste. Nous avons déjà vu l'emploi "délocuté" de la troisième personne plus haut. S'agit-il donc d'une "délocution" qui renforce la "vivacité" de la description subjective, c'est-à-dire traduit le caractère entièrement inhérent du sujet à son expression (ou la coïncidence du modus avec le sujet grammatical) ou bien d'une intervention directe, mais implicite, de l'auteur (l'homme invisible mais présent de la formule flaubertienne)? Il est à vrai dire bien difficile d'en décider, et c'est cette difficulté qui donne, à notre avis, une valeur certaine au livre. A l'ambiguïté du récit s'ajoute celle de la modalité.

La seconde version de l'arrivée de Mathias au café se prolonge assez loin, disions-nous plus haut. Nous remarquerons d'abord que cette seconde version suit la première sans solution de continuité si ce n'est le simple passage d'un alinéa à l'autre (p. 109, ll. 13 et 14). Autrement dit il n'y a pas retour sur le plan E'. Nous avons déjà observé la même structure traduite par la même technique robbe-grilletienne lors de la scène au café du village (pp. 56-59). Mais cette fois-ci, au lieu de revenir assez vite sur le plan E', nous restons sur le plan E" et nous y restons jusqu'à la fin du livre (sauf la scène finale de retour sur le bateau). En effet la lecture ne nous permet à aucun moment d'affirmer ce retour au plan E'. Ce qui peut dérouter le lecteur à partir de cet endroit du livre est le fait que des scènes contradictoires sont décrites, et qu'habitué à voir dans l'une le plan E', dans l'autre le plan E", il continue à réagir de la même façon. Mais notre analyse va montrer que ces contradictions doivent s'expliquer par le fait qu'une version se passe sur le plan E" et l'autre sur le plan sur-E" dont nous avons déjà parlé. A certains endroits, la narration sur le plan sur-E" est faite comme vue du plan E". Ainsi à la page 113 (ligne 15), cet alinéa est présenté comme un long monologue de Mathias: "Je suis entré ici, dit-il, dès mon arrivée au village." Ici l'incise *dit-il* confirme qu'il s'agit du discours direct. Mais le doute se fait dans l'esprit du lecteur dès l'alinéa suivant, quant à la réalité (plan E') du monologue, et ce doute se confirme lorsque à la fin de l'alinéa qui suit, nous lisons: "Il doute même ensuite d'avoir parlé à voix haute." Mathias a donc imaginé parler à voix haute, mais ce qu'il imagine avoir dit, il l'a évidemment pensé, autrement dit ce qu'il a cru actualiser dans son monologue, il l'a maintenu virtuel dans sa pensée. Il est curieux de constater que l'auteur n'a pas choisi d'employer le style indirect (simple ou libre) qui, par sa nature, est pourtant plus abstrait que le style direct (voir Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, p. 36). C'est que justement Mathias *croit* avoir parlé. Le style direct traduit donc parfaitement l'hallucination du protagoniste, qui comme toute hallucination, se présente avec tous les caractères de la réalité. La phrase "Il doute même ensuite d'avoir parlé à voix haute" est comme une remontée vers une conscience moins subjective des choses.

Tout ce monologue exprime cependant, de façon paradoxale, la vérité

(sur le plan E'). Par exemple, il est dit: "Avant cet arrêt-là, j'étais allé chez mes vieux amis Marek" (ll. 19-20), qui est confirmé plus loin: "Le peu de minutes passé par Mathias à la ferme des Marek . . ." (p. 116, ll. 2-3), mais qui est aussitôt contredit quatre lignes plus bas: "Mathias n'était pas allé à la ferme—il est vrai . . ."

Or qui est à la source de cette incise *il est vrai*? L'auteur, Mathias lui-même? La modalité est une fois de plus fort ambiguë. Pour nous cet *il est vrai*, malgré son apparence, doit être mis au compte de Mathias. Nous avons affaire ici, non au Mathias qui recherche la vérité (plan sur-E" proche de E'), mais au Mathias qui s'enferme dans son complexe de culpabilité. Cette incise est en réalité une incidente qui traduit ce désir aberrant et quasiment irrésistible de se sentir coupable. C'est une sorte de méthode Coué pratiquée à l'envers.

L'hypothèse que nous faisons (selon laquelle la partie du livre de la page 106, l. 22, à la page 253, l. 9, décrit le monde intérieur de Mathias) nous semble confirmée par un nombre assez imposant d'observations que peut faire tout lecteur attentif.

Premièrement, nous ne pouvons trouver (ou retrouver), malgré tous nos efforts et notre bonne volonté, une cohérence parfaite (ou quasi parfaite) d'un épisode à l'autre ou d'une version à l'autre dans le récit, qui seule serait la preuve objective, scientifique pourrait-on dire, que nous sommes à un moment donné sur le plan E'.

Deuxièmement, nous trouvons au contraire de nombreuses incohérences qui ne peuvent traduire, pensons-nous, que le délire de Mathias. Citons-en quelques-unes:

A la page 121 (deuxième alinéa), Mathias se souvient "en effet que, tandis qu'il tâchait de quitter sans politesse la trop bavarde Mme Leduc, celle-ci avait parlé d'une recontre éventuelle entre lui et la plus jeune de ses filles." Or il n'est fait nulle allusion à cette "recontre éventuelle" lors du récit de la visite de Mathias à Mme Leduc (pp. 82-86). Sans doute toute la conversation n'a-t-elle pas été rapportée, car elle a été, nous dit-on, fort longue, et a compris d'"interminables histoires qui ne lui [à Mathias] servaient plus à rien" (p. 84, l. 11). Mais alors, si ces "histoires" ne lui servaient plus à rien, il est pour le moins curieux que l'une de ces "histoires" prétendue inutile naisse soudain dans le "souvenir"(?) de Mathias à la page 121.

Si la conversation entre Mathias et les deux marins (p. 125) était réelle (plan E'), comment se fait-il que les paroles de ceux-ci semblent si difficiles à comprendre: "Ils donnaient vraisemblablement une quantité de détails inutiles et superfétatoires, mais avec tant de précision et tant d'insistance que Mathias s'y perdait" (lignes 8-10). (N'y a-t-il pas là une fois de plus coïncidence entre les signifiés—le "vague" de l'esprit de Mathias—et l'effet que ressent le lecteur ici—confusion qu'entraîne cette description?)

Un peu plus loin, les paroles du pêcheur revenu sur ses pas et reconnaissant Mathias nous sont aussi décrites comme étant "sans cohérence" (p. 129, ll. 9-10).

Le départ de Mathias du café pour se rendre en compagnie de Jean Robin chez celui-ci est un véritable "faux départ" (sans jeu de mots): d'un côté le pêcheur suggère l'achat d'une seconde bouteille de vin qui lui aurait permis d'inviter Mathias à déjeuner (p. 128, ll. 25-26), mais cette suggestion n'aboutit à rien, de l'autre nous lisons qu'il avait "une bouteille pleine pendant au bout de chaque bras" (p. 130, ll. 26-27).¹¹

Lors du repas(?) que Mathias prend chez Jean Robin, il est fait allusion à la visite que le voyageur a faite chez la veuve Leduc. Nous y apprenons que "comme il ne se rappelait aucun détail concernant le mariage prochain des deux grandes, il fut contraint d'improviser" (p. 148, ll. 2-4). Or il avait été question des cadeaux de mariage dans le récit de cette visite (p. 84). Le manque de mémoire de Mathias est pour le moins suspect.

Le long alinéa qui commence au bas de la page 147 pour se terminer au haut de la page 149 est écrit au style indirect d'abord: ". . . il mentionna son amitié avec leur oncle Joseph . . .," puis au style indirect libre: "Il s'était, dit-il, levé de très bonne heure Il avait marché . . .," etc. Or tout ceci est parfaitement superflu, on ne voit pas pourquoi Mathias raconterait dans le détail toutes les activités de sa matinée à son hôte. De plus, ce récit contient de flagrantes contradictions avec ce qui s'est passé (sur le plan E'): le succès de ses nombreuses ventes est pure invention, et pourquoi parler à Jean Robin lui-même comme s'il s'agissait d'un tiers: ". . . il s'était vu [*nous sommes dans le style indirect libre*] accosté par un ami d'enfance, nommé Jean Robin, qui l'avait aussitôt invité à partager son repas." Cette dernière phrase traduit parfaitement la schizophrénie (ou en tout cas la schizoïdie) de Mathias. En effet le protagoniste fait abstraction de lui-même alors pour s'objectiviser dans sa rencontre avec le pêcheur qu'il décrit comme un absent. La "délocution" n'est pas seulement ici la substitution du "il" au "je," elle est aussi celle du "il" au "vous" (ou "tu").

Au moment du "départ manqué" (?) de Mathias sur la jetée, deux phrases sur la cordelette roulée en huit se contredisent: "Il mit sa main droite, libre, dans la poche de la canadienne. Elle y rencontra la fine cordelette roulée en forme de huit—une belle pièce pour sa collection" (p. 163, ll. 23-25), et "Avait également disparu, dans la poche de sa canadienne, la fine cordelette ramassée le matin même" (p. 163, ll. 28-30).

Lors de la rencontre le "lendemain" (?) entre Mathias et l'amie de son hôte (?) de la veille (?), celle-ci lui déclare que c'est "Pierre" qui a tué Jacqueline, au cours d'un dialogue qui se termine de façon incohérente, ou pour le moins très confuse (p. 181). Or, comment expliquer que ce Jean de la veille est devenu le Pierre d'aujourd'hui? Mathias lui-même y

renonce. Le lecteur aussi, pourrions-nous ajouter. Mais le lecteur attentif ne peut qu'y voir une preuve supplémentaire du manque complet de cohérence qui rend le récit (sur le plan E') plus que suspect, incroyable.

Nous en déduisons que nous ne pouvons être que sur le plan E'' dans tout cet imbroglio.¹²

Quant à l'horaire, il montre aussi des contradictions. D'un côté le départ de Mathias du bourg est projeté pour onze heures (p. 52) ou onze heures quinze (p. 81). L'arrivée à la "maisonnette d'aspect trop pauvre" (p. 98) (qui, d'après notre hypothèse a lieu sur le plan E') se situe à un peu plus de midi. Donc la rencontre de Mathias avec Mme Marek (plan E') qui a lieu après la visite à la ferme vide, ne peut avoir lieu que vers midi et demi, peut-être plus tard. D'un autre côté la visite chez Mme Leduc aurait eu lieu entre onze heure quinze et onze heures vingt-trois environ (d'après la tentative de reconstitution mentale effectuée par Mathias à la page 202) et la rencontre avec Mme Marek à onze heures quarante (même page). Nous ne pouvons expliquer cette différence d'une heure environ que par le fait que d'après le premier horaire nous sommes sur le plan E', d'après le second sur le plan E''.

A la page 118, il est dit:

Pour la première fois depuis le bourg, le voyageur regarda la montre qu'il portait au poignet: il était une heure passée—une heure sept exactement.

Cela contredit ce qui est dit à la page 98, à savoir que Mathias a consulté sa montre ("il était plus de midi") entre le bourg et le hameau des Roches Noires.¹³

La phrase de la page 118 citée plus haut est, remarquons-le, vide de toute modalité. De plus les deux autres qui suivent forment avec elle un alinéa qui, par les idées qui y sont contenues, est indépendant du contexte (mise à part l'association d'idées entre le coup d'oeil que Mathias jette à sa montre et la remarque de l'ouvrier sur la crainte d'être en retard pour la soupe). Nous ne pouvons voir dans cet alinéa qu'une très fugace incursion sur le plan E' faite par Mathias en ce qui concerne l'heure qu'il est, car, en ce qui concerne son *premier* coup d'oeil à sa montre depuis le bourg, Mathias reste sur le plan E''.

La difficulté de distinguer les plans E' et E'' vient du fait que les techniques employées par Robbe-Grillet jusqu'à la page 106 pour séparer ces deux plans vont maintenant lui servir à décrire le monde intérieur de Mathias sur deux plans (E'' et plan sur-E'') ou même trois (E'', sur-E'' et E'''). Nous avons déjà vu parmi ces techniques l'emploi des deux versions de l'arrivée de Mathias au café du hameau des Roches Noires. Nous l'observons au moins à deux autres reprises:

Mathias, à son retour (?) à la falaise, voit le jeune Julien Marek (p. 207), mais quelques pages plus loin, il est seul (p. 218).

Lors du retour (?) de Mathias le lendemain (?), du café des Roches Noires à sa chambre, il est le spectateur d'une scène muette vue à travers la fenêtre de la maison de Jean Robin (pp. 223-226) qui se transforme en une tentative de voir le paysage nocturne depuis sa chambre (p. 227).

Une autre technique est celle des "passages." Ceux-ci sont tout aussi nombreux à partir de la page 106 qu'avant. Comme d'habitude, ils sont amenés, soit brusquement par un changement d'alinéa (p. 122, ll. 23-24), soit graduellement par l'emploi d'une phrase qui, dans ses signifiés, est commune aux deux plans (p. 152, l. 11): "C'est celle-ci qui est la plus belle" où *celle-ci* peut s'appliquer à la montre, mais aussi à la jeune femme vue par Mathias comme une proie semblable à celle de l'affiche et d'innombrables autres scènes. Les verbes au présent ajoutent encore à l'impression de fusion des deux plans.

Le "vide" que représente l'interruption entre la seconde et la troisième partie du livre possède aussi la même fonction que le "trou" séparant la première de la seconde, à savoir celle de ne cacher aucune réalité (sur le plan E'). Le court trajet, de l'embarcadère où Mathias vient de manquer (?) son bateau à la boutique du garagiste-buraliste, est impliqué dans cette interruption par le contexte. Mais ce "vide" ne traduit-il pas justement (comme le "trou" des pages 88-90) la "non-existence" sur le plan E'? Selon nous, il faut interpréter ce "vide" comme une tentative scripturaire et typographique de traduire la vérité psychologique de Mathias. Ce "saut" symbolise la "néantisation" du temps par le protagoniste. Mais il présente les apparences d'une interruption du récit faite par l'auteur selon les normes du roman traditionnel. Il a donc le même rôle ambigu que le trou *inter partes* des pages 88-90, autrement dit il répète une technique qui a fait ses preuves plus haut. La seule différence est que dans le premier cas, le "trou" impliquait (à tort, nous croyons l'avoir montré) un crime (nous ne nous résolvons pas à dire *le* crime de Mathias), c'est-à-dire l'"élément" principal de l'intrigue (là encore selon les normes traditionnelles) et que dans le second il n'implique qu'une division commode des "événements" du livre. Mais ils ont en commun (d'après nous) leur caractère de trompe-l'oeil. Nous nous attarderons dans notre conclusion à analyser et définir la vraie nature du "trompe-l'oeil" qui est une des grandes raisons d'être du roman et en général de toute oeuvre écrite conçue sur le plan E'.

Nous signalerons une dernière technique de Robbe-Grillet employée à nouveau après la page 106, à savoir l'usage du présent pour traduire la croyance de Mathias à la scène qu'il "vit" dans ses hallucinations, en particulier lorsque celles-ci s'intensifient.

Ainsi la scène de "voyeurisme affaibli," de la page 223 (dernier alinéa) à la page 226 (deux derniers alinéas). La fin de celle-ci est du reste réalisée par l'emploi d'une forme grammaticale ambiguë. En effet la phrase du bas de la page 226: "Aveuglé par la contemplation trop longue de la

lumière, Mathias *finir* par détourner les yeux“ contient un verbe (*finir*) dont la forme est à la fois celle du présent et celle du passé simple. Le lecteur qui vient de lire les trois pages précédentes rédigées au présent peut se croire encore dans ce temps à la lecture de cette phrase. Mais la phrase suivante est au passé simple (ainsi que ce qui suit): “Pour les reposer, il *dirigea* son regard vers la fenêtre . . .” de sorte que son impression change: il est revenu sur le plan du passé. Nous avons là une “modulation” signalée au début de cette étude à propos du *Grand Meaulnes*, mais plus subtile, c’est-à-dire plus spécifiquement robbe-grilletienne.

Finalement le présent est employé de façon continue de la page 231 (ligne 5) à la page 253 (ll. 9-11). Analysons les valeurs diverses qu’il prend.

Les trois premières phrases contiennent le verbe *être* au présent:

1. *C’est un grand oiseau blanc et gris, à tête blanche sans capuchon.*
2. *Seules sont colorées les ailes et la queue.*
3. *C’est la mouette-goéland, très commune dans les parages.*

1. Se présente comme une description objective, scientifique; la phrase pourrait être extraite d’un traité ornithologique. La valeur du présent se confond avec son aspect: ici a-temporel. Il traduit une vérité de tout temps.

2. Peut être interprété comme 1. Il est vrai qu’on peut y voir, d’après le contexte, le début d’une actualisation mais l’absence de modalité rend l’aspect du verbe difficile à définir de façon certaine.

3. Continue à actualiser le sujet réel (*la mouette-goéland*) et à renforcer cette actualisation par la présence de l’article défini devant le mot “parages.” Toute modalité manque encore, mais l’article a un sens déictique: “dans les parages” implique “dans ces parages.” *Les* appartient ici à la parole, non à la langue. Le verbe *est* identifie ici un signifiant virtuel (*la mouette-goéland*) qui s’actualise (*cette mouette appartient à la catégorie “mouette-goéland”*) et participe donc de l’aspect a-temporel et de l’aspect duratif. C’est ce dernier aspect que prennent les autres verbes au présent dans les cinq alinéas suivants.

Qui est le *modus* dans toute cette page? Mathias? Nous apprenons à la page suivante qu’il dort. L’auteur? Mais alors la scène serait réelle (sur le plan E’)? Trop d’indices s’y opposent. Il est plus normal, nous semble-t-il, de voir dans cette scène le rêve de Mathias. Mais comme nous sommes déjà sur le plan E”, nous appellerons E”’ le plan de son rêve. Et le retour au plan E” a lieu à la quatrième ligne de la page 232: “Mathias ouvre les yeux. Il est dans son lit, couché sur le dos.” Le présent ici permet de lier ces deux plans ensemble, autrement dit le plan E”’ se révèle être comme un allotrope du plan E”.

Toutes ces pages, parce que le présent les éclaire d’une lumière différente de l’ensemble (qui est aux temps passés), apparaissent au lecteur comme irréelles. Pouvoir paradoxal de ce temps, normalement fait pour donner

de la "vivacité" au récit et qui, ici par contraste, plonge le lecteur davantage encore dans l'irréel, dans le rêve-cauchemar de Mathias. Le présent, grâce à ses aspects et valeurs multiples, entraîne le protagoniste et le lecteur dans une même orbite. Et l'on se demande parfois si l'auteur, en principe solidement ancré au plan E de la réalité dite "objective," ne succombe pas, lui aussi, à l'attrait de cette course planétaire.¹⁴ L'attrait deviendrait attraction, force naturelle et irrésistible. Il ne fait pas de doute qu'une grande partie de la fascination du livre réside dans ce pouvoir.

Pourtant deux détails importants trahissent à la fin du livre la présence, ou plutôt l'intervention de l'auteur, mais de façon si subtile que nous y voyons comme un cryptogramme mis ici à la manière des anciens scribes. On se rappelle que Mathias sort pour la dernière fois de son portefeuille la coupure de journal contenant le "fait divers" dont nous avons appris le contenu à la page 76. Il brûle avec sa cigarette, très méthodiquement, ce rectangle de papier. Cette disparition graduelle se fait suivant la forme des dessins en huit que le lecteur connaît maintenant si bien, et nous lisons les phrases suivantes:

Lorsqu'il n'y a plus, à la place de la coupure, qu'un minuscule triangle tenu entre les pointes de ses ongles, Mathias dépose ce résidu sur le foyer même, où il achève de se consumer. Il ne subsiste ainsi du fait divers aucune trace repérable à l'oeil nu (page 237).

Or cela n'est-il pas un "signe" indirect de l'auteur au lecteur? Autrement dit cette description matérielle totale de la feuille de papier ne symbolise-t-elle pas l'"irréalité" du crime dans le livre, ne prouve-t-elle pas l'existence du plan E" qui maintenant s'évanouit comme disparaît une bulle de savon piquée par une épingle? La dernière phrase citée, ("Il ne subsiste ainsi du fait divers aucune trace repérable à l'oeil nu") nous semble un chef d'oeuvre d'ambiguïté dans ce livre qui en est déjà riche. Elle s'applique en effet par ses signifiés, aussi bien qu'à la situation de Mathias alors, à celle du lecteur vis-à-vis du contenu du livre. Et si nous nous reportons au commentaire fait page 76 sur ce fait divers de journal, nous lisons:

Quant aux formules voilées employées pour raconter sa mort, elles appartenaient toutes au langage de convention en usage dans la presse pour cette rubrique et ne renvoyaient, au mieux, qu'à des généralités. On sentait très bien que les rédacteurs utilisaient les mêmes termes à chaque occasion similaire, sans chercher à fournir le moindre renseignement réel sur un cas particulier dont on pouvait supposer qu'ils ignoraient tout eux-mêmes (lignes 12-19).

Ces lignes contiennent une critique du langage comme le fait Ionesco dans son théâtre. Nos langues de civilisation offrent en effet le redoutable danger de leurs termes abstraits et généraux qui se cristallisent dans les clichés. En termes saussuriens, nous dirons que le cliché fait partie de la langue mais offre la ressource d'être utilisé comme parole. On voit que sa

ERRATA

Rice University Studies, Vol. 51, No. 2, 1965

Page 44, ligne 23. Au lieu de "description", lire "disparition".

Page 49, note 11, troisième ligne. Au lieu de "fermes", lire "fermés".

Page 49, note 14, quatrième ligne. Au lieu de "page 14", lire "page 41".

Page 51, lignes 28 et 29. Supprimer "du livre d'Hallier, Aventures d'une jeune fille (dont nous n'avons pu trouver trace),".

prolifération menace toute pensée individuelle. Celle-ci s'incarne chez l'écrivain authentique, que Robbe-Grillet a probablement dans l'esprit lorsqu'il ajoute: "Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux" (lignes 19-21).

Le livre nous paraît donc être cette "réinvention" de la scène criminelle contenue dans le journal. Mais nous nous rendons compte aussitôt que "réinvention" implique l'emploi exclusif de l'imagination. En un sens, on peut dire que Mathias réinvente sur le plan E" ce que Robbe-Grillet a inventé sur le plan E'.

Un autre détail va, semble-t-il, confirmer notre idée: à la page 254, Mathias est de nouveau sur le bateau, prêt à partir. Le navire s'éloigne lentement du quai:

Au delà, sous la mince couche liquide recouvrant la pierre, on distinguait avec une grande précision les moindres aspérités des blocs, ainsi que les joints en ciment séparant ceux-ci de lignes plus ou moins creuses. Les reliefs y étaient à la fois plus apparents que dans l'air et plus irréels, se signalant aux regards par des ombres accentuées—exagérées peut-être—sans toutefois donner l'impression de véritables saillies, comme si les choses avaient été figurées là en trompe-l'oeil.

Ne faut-il pas voir encore un symbole derrière cette description d'objets matériels? Ce symbole constitue justement ce cryptogramme dont nous parlions plus haut:

On distinguait avec une grande précision les moindres aspérités des blocs. Traduisons en langage "clair": "Le livre fournit au lecteur des descriptions très précises d'objets."

Les reliefs y étaient à la fois plus apparents que dans l'air et plus irréels. Traduction en "clair": "Le récit sur le plan E"—fait sans modalité—frappe par sa 'vivacité,' mais aussi par son aspect irréel" (voir en particulier notre analyse de tout le long passage au présent des pages 231-253).

Comme si les choses avaient été figurées là en trompe-l'oeil. Traduisons en "clair": "Comme si l'auteur voulait montrer qu'on ne peut connaître les choses (et les phénomènes) de façon absolue," qu'on peut interpréter ainsi: "Le monde n'offre au regard qu'une surface neutre, mais l'esprit humain s'en empare, le fait sien et y projette valeurs, fonctions et sens."

S'il nous fallait découvrir une idée au fond de ce roman, ce serait celle-là.

Cette découverte (si c'en est une) n'était pas toutefois l'objet principal de notre étude qui cherche simplement à montrer que dans les deux romans que nous avons considérés, les auteurs usent de ressources linguistiques et stylistiques très semblables pour décrire le monde réel (ou plus exactement sa projection sur le plan de la fiction, notre plan E') et le monde imaginaire (celui où se perdent les deux protagonistes).

Ces ressources, nous les avons révélées, observées et recensées. Rappelons-les brièvement ici:

Procédés typographiques: points de suspension, blancs, fausses coupures des chapitres et parties.

Emploi de signifiés soigneusement adéquats: sommeil (chez Meaulnes), engourdissement ou enivrement (chez Mathias), allusion à des mythes.

Absence ou ambiguïté de la modalité (moins marquée dans *Le Grand Meaulnes* où le "je" du narrateur s'insère de façon plus traditionnelle dans le récit, mais où souvent aussi l'intervention de l'auteur est dissimulée derrière des formes verbales impersonnelles ou à la troisième personne); plus volontairement déroutante dans *Le Voyeur* où la "délocution" est constante.

Style indirect libre qui concourt à cette absence de modalité.

Utilisation maxima de la valeur des temps verbaux et de leurs aspects.

Usage du présent pour traduire et intensifier la vérité psychologique intérieure des personnages.

Traitement subtil des changements de temps (passés et présent) constituant des "modulations," parfois grâce à des ambiguïtés morphologiques.

Technique des "passages" utilisant différents procédés (typographiques, ambiguïtés des signifiants, "modulations").

Emploi d'un vocabulaire "neutre" ou technique, ou quasi-scientifique, destiné à donner le change.

Recours à l'a-chronologie enfin, plus apparemment "naturel" dans le roman d'Alain-Fournier, plus délibérément "agressif" dans celui de Robbe-Grillet.

III

Cette étude a été faite, conformément à nos intentions, à partir des textes eux-mêmes, c'est-à-dire que nous avons évité le plus possible et parfois totalement la tentation de remonter aux auteurs et à leurs motifs personnels (cachés ou non), sinon à leurs mobiles, à leurs sentiments et à leur affectivité qui a pu être à la source de leurs oeuvres. Parfois cependant, notre enquête a débordé un peu hors de son cadre, mais c'était justement dans les occasions où les textes nous obligeaient dans leurs signifiés à remonter à l'auteur. Nous ne l'avons fait (surtout dans le second roman) que parce que cette enquête s'imposait pour "déchiffrer" le texte. Le lecteur a remarqué que dans ce cas, nous recourions souvent à la forme interrogative, c'est-à-dire que nous mettions en vedette le problème plus que la réponse. Notre étude voulait avant tout s'introduire dans l'oeuvre elle-même pour analyser adéquatement son sujet: distinguer le réel de l'imaginaire dans deux romans français du vingtième siècle, qui, à des degrés divers, ajoutent à la richesse de notre littérature. La linguistique et la stylistique contemporaines nous en ont fourni les moyens.

Ce sont ces sciences relativement neuves qui commencent à renouveler la critique littéraire. Chaque chercheur, même s'il les emploie, a ses méthodes et ses critères. Notre étude a exposé les nôtres. Peut-être ont-ils déçu certains lecteurs, soit parce qu'ils les laissaient sur leur soif dans la mesure, par exemple, où l'aspect esthétique est quasiment passé sous silence, soit parce que leurs aspects trop techniques ne satisfaisaient pas leur besoin de chaleur humaine que doit, d'après eux, mettre en valeur la critique, puisque l'oeuvre d'art est justement un moyen de communication essentiellement affectif entre les hommes. A cela nous répondrons que le critique doit choisir et qu'il n'est pas de critique "totale." Il faut se résoudre à n'étudier qu'un aspect d'une oeuvre (ou de plusieurs) à la fois. Intégrer une critique subjective à une critique objective serait faire dans notre domaine un peu ce que Robbe-Grillet a fait dans son roman! Au mieux nous aboutirions à un produit hybride, une cote mal taillée, au pis à une fausse subjectivité ou une fausse objectivité menant tout droit à la schizophrénie. Epargnons-nous cette épreuve!

Une étude de cette nature doit-elle comporter d'autre conclusion que ce recensement des procédés de la langue et de l'écriture que nous avons résumés plus haut? Si cette étude était fidèle à elle-même, la réponse serait négative. Nous nous permettrons cependant d'ajouter ici quelques remarques générales et personnelles, sur lesquelles nous concluons.

Notre enquête a posé à de nombreuses reprises le problème de la nature même du roman. Celui-ci est avant tout une oeuvre d'art fondée sur la puissance de l'imagination concrétisée par l'auteur dans un récit. En termes sartriens, le roman est un en-soi puisqu'il est désormais figé, sinon solidifié, dans la forme finale où l'auteur le laisse. Parler dans ces conditions de la "liberté" des personnages est se payer de mots. Mais, selon notre façon de voir, le roman est liberté quasi-totale puisque n'étant que "mots," il participe de la puissance latente de ceux-ci. Proust l'avait déjà bien vu, mais nous voudrions aller plus loin. Le mot, faible vibration sonore aisément noyée dans le moindre bruit ambiant, ou infime tache d'encre sur une feuille de papier facilement brûlée, le mot, comme l'atome d'hydrogène perdu dans les profondeurs marines, peut soudain se révéler porteur d'un pouvoir énorme. Mais, alors que la fission nucléaire exige des appareils combien lourds et coûteux, la puissance du mot se dégage sans effort sous la pénétration du regard humain. L'auteur utilise à cet égard le même matériau que le savant, le professeur ou l'orateur politique. Langage (ou écriture) ne forme qu'un avec imagination. Le savant l'emploie pour bâtir les théories qui, d'imaginaires ou hypothétiques qu'elles sont au début, se révéleront traduire adéquatement la réalité (dans la mesure où elle peut être connue de l'homme), le professeur transmet les connaissances en suscitant chez ses élèves des représentations faisant appel à l'imagination, l'orateur politique joue des mots où l'imagination du

peuple voit ses haines ou ses rêves. L'écrivain, lui, séduit son lecteur par son habileté à manier les mots de telle sorte qu'ils "éclatent" à la lecture et laissent échapper les mille éclats radioactifs de leur mystérieuse électricité. Cet échange indéfinissable entre l'homme et le verbe, il appartient à l'auteur de le rendre le plus actif, le plus dynamique possible. Rien ne peut l'y aider plus que de faire appel à son adhésion, et pour emporter celle-ci, l'illusion, le trompe-l'oeil, sont indispensables. Maupassant avait déjà bien vu cette nécessité. Mais il en avait usé pour justifier le prétendu "réalisme" des romanciers de sa génération. Cette étude nous a montré que le journal d'un charmant rêveur que constitue *Le Grand Meaulnes* ou la plongée directe dans le monde schizophrénique du *Voyeur* font, eux aussi, appel à ces procédés d'illusionnistes. Mais c'est de cette illusion que le lecteur a besoin, et son désir d'évasion répond à l'instinct créateur du romancier. Entre l'un et l'autre, le verbe fait tout le reste.

NOTES

1. Nous indiquons, tout au long de cet essai, la pagination de la "Nouvelle Edition," Editions Emile-Paul, Paris (Réimpression du 29-11-1960).
2. A ne pas confondre avec le même terme employé par Vinay et Darbelnet dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Paris, 1958), où il a un tout autre sens.
3. D'autres titres de chapitre sont formés de phrases au présent: Première partie, chapitres V, VI; Deuxième partie, chapitres II, IV, VII. Un seul contient un temps passé, l'imparfait: Première partie, chapitre III.
4. Arrêt brusque dans l'exécution d'un acte (geste, parole, etc.) comme si un obstacle s'interposait soudainement. Le sujet s'arrête au milieu d'une phrase ou d'un geste. (*Vocabulaire de la Psychologie*, Henri Piéron, 3^e éd., Paris, 1963, p. 43).
5. Syndrome complexe habituellement rencontré dans la démence précoce et comportant en particulier du négativisme, des barrages, de la suggestibilité, du maniérisme, de la catalepsie, des stéréotypies, etc. (*Ibid.*, p. 58).
6. Délire chronique qui, malgré son caractère souvent extravagant, reste compatible avec une adaptation sociale et un pragmatisme professionnel appréciables (*Ibid.*, p. 285).
7. Voir Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 7^e édition, Paris, 1956, p. 158.
8. Dans le troisième alinéa, l'auteur parle d'un dernier jet de vapeur, "épais et muet." Faut-il supposer qu'alors l'hallucinoïse de Mathias a cessé?
9. Instabilité de la coordination binoculaire en l'absence des repères visuels de réglage fusionnel (Piéron, p. 180).
10. Cet emploi de la troisième personne rappelle le "stade délocutif" qui, selon Pichon (Damourette et Pichon, *Grammaire psychologique* citée dans Piéron, p. 100) est celui du début du langage où, avant l'apparition du "je," l'enfant se désigne à la troisième personne.
11. Sans parler des nombreuses références où Mathias ouvre ou ferme les paupières ou se passe la main sur les yeux. Les yeux ouverts, il voit sans percevoir, les yeux fermés, il "évoque" choses et scènes—deux processus mentaux fort rapprochés, puisqu'ils ont en commun le manque de jugement critique, la perte du sens du réel, en un mot sont les signes cliniques classiques de psychasthénie.
12. Lors de la visite de Mathias au bourg, il a été question d'un Jean Robin, cousin du cafetier, qui serait mort "en trente-six."
13. S'il faut trouver un courant d'ironie dans ce récit assez tendu, c'est bien dans le paradoxe de ce commis-voyageur en montres-bracelets qui, muni d'une centaine de montres, sans compter la sienne, est incapable de reconstituer un emploi du temps de quelques heures. Harry T. Moore, dans l'ouvrage cité plus bas, y voit la parodie du roman policier.
14. Nous ferons ici quelques remarques finales qui n'ont pu tenir dans le corps de notre étude:
 - a) En dehors de la remontée très fugace sur le plan E' par Mathias signalée à la page 14, il y en a quelques autres: page 137, sursaut de Mathias conscient de boire une gorgée de son verre; page 177, "Mathias vida son verre d'absinthe et le reposa sur le comptoir"; page 201, "Il se disait que son mal de tête, peut-être, l'empêchait de s'arrêter à une quelconque solution, alors qu'il n'eût pas manqué d'en établir une indiscutable s'il avait joui de tous ses moyens"; page 220, "Il prit une absinthe. Son mal de tête le faisait d'ailleurs moins souffrir . . ."; page 222, "Mathias termina son absinthe."

- b) Des allusions à la folie possible de Mathias figurent à la page 146: "Voilà que ça recommence, la maladie" dit par le pêcheur, mais pensée par Mathias (pour lui-même); à la page 158: "On le prit pour un fou"; à la page 200: "Mis à part la folie"; à la page 213 enfin: "N'était-ce pas pure folie de se sentir ainsi tout à coup, à cause d'une vulgaire enveloppe de bonbon, prêt à se débarrasser du jeune Marek en le précipitant dans l'abîme?"
- c) Toutes les images qui se répètent (figures en huit, scènes de violence latente entre le géant et la fillette, paquets de cigarettes, longueur des ongles, etc.) n'ont pour rôle, d'après nous, que d'être les signes cliniques des obsessions de Mathias. Elles ne nous aident nullement à séparer nos plans E' et E" puisqu'elles apparaissent sur les deux sans changer leur nature (d'être obsessionnelles). Remarquons, du reste, que le trajet du voyageur dans l'île prend la forme d'un huit uniquement parce que justement Mathias imagine ce trajet. Ce n'est donc pas un symbole mis ici par l'auteur, au plus ce serait une fausse piste (une de plus) sur laquelle il dirigerait le lecteur.
- d) Le reproche d'"immoralité" du livre fait par certains critiques ne tient donc pas pour le lecteur qui adopte notre interprétation. Mathias est un psychopathe, non un criminel: il relève de Sainte-Anne, non de Fresnes. La découverte du corps de Jacqueline et son enterrement sont, certes, mentionnés dans le livre, mais ont lieu sur le plan E" et le fait qu'à aucun moment ni enquêteur ni gendarmes n'apparaissent devrait suffire à rendre la réalité du crime fort suspecte.
- e) Seules de nombreuses relectures des deux romans sont à l'origine de notre étude. Nous n'avons pris connaissance des travaux critiques sur l'oeuvre de Robbe-Grillet que lorsque la rédaction du nôtre était presque achevée, et nous n'y avons rien changé.
- f) Bruce Morrisette (*Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, 1963) a bien vu que l'analyse formelle du *Voyeur* pouvait seule révéler son contenu, et il montre comme nous, cette fausse objectivité du roman rédigé à la troisième personne. Mais il n'a pas été assez loin dans cette analyse et arrive à des conclusions tout opposées aux nôtres quant à la réalité du crime.
- Ben F. Stoltzfus (*Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*, Illinois, 1964) rapproche, comme nous l'avons fait, la conception du roman de Robbe-Grillet de celle qu'on trouve chez Flaubert et chez Maupassant. Il montre aussi l'importance que symbolisent certains mots que nous n'avions pas relevés. Mais, comme Bruce Morrisette, il affirme la réalité du crime de Mathias, en opposition, d'ailleurs, au préfacer Harry T. Moore qui, comme les critiques mentionnés par Morrisette (Blanchot, Brée) en doute, sans toutefois le nier totalement.
- Henri Peyre (*Contemporary French Literature*, New York, 1964) note, comme nous, la prodigieuse adresse technique de Robbe-Grillet, mais reste circonspect quant au "crime" de Mathias: "Mathias est-il coupable? Probablement, mais le lecteur ne l'apprendra jamais." Il inclut tout de même deux pages du livre dans son anthologie, qu'il intitule: "Après le meurtre d'une fillette." Son choix est-il donc fait?
- g) Si le lecteur nous permet d'évoquer ici nos souvenirs, nous dirons que nous nous rappelons qu'à la première lecture (c'était le premier roman de Robbe-Grillet que nous lisions), celle que fait tout lecteur impatient et pressé de "connaître la fin," notre impression très nette, résultant du choc total produit sur nous, était que Mathias n'avait pas commis le crime et que sa conduite était celle d'une victime d'un complexe de culpabilité aberrant.

D'autres lectures ont introduit le doute dans notre esprit, puis la fausse piste de la fin de la première partie nous a mené à croire à la culpabilité réelle du voyageur. Ce n'est qu'en nous mettant au travail pour cette étude que nous avons rejoint notre intuition première.

A certain égards, *Le Voyeur* nous apparaît comme un piège tendu dans un chausse-trappe placé au milieu d'un guet-apens. Les plus rusés sont sûrs de s'y perdre.

Robbe-Grillet, à qui nous avons fait lire le manuscrit de notre présente étude, nous a déclaré qu'à son avis, Mathias avait commis le crime. L'indice qui montre, selon lui, que Mathias n'est pas allé à la ferme tout d'abord est qu'il décrit la porte de celle-ci flanquée d'une touffe de mahonia en fleurs de chaque côté (page 100, lignes 6 et 7) lorsqu'il rencontre la vieille Mme Marek, mais que lors de la visite à la ferme dans la troisième partie, il remarque "que l'un des mahonias était près de mourir, sinon tout à fait mort" (page 192, lignes 12-14). Selon notre analyse, cette "preuve" ne tient pas puisque dans le premier cas (p. 100) nous sommes sur le plan E' et dans le second (page 192) sur le plan E". Robbe-Grillet a d'ailleurs bien voulu admettre que notre hypothèse était permise.

Le lecteur s'intéressera sans doute aussi aux autres déclarations que l'auteur nous a faites au sujet du *Voyeur*:

- (1) Le titre du roman a été inspiré par le poème, *La Vue*, de Raymond Roussel.
- (2) Le "blanc" de la page 88 est une simple coïncidence typographique. On ne doit y rechercher ni sens ni symbole.
- (3) La vente de l'absinthe étant interdite en France, l'auteur a voulu seulement indiquer que l'action du récit ne se passait pas dans notre pays.
- (4) Les "influences" qu'a reçues l'auteur sont, en plus de celle de Roussel, celles du livre d'Hallier, *Aventures d'une jeune fille* (dont nous n'avons pu trouver trace), de Kafka, du Sartre de *la Nausée* et de *Loin de Rueil* de Raymond Queneau.
- (5) Réalité et imagination ne sont qu'un. Notre étude part du postulat contraire, de là notre schématisation suivant les plans E, E', E", etc. Il nous semble qu'en ne reconnaissant pas de limite entre les deux domaines, Robbe-Grillet croit à l'existence de ses personnages et à l'affabulation de ses récits comme à des personnes réelles et des phénomènes observables. Est-ce là solipsisme d'écrivain?