

Christian MILAT

Robbe-Grillet, Prométhée et Sisyphe écrivains

L'or est toujours maudit, tu devrais le savoir. (1994, p. 215)

Portrait de l'homme de lettres en héros : sans doute peut-il apparaître audacieux de compter Robbe-Grillet parmi les écrivains qui s'autoreprésentent sous une figure héroïque. De fait, les théories comme les pratiques robbe-grilléliennes de l'écriture ont d'emblée abouti à une remise en cause du statut et de la fonction sociale de l'écrivain. Ainsi, notamment en écho au Barthes pour qui « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (p. 62), et qui, en bonne logique, annonce la mort de celui-ci, Robbe-Grillet, du moins jusqu'en 1984, date de parution du *Miroir qui revient*, proclame haut et fort que l'auteur est absent de ses œuvres : « Dans mes livres, je ne crois pas du tout que vous puissiez nommer l'auteur à un moment plus qu'à un autre. C'est moi certes qui écris, mais [...] [il] y a comme une voix narratrice mobile qui est en train de scintiller à travers le jeu du "je". Pourquoi s'agirait-il de la voix de l'auteur? » (1972b, p. 165) Pour le Nouveau Romancier, tout se passe comme si le texte s'autogénérait, sans intervention de l'auteur : ce sont les personnages qui « sont tous en train d'écrire le livre », voire « tous les mots du livre [qui] sont en train de parler ensemble, et c'est eux le narrateur » (1972b, p. 169).

Cette conception formaliste de l'écriture explique le refus de Robbe-Grillet de mettre la littérature au service de la politique. Certes, il lui est arrivé de s'engager politiquement — quand, par exemple, il a fait partie en 1960, aux côtés de Sartre, des signataires du Manifeste des 121 rédigé contre la guerre en Algérie —, mais dans ce cas, il a seulement agi en tant qu'individu et il est pour lui hors de question de traduire ces prises de position personnelles à l'intérieur de ses textes : « le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature » (1962b, p. 82). Cette conception le conduit à de multiples reprises, à

l'instar des autres Nouveaux Romanciers, à s'opposer à l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?*¹ Ainsi, à l'occasion d'un colloque organisé en 1963 à Leningrad par l'Union des écrivains soviétiques, Robbe-Grillet adopte une position tout à fait opposée à celle de Sartre, lequel participe à ce même colloque. Selon le champion du Nouveau Roman, « [l]'écrivain ne peut, pas plus que n'importe quel autre artiste, savoir à quoi il sert. La littérature n'est pas pour lui un moyen, qu'il va mettre au service de quelque cause » (1964, p. 63). Et d'ajouter : « la forme des romans me semble beaucoup plus importante que les anecdotes — même antifascistes — qui peuvent s'y trouver » (1964, p. 64).

Est-ce à dire que la littérature est impuissante socialement, entièrement gratuite, et que, partant, l'écrivain qu'est Robbe-Grillet renonce à tout statut héroïque? Certainement pas. En effet, si l'on continue d'interroger le Nouveau Romancier, il apparaît que ce n'est pas parce que l'homme de lettres n'écrit pas à des fins politiques que son texte est dépourvu d'effets politiques : « par sa forme, toute littérature fonctionne politiquement » (1963a, p. 3). Ainsi, la littérature n'est pas sans faire réagir l'idéologie : « Ce sont en partie nos premiers romans qui ont amené les réflexions de Foucault sur l'homme [...]. Nous étions comme en train de créer une nouvelle philosophie que nous ignorions nous-mêmes [...]. » (1972a, p. 128) Mais c'est surtout le rôle attribué à la littérature vis-à-vis de l'homme qui donne à l'auteur une dimension héroïque. C'est en effet grâce au caractère ambitieux de cette tâche que l'écrivain trouve sa grandeur, mais dans le même temps, c'est au cours de cette entreprise démesurée qu'il expérimente ses limites.

Créer un homme nouveau

Pour Robbe-Grillet, l'efficacité du texte ne se limite pas à la sphère des idées; elle touche également le réel : si le « Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde » (1962b, p. 78), c'est avec l'objectif « d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde » (1963b, p. 9). Si donc le roman

¹ Pour le détail des relations conflictuelles entre les deux écrivains, voir Milat (2002, p. 83-96).

robbe-grillétien possède un effet social, ce n'est pas en reflétant des préoccupations d'ordre politique, mais en jouissant de la capacité de contribuer à forger chez ses lecteurs une nouvelle façon de voir et de penser le monde².

Cet objectif implique que le roman « ne se “consomme” pas » (1955, p. 11). En effet, loin d'être passif, le lecteur doit impérativement contribuer à la réalité du texte. Son rôle n'est pas « de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre — et le monde — et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie » (1963b, p. 134). Ce concours, que le roman escompte de la part du lecteur, s'adresse à tous. S'il peut certes parfois exister, entre l'œuvre et le public, une certaine distance, voire une certaine incompréhension, ce n'est pas en raison de difficultés lexicales — Robbe-Grillet affirme avec raison que son texte est écrit « avec les mots, les phrases de tout le monde, de tous les jours » (1963b, p. 119) —, mais c'est parce que le Nouveau Romancier s'attache toujours à construire un monde à venir. En effet, pour lui, l'une des fonctions majeures de l'art est « d'imaginer une société future qui ne se connaît pas encore et qui serait une société de mouvement, une société de la mouvance, de la mise en question permanente des choses par elles-mêmes, la mise en question permanente de la loi » (1979, p. 157), bref, une société nouvelle impliquant un « [homme nouveau] » (1963b, p. 113).

Ce sont les nouvelles formes romanesques introduites par Robbe-Grillet qui ne permettent rien de moins que d'« inventer l'homme » (1963c, p. 39). En lisant un Nouveau Roman, le lecteur est en effet placé devant un texte qui rompt avec l'horizon d'attente qu'il en a et, partant, il est amené à reconsidérer à la fois ses points de repère, ses

² De façon analogue, un autre Nouveau Romancier, Claude Ollier, déclare : « Je ne suis pas sans avoir remarqué, depuis quarante ans et plus, que ma phrase, mes récits dérangent certains lecteurs, ils n'y trouvent pas leurs repères, disent-ils. D'autres sont sensibles à cette émotion que je pense y mettre, même si elle ne leur apparaît pas toujours en continuité. L'émotion, le trouble ainsi dégagés sont susceptibles de renouveler la sensibilité de ces lecteurs, donc leur rapport au récit, au livre, au monde. Peut-être tout cela est-il bien présomptueux... » (p. 264)

outils de préhension intellectuelle et ses habitudes d'envisager le monde ainsi que la vie : il s'agit de libérer le lecteur « de toutes [ses] censures : la morale, la raison, la logique, le respect de l'ordre établi » (1987, p. 182).

Parmi les innovations scripturales qui contribuent à remodeler le lecteur en son être le plus profond figure en particulier une des composantes majeures du texte, ce que Robbe-Grillet appelle, à la suite de Ricardou (voir 1971, p. 144), les « générateurs » (1972b, p. 157), matériaux auxquels il recourt pour élaborer la trame même de ses romans. L'un de ces générateurs, qui revient fréquemment dans l'œuvre robbe-grillétienne, est constitué par la sexualité, telle qu'elle se manifeste notamment dans les livres pornographiques. Ainsi, *Projet pour une révolution à New York* est ponctué par l'insertion, dans le tissage diégétique, d'actions représentées sur des couvertures d'ouvrages empruntés aux librairies de la 42^e Rue. Cependant, ces éléments ne sont pas utilisés en vue de produire une représentation réaliste de ce que serait la société américaine. Ils ont pour seule fonction de montrer au lecteur sa face cachée : il s'agit de « tirer au grand jour des images qui se trouvent déjà, de toute façon, dans sa tête, pour les examiner à loisir, donc les démasquer, les mettre en question et apprendre à vivre en bonne entente avec elles, c'est-à-dire à les dominer » (1978b, p. 171). Les images érotiques se placent donc tout entières au service du romancier, qui se met à jouer avec elles et qui, au travers du texte, leur attribue un statut et un contenu sémantique nouveaux. C'est pourquoi Robbe-Grillet les compare aux « figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention » (1970, encart, p. 4). En exhumant et en reprogrammant les pulsions refoulées au plus profond de l'inconscient, le roman remplit une fonction cathartique, non seulement pour l'écrivain — « j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menaçaient d'envahir ma vie éveillée » (1984b, p. 17) —, mais aussi pour le lecteur, dont l'aliénation a vocation à être transmutée en liberté : le Nouveau

Roman a en effet pour ambition de créer « l'homme libre futur » (1987, p. 82).

Une autre innovation scripturale destinée à amener le lecteur à reconsidérer ses outils de perception est constituée par le traitement que les romans robbe-grilléliens appliquent à l'espace. Prenons l'exemple de *La Maison de rendez-vous*. L'espace y apparaît articulé autour de deux sous-espaces bien contrastés : une île, Hong-Kong — caractérisée par de « misérables boutiques » (1965, p. 117) et des rues « sales » (p. 32) où circulent « des passants en pyjamas noirs » (p. 33) —, et une portion de continent qui lui fait face et dans laquelle figure la ville de Kowloon — où, dans les rues « propres » (p. 23) aux « grands immeubles neufs » (p. 50), les piétons « sont presque tous vêtus à l'européenne » (p. 23). Pourtant, ces deux lieux, au demeurant reliés par l'intermédiaire d'un « bac » (p. 119), se confondent entièrement. Ainsi, Manneret habite dans un « immeuble moderne » (p. 124) d'un « quartier neuf de Kowloon » (p. 209). Cependant, en le quittant, Kim « dévale » (p. 177) un escalier qui la conduit directement « au milieu de Queens Road » (p. 182), c'est-à-dire dans la « rue grouillante et surchauffée dans l'odeur d'œufs pourris et de fruits fermentés » (p. 77) de Hong-Kong. La confrontation du lecteur avec ces espaces qui, tout d'abord, semblent tout à fait indépendants l'un de l'autre, mais qui bientôt apparaissent indistincts, a pour effet de briser la discrimination logique que l'intellect a l'habitude de réaliser entre les différentes données sensorielles. Déboussolé, ce lecteur est conduit notamment à discerner davantage l'unité foncière de l'espace dans lequel il baigne et à mieux appréhender, conformément à ce que la phénoménologie enseigne, l'importance du rôle que la conscience individuelle joue dans l'actualisation de la perception que chacun se fait du monde.

Les ruptures de chronologie, qui sont une autre caractéristique de l'ensemble des romans robbe-grilléliens, remplissent une fonction analogue. Tourignons-nous cette fois, à titre d'illustration, vers *La Jalousie*, où plusieurs éléments perturbent l'ordonnance de la temporalité. Ainsi, une source de dérèglement temporel tient à l'incapacité du narrateur à situer de manière rigoureuse un événement

dans le cours du temps : l'écrasement du mille-pattes est intervenu « la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » (1957, p. 27). Dans d'autres cas, la succession chronologique des événements au sein de la diégèse conduit à l'incohérence : quand Franck « se lève de son fauteuil [...] et pose sur la table basse le verre qu'il vient de finir d'un trait[, i]l n'y a plus trace du cube de glace dans le fond » (p. 108), mais le narrateur précise quelques lignes plus loin : « Au fond du verre qu'il a déposé sur la table en partant, achève de fondre un petit morceau de glace [...]. » (p. 109) Si le narrateur de *La Jalousie* bouscule à ce point la chronologie, c'est que le roman n'est pas constitué par un compte rendu contemporain des événements relatés. Loin d'être le fruit d'une espèce de reportage à chaud, il se compose bien plutôt de la somme des informations que « [l]a mémoire parvient [...] à reconstituer » (p. 24). Or, un événement laisse rarement « un souvenir précis » (p. 170). Ainsi, ce que le lecteur expérimente, c'est, au-delà du temps artificiellement mesuré par les horloges et auquel se réfèrent spontanément les normes de la conscience rationnelle, l'étroite imbrication, au sein de l'instant présent, du vécu intemporellement enfoui dans l'inconscient.

Un autre moyen par lequel le roman robbe-grillétien vise à modifier la vision que l'homme a de lui-même et, partant, à en changer l'essence est constitué de ce que j'ai appelé la « protéisation » (2001, p. 32) du personnage. Prenons le cas d'*Un régicide*, roman marqué par une alternance entre deux types de narration : dans l'île, c'est le *je* de la voix narrative qui intervient, tandis que dans la ville, tout ce qui a trait au héros, Boris, est raconté à la troisième personne. Malgré cette apparente dualité, l'instance narrative et le personnage de Boris ne font en réalité qu'un : Boris, par exemple, se souvient d'une chanson qui a été fredonnée devant le seul *je* et d'une scène à laquelle seule l'instance narrative a participé (voir 1978a, p. 87-88). Or, Boris se confond également avec le roi : au moment du meurtre, présenté du reste comme une « sorte de suicide » (p. 147), il retire « son couteau » (p. 166) du corps du roi, mais tout se passe également comme si le roi va « s'enfoncer la lame dans le cœur » (p. 147). Ainsi donc, comme Robbe-Grillet l'a lui-même indiqué, *Un régicide* met en scène un

personnage unique « qui vit deux réalités en même temps » (1978c, p. 17) en s'incarnant successivement dans plusieurs personnages, masculins, mais aussi féminins. Ce faisant, le roman met en scène un homme nouveau, « plus fragmenté que jadis, plus discontinu qu'il y a cent ans » (1962a, p. 1), qui, héritier des découvertes de la psychologie et de la psychanalyse modernes, prive le lecteur de l'image faussement unitaire qui peut lui sembler sienne et qui lui donne, au rebours, la juste impression d'être l'agglomérat variable de divers éléments tendus entre ces deux extrêmes que sont la conscience et l'inconscient.

Une quête ininterrompue

C'est la nature même du roman robbe-grillétien comme tentative de marqueterie didactique réalisée à partir des multiples éclats d'un homme pulvérisé sur les plans physique comme psychique et condamné à un semblant d'errances au sein d'un espace dépourvu d'étendue et d'un temps indéterminé qui fait de cette tâche grandiose un travail incessant, perpétuellement recommencé car jamais parachevé. Il s'agit en effet de produire inlassablement « des structures foisonnantes qui à mesure se dérobent, grillées à la fois par le canevas dont on aperçoit les fils et par le feu qui les dévore » (1994, p. 17). *Se dérobent, grillées* : le jeu de mots illustre bien ce qui caractérise Robbe-Grillet — l'homme comme l'œuvre —, à savoir l'impossibilité de saisir une fois pour toutes l'objet de sa quête.

Une fois encore, l'écriture apparaît comme le lieu où se manifeste et se déploie cette aventureuse entreprise. Celle-ci détermine tout d'abord le statut que le sens reçoit chez Robbe-Grillet. Par rapport au roman conventionnel, réduit « à une signification qui lui est extérieure » (1963b, p. 40), le Nouveau Roman ne peut accepter de sens que produit par l'écriture elle-même. Au surplus, même si l'écrivain est soucieux notamment d'assurer « à l'art sa principale condition d'existence, la liberté » (1963b, p. 40), « [i]l n'est pas question de refuser toute signification aux éléments matériels du roman, pour le plaisir de créer un univers absurde, ou une liberté dérisoire » (1956, p. 11). Ce que Robbe-Grillet rejette, c'est seulement la génération autoritaire d'un seul sens, lequel s'imposerait au public. En effet, le

« concours actif, conscient, créateur » (1963b, p. 134), que Robbe-Grillet attend de son lecteur afin que celui-ci soit en mesure « de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre » et, comme on l'a vu, s'inventer lui-même, implique bien plutôt que le roman soit ouvert à une pluralité de sens : caractérisé par sa mobilité, le sens est « pluriel, aléatoire, équivoque, toujours en train de se faire » (1972c, p. 175). À l'instar des lecteurs, les commentateurs de l'œuvre robbe-grillétienne proposent du reste une grande variété d'interprétations possibles : parallèlement aux approches psychiatrio-psycho-analytiques, sociocritiques ou hermétiques, certains y voient une métaphore du livre, de l'écriture romanesque, etc.

Parmi les autres traits qui font du roman robbe-grillétien un texte incertain, toujours à la poursuite de lui-même, et qui, en outre, participent à la multiplication des sens possibles figure celui de la répétition avec variantes. Ce procédé, qui constitue même le titre, inspiré de celui d'un texte de Kierkegaard, du dernier roman de Robbe-Grillet, *La Reprise*, se distingue en effet de la simple répétition, laquelle « reproduit ce qui a déjà été fait tel quel, tandis que la reprise prend ce qui a été fait dans le passé et le tire en avant pour forger le futur » (2001, p. 34). Dans *La Maison de rendez-vous*, par exemple, la mort d'Édouard Manneret fait successivement l'objet de sept versions différentes : il meurt, en tant que personnage de théâtre, à l'issue de la pièce (voir 1965, p. 73); ailleurs, il se suicide (voir p. 94), est égorgé par un chien (voir p. 159), succombe à un accident (voir p. 165), est assassiné par un policier (voir p. 175), par des communistes (voir p. 202) et, enfin, par Johnson (voir p. 211). La multiplication des variantes concernant une même scène met bien évidemment la cohérence en péril et, en cela, elle contribue à remettre en question les habitudes de lecture du public, mais elle est aussi le signe d'une écriture qui s'acharne indéfiniment à tenter de cerner une vérité qui, elle, lui échappe sans cesse.

C'est pourquoi l'énoncé romanesque est le lieu de l'éphémère : « le nouveau roman », dit Robbe-Grillet, « n'est plus celui de la durée, mais au contraire de l'instant, fragile et sans ancrage » (1994, p. 146). La fugacité de l'énoncé, jamais définitif et, donc, toujours condamné à

se reformuler, est notamment illustrée au travers de la structure cyclique du texte, dont un certain nombre de séquences reviennent de façon régulière ou sont présentées comme faisant partie d'un mouvement itératif. Ainsi, dans *Les Gommès*, l'accent est mis sur le caractère répétitif du meurtre de Dupont : « [...] [I]l a lieu n'importe où, chaque jour [...] » (1953, p. 206) Du reste, l'événement s'est déjà produit : « Il y a eu régulièrement, depuis neuf jours, un assassinat par jour [...] » (p. 34) Cependant, ces meurtres ne sont pas distincts les uns des autres : « il n'y a là qu'une seule affaire » (p. 62). Il s'agit par conséquent d'un même meurtre, qui se reproduit quotidiennement : « Ce soir, à la même heure, un crime identique viendra donner l'écho à ce scandale [...] » (p. 102) C'est pourquoi cet assassinat est comparé au rôle d'un acteur : « Il le sait par cœur, ce rôle qu'il tient chaque soir [...] » (p. 23-24) De fait, *Les Gommès* ne raconte pas le meurtre de Dupont, mais un des meurtres dont Dupont est la récurrente victime : « Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. » (p. 206) Ce n'est donc pas un hasard si Robbe-Grillet a choisi pour *Les Gommès* une structure circulaire, qu'il a empruntée à « l'Ouroboros, le serpent égyptien qui se mord la queue » (1977, p. 20). En circulant inlassablement sur le Boulevard Circulaire et, surtout, en s'inscrivant à l'intérieur d'un cycle aux rythmiques et perpétuelles itérations, Wallas, le personnage protéiforme des *Gommès*, à l'instar du narrateur et, au-delà, à l'image du lecteur allant à la rencontre de lui-même, est irrémédiablement engagé dans une atemporalité dynamique qu'exprime bien l'Ouroboros : « l'éternité, conçue sous l'aspect d'un "éternel retour". Ce qui n'a ni fin ni commencement. » (1966, p. 18)

Ce qui constitue le ressort de ce cycle ininterrompu, c'est le combat incessant que se livrent, à l'intérieur de tout individu, ces couples d'opposés à jamais irréconciliables que sont la conscience et l'inconscient, la rationalité et l'imagination, ce que Robbe-Grillet appelle « l'antagonisme de la loi et du désordre, de la vérité et de la liberté » (1988, p. 96). Cet affrontement trouve une personnification dans les violences qui marquent les relations entre l'homme et la femme : « La lutte des sexes [...] est le moteur de l'histoire. » (1981,

p. 19), dit par exemple le narrateur de *Djinn*. Mais il est également illustré par l'opposition conflictuelle existant entre le jour et la nuit, le feu et l'eau, le chaud et le froid, la veille et le sommeil, etc. À noter que les acteurs de ce drame intérieur qui se joue en permanence entre les deux opposés constitutifs de l'homme sont également ceux qui président à toute création artistique et, à ce titre, ils sont également en fonctionnement au sein du texte. Ainsi, à la fin de *Projet pour une révolution à New York*, le rythme du récit s'accélère car il reste au narrateur beaucoup d'éléments à raconter, mais, dit-il, « le temps presse. Il va bientôt faire jour. » (1970, p. 208) À partir du moment où la conscience l'emporte sur l'inconscient, la création s'arrête. Cependant, comme la fin matérielle du roman, le point final du livre, ne rend pas compte de la guerre interminable qui préside à l'existence humaine, les dernières pages du texte robbe-grillétien, épousant une structure en boucle, renvoient à son incipit. Ainsi, la mention analeptique qui figure sur la première page du roman, « Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus... » (p. 7), réapparaît sur la dernière page : « Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, très vite, toujours identique à elle-même. » (p. 214) Semblablement, *Un régicide* suggère très clairement un perpétuel recommencement : l'amorce itérative de l'incipit — « Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, à la tombée du jour, une étendue de sable fin coupée de rochers et de trous, qu'il faut traverser, avec de l'eau parfois jusqu'à la taille. » (1978a, p. 11) — constitue en réalité la suite de la fin du roman : « Puis c'est au bord de la mer, une fois de plus, à la tombée du jour... » (p. 226)

Les labyrinthes de la liberté

Ainsi, Robbe-Grillet apparaît comme un héros *bifrons*. La face prométhéenne correspond à l'écrivain qui nourrit la prétention de contribuer, par l'intermédiaire de son œuvre, à changer l'homme. Poursuivant la tâche du géant qui créa d'un bloc d'argile mêlé d'eau le premier homme, à qui il fit ensuite cadeau du feu divin, le Nouveau Romancier offre à son lecteur l'opportunité de transmuter son aliénation en liberté. Cependant, comme on l'a vu, la métamorphose

de l'individu passe par la prise de conscience de sa fragmentation intrinsèque : « depuis la mort de Dieu, c'est l'être lui-même dont l'émiettement, la dissolution, se prolongent sans fin » (1994, p. 145). Dans ces conditions, « le texte ne peut être que la structure mouvante où s'affrontent ces incertitudes, ces contradictions et ces manques » (1983, p. 17), et ce, de façon ininterrompue. La quête permanente qui en découle et à laquelle le romancier est confronté renvoie donc au supplice qui fut infligé au même Prométhée, dont le foie, chaque jour renaissant, était rongé par un aigle.

Cependant, étant donné que le fils du Titan fut finalement gracié, le second visage de Robbe-Grillet héros coïncide plutôt avec celui de Sisyphe qui, pour avoir divulgué des secrets divins, reçut un châtement éternel. « Il faut imaginer Sisyphe heureux » (p. 168), écrit Camus. De même, il ne faut déceler nulle trace d'échec dans l'entreprise robbe-grillétienne — c'est « dans la gaieté » (1994, p. 17) qu'il s'agit d'œuvrer « sans relâche » — et si, face à « l'impossible mise en ordre de fragments dépareillés » (1984b, p. 29), ce qui est atteint n'est toujours qu'approximatif, lacunaire et nécessite d'être continuellement repris, ce résultat, loin d'être un signe de faiblesse, constitue bien plutôt la preuve que l'écrivain est sur la bonne voie.

Ce n'est donc pas le moindre paradoxe que, cinquante après la publication de son premier roman, Robbe-Grillet, bien qu'il ait refusé d'inscrire l'engagement dans ses textes, croie toujours aux vertus politiques de ceux-ci, mais que Sartre, après avoir enseigné en 1948 que « l'écrivain "engagé" sait que la parole est action » (p. 28), confie dès 1964 qu'« [e]n face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids » (p. 13) avant d'avouer aux étudiants de Mai 68 que, même s'il a « protesté toute sa vie » (1970, p. 464), il fait finalement partie des « hommes lâches, épuisés, fatigués, avachis » (p. 463), qui ne sont pas parvenus à changer la société en profondeur. Si l'engagement politique inséré par Sartre dans ses œuvres littéraires n'a pas été, aux dires de l'intéressé, aussi efficace qu'il le souhaitait³, c'est notamment, selon

³ S'agissant des paroles prononcées par Sartre en 1964 et 1968, il faut bien évidemment s'interroger sur les parts respectives de vraie déception et de fausse modestie qu'elles revêtent. Il reste que, durant les vingt dernières années de sa

Robbe-Grillet, que le Sartre des mal-nommés *Chemins de la liberté* a été handicapé par la production d'un récit plein, sans faille, par « le désir d'enfermer le monde dans un système totalisant » (1984b, p. 67). Pour le Nouveau Romancier, ces chemins doivent bien plutôt emprunter des parcours labyrinthiques : « la liberté ne se conquiert pas une fois pour toutes, elle n'existe que dans le mouvement de sa conquête » (1985b, p. 226).

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1984a, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil [*Manteia*, 1968].

CAMUS, Albert. 1985a [1942], *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

LENNEP, Jacques van. 1966, *Art & Alchimie. Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Bruxelles, Meddens.

MILAT, Christian. 2001, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Ottawa/Paris, David/L'Harmattan, coll. « Voix savantes ».

—. 2002, « Sartre et Robbe-Grillet, ou les chemins de l'écriture », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1.

OLLIER, Claude. 2004, « Entretien », dans Alain Schaffner (dir.), *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, coll. « Romanesques », n° 1.

RICARDOU, Jean. 1971, « Esquisse d'une théorie des générateurs », dans Michel Mansuy (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques ».

vie, soit de 1960 à 1980, Sartre n'a publié, en dehors des *Troyennes* (1965), aucun texte de fiction, préférant s'engager, semble-t-il, au travers de l'action politique.

- ROBBE-GRILLET, Alain. 1953, *Les Gommages*, Paris, Minuit.
- 1955, « Les Français lisent trop », *L'Express*, n° 171.
- 1956, « Pour un réalisme de la présence », *L'Express*, n° 207.
- 1957, *La Jalousie*, Paris, Minuit.
- 1962a, interrogé par Pierre Mazars, « Robbe-Grillet : “Le nouveau roman remonte à Kafka” », *Le Figaro littéraire*, n° 856.
- 1962b, « Le “Nouveau Roman” », dans Pierre de Boisdeffre (dir.), *Dictionnaire de littérature contemporaine 1900-1962*, Paris, Éditions universitaires.
- 1963a, interrogé par Pierre Fisson, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, n° 879.
- 1963b, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- 1963c, « La littérature, aujourd'hui — VI », *Tel Quel*, n° 14.
- 1964, « L'écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour chercher à comprendre pourquoi il écrit », *Esprit*, vol. XXXII, n° 329.
- 1965, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit.
- 1970, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit.
- 1972a, intervention dans la Discussion qui suit la communication de Renato Barilli, « Nouveau Roman : aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque? », dans Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », t. 1 « Problèmes généraux ».
- 1972b, intervention dans la Discussion qui suit sa communication « Sur le choix des générateurs », *ibid.*, t. 2 « Pratiques ».

—. 1972c, intervention dans la Discussion qui suit la communication de Claude Ollier, « Improvisation et théorie dans la création cinématographique », dans *Art et science : de la créativité*, Jacques Bertrand (dir.), Paris, U.G.É., coll. « 10/18 ».

—. 1977, interrogé par Claude Bonnefoy, « Alain Robbe-Grillet : “Les procédés sont faits pour être détruits.” », *Les Nouvelles littéraires*, 10-17 mars.

—. 1978a [1949], *Un régicide*, Paris, Minuit.

—. 1978b, « “Histoire de rats” ou La vertu, c’est ce qui mène au crime », *Obliques*, n° 16-17.

—. 1978c, interrogé par Michel Rybalka, « Robbe-Grillet commenté par lui-même », *Le Monde des livres*, 22 septembre.

—. 1979, interrogé par Alain Poirson, « Entretien avec Alain Robbe-Grillet », *Digraphe*, n° 20.

—. 1981, *Djinn*, Paris, Minuit.

—. 1983, « Nathalie Sarraute », *Magazine littéraire*, n° 196.

—. 1984b, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.

—. 1985b, « Monde trop plein, conscience vide », dans Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard.

—. 1987, *Angélique ou l'Enchantement*, Paris, Minuit.

—. 1988, interrogé par Jean-Jacques Brochier, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250.

—. 1994, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit.

Christian MILAT, « Robbe-Grillet, Prométhée et Sisyphe écrivains », dans Yan HAMEL et Mawy BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, hiver 2006

—. 2001, interrogé par Catherine Argand, « Alain Robbe-Grillet », *Lire*, n° 299.

SARTRE, Jean-Paul. 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».

—. 1964, interrogé par Jacqueline Piatier, « Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots* », *Le Monde*, 18 avril.

—. 1970, cité par Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard.