

Roger-Michel ALLEMAND

Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet

La trilogie des *Romanesques* (Robbe-Grillet, 1984, 1987 et 1994) participe de façon biaisée au genre autobiographique, dont elle inverse les prémisses de fonctionnement et les protocoles de lecture (cf. Allemand et Lejeune, 2002d). En retournant l'orientation habituelle du récit de vie, elle remplace la reconstitution d'une identité par la découverte d'une altérité. Le sujet qui écrit y est posé d'abord comme être de langage, si bien que le discours qu'il tient sur lui-même devient invention de son existence. L'autobiographe renoue ici avec le rêve séculaire de la *causa sui*.

Ainsi que nous l'avons détaillé ailleurs (Allemand, 1991 et 1997), Alain Robbe-Grillet renouvelle la pratique du genre, tant du point de vue des tenants et des aboutissants idéologiques que sur le plan de l'énonciation. En ceci, nos remarques passées recourent celles formulées par Van den Heuvel (1992a). Ce renouvellement ne se limite pas, bien entendu, à des préoccupations de pure forme, sauf à considérer, comme de juste, que la forme, c'est le fond qui fait surface. Il est en effet le vecteur d'une régénérescence, voire d'une tentative de renaissance dans et par l'écriture. Les modes introspectifs qui sous-tendent les trois œuvres et leurs fondements métaphysiques vont en ce sens. Ils révèlent la tentation démiurgique d'un artiste qui s'efforce de juguler sa peur de la disparition (Allemand, 1994).

Renouveau

Les *Romanesques*, on le sait, s'inscrivent dans un contexte général de remise en cause des canons autobiographiques, en opposition à l'effort de cohérence et à la prétendue authenticité des grands modèles (saint Augustin, 1993; Rousseau, 1959), qui auraient pour effet pervers de figer l'existence de leurs auteurs dans des moules stéréotypés. Les tentatives de rénovation du genre sont menées par Sarraute (1983) ou

par Duras (1984 et 1991), précédées et suivies par l'autofiction de Doubrovsky (1977, 1982, 1989 et 1994) qui prend exprès à contre-pied *le Pacte autobiographique* (Lejeune, 1975; cf. Allemand, 2002a). Robbe-Grillet emboîte le pas (cf. Robbe-Grillet, 2004), avançant une Nouvelle Autobiographie aux contours indéterminés, entreprise sans concertation par des auteurs souvent associés au Nouveau Roman (cf. O'Callaghan, 1988; Lejeune, 1991; Ramsay, 1996; Den Toonder, 1999; Angelini, 2001; Schlickers, 2002), que d'aucuns qualifient de post-moderne (cf. Van Montfrans, 1986; Toro, 1999; Allemand et Milat, 2004b).

Pour Robbe-Grillet comme pour ces écrivains, il ne peut plus être question de découvrir l'essence de sa vie, pas plus que d'identifier les principaux moments qui l'ont constituée par une restitution censément authentique des événements et des états de conscience du passé, dès lors soumis à un schéma rétrospectif unificateur et signifiant. Non seulement parce que les souvenirs retenus sont aléatoires, mais aussi parce que le discours que le sujet tient sur lui-même, au présent de l'écriture, induit des interprétations sémantiques décalées. L'attente de véricité sera donc déçue. En outre, l'activité mentale n'est pas univoque, elle est complexe : coexistant avec des pulsions physiques et psychiques, la conscience n'en est pas la seule composante. L'être est alors défini par sa polyvalence et son ambiguïté. À l'image des autres hommes, l'écrivain est donc à la fois responsable et irresponsable de ses mots.

En conséquence de quoi l'objectivité de la retranscription est un mirage : c'est bien la subjectivité de l'anamnèse et les trous de mémoire y afférant qui orientent la disposition du récit. À l'opposé de la notion de destin, les *Romanesques* réfutent tout prédicat de logique et d'aboutissement. Incapable de trouver ni de livrer le sens ultime, s'il en est, de son existence, l'autobiographe n'est pas assujéti au contrat de sincérité (cf. Lejeune, 1975; Frelick, 1996). Les qualités probatoires des pièces à conviction, témoignages réputés objectifs et autres éléments de bilan, qui ponctuent et éclairent, de coutume, le récit de vie, sont invalidées. La mémoire est posée comme intrinsèquement fabulatrice, tant est si bien que « le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus personnel que la prétendue sincérité de l'aveu » (Robbe-Grillet, 1984, p. 17; cf. Milat, 2004).

La fragmentation et la fluctuation du matériau mnésique empêchent la restauration du moi et disqualifient la primauté accordée au référent. C'est pourquoi Robbe-Grillet ne cherche pas à gommer les manques, mais s'efforce au contraire de les susciter pour les investir de son imagination et en faire les générateurs d'une recherche confinant au solipsisme. La conscience ne peut tout contenir ni tout comprendre. Il n'y a donc pas d'exhaustivité qui tienne : l'autobiographie devient un « mémoire inachevé » (Robbe-Grillet, 1994, p. 229), qui oppose au contre-modèle sartrien (cf. Allemand, 1996; Lejeune, 2004) l'absolu d'un « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet » (Flaubert, 1980), du Livre ultime, capable de se substituer à la réalité (Mallarmé, 1979). La démesure de cette ambition est relayée par la figure improbable du « dernier écrivain » (Robbe-Grillet, 1987, p. 35-6 et 82, 1994, p. 192; cf. Blanchot, 1951, 1959 et 1984; Milat, 2002). Derrière la mégalomanie apparente, il s'agit de revivifier l'expression de soi, en le dégagant de l'ordre funèbre du révolu. L'horizon eschatologique s'impose tel un appel au nouveau, à partir du lieu même de la perte et du désordre.

La quête de l'identité est dès lors présentée comme vaine. Dans la psyché de l'œuvre, toute idée de soi est une réflexion déformée : incapable de « coïncider avec soi-même dans un tout rationnel et durable » (Robbe-Grillet, 1994, prière d'insérer), le sujet qui se raconte s'appréhende nécessairement comme « forme », « mirage », « extériorité », « dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu » (Lacan, 1966, p. 94-5), auquel se substitue donc la *personne*. Entre le Même et l'Autre, le reflet instaure un hiatus dont le premier effet est l'impression d'absence à soi-même. Par le passage au stade du miroir, précisément, l'autobiographie se double d'un récit de type romanesque. L'objectif se déplace sur le *comte* Henri de Corinthe, étrange personnage, mêlé d'histoire et de fiction, dont le caractère énigmatique permet à l'inspiration de se déployer, et le principe d'incertitude devient pièce maîtresse d'un dispositif poétique en devenir, sans fin.

Parce que « le réel » (Robbe-Grillet, 1984, p. 212) « commence juste au moment où le sens vacille », l'écrivain entretient à plaisir un doute généralisé. Par ses glissements de sens, l'écriture déborde sans cesse du

seul énoncé ponctuel, qui ne peut donc plus se clore sur une quelconque plénitude narrative. S'inscrivant dans la lignée sémiotique de Lacan, qui, à l'encontre du *cogito ergo sum* cartésien, postule la désunion de l'être et du sujet de l'énonciation, Robbe-Grillet ménage un énoncé polydiégétique, qui subvertit l'identité autobiographique, de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. À la pulvérisation du vécu correspond la dispersion de l'instance narratrice en plusieurs énonciateurs, qui assument, à tour de rôle ou simultanément, un discours où confusions pronominales et métalepses (cf. Genette, 2004) contribuent à rendre l'interprétation du texte aussi indécidable que celle de l'existence. Entre une autodiégèse et son corollaire plus largement homodiégétique d'une part, et une insidieuse hétérodiégèse de l'autre, les *Romanesques* forment une « entreprise auto-hétérobiographique » (Robbe-Grillet, 1994, p. 190). Les ambiguïtés y sont renforcées en outre par l'intégration, à la trame du récit, de textes publiés auparavant (Allemand, 2004a). Ledit remploi explique plusieurs phénomènes d'interaction relevés par Van den Heuvel (1990a et 1992b) entre chronique familiale, spéculations biographiques, théorie esthétique et passages fictifs, en même temps qu'elle ouvre accès à la genèse de l'œuvre et à ses divers aspects obsessionnels, véritable patchwork mental, cousu et couturé de fils plus ou moins visibles ou camouflés.

Dans cette optique, le choix d'écrire par fragments est un point commun avec Barthes (1975), qui fut à l'origine, problématique, du projet autobiographique de Robbe-Grillet (cf. Allemand, 1997, p. 163). Chez l'un et l'autre, selon leurs spécificités respectives, une telle poétique correspond au tissu mouvant des souvenirs et à la représentation en train de s'élaborer, dans l'incertitude et l'inattendu du texte en cours. À l'inverse, donc, de la pièce de puzzle, régie par son isomorphisme et son orthodisposition, l'emblème structurel du fragment place l'autobiographie sous le double signe de l'éclatement et du non-ajustement. De fait, les morceaux ne collent pas entre eux, ne s'emboîtent jamais parfaitement; plus même, ils sont par nature incohérents et désaxés. Manière d'affirmer que la seule connaissance de soi et du monde dont l'homme soit capable se constitue dans la

discontinuité des informations qu'il reçoit, enregistre et analyse, voire dans leur dysfonctionnement.

Il s'agit donc d'« organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'opérateurs » (Robbe-Grillet, 1984, p. 18). Non inféodé aux exigences logiques des conventions réalistes, le *work in progress* conjure la réification et confère à la dissémination du discours une nouvelle forme d'authenticité dans l'expression du moi. Parce que l'« art est vie » (1963, p. 136), c'est-à-dire évolution et modification permanentes, tous les éléments perçus et emmagasinés par le sujet voisinent au gré d'agencements variables. La réalité psychique concurrence le réel dit objectif par la construction d'une mythologie intime qui articule l'anamnèse à un fonds imaginaire — matière biblique, romans de chevalerie (voir Allemand, 1993, p. 166-175) et légendes bretonnes (voir Balcou, 1990) —, où la dérive de la mémoire est un motif central.

Ce changement de terrain est une esquivance toute barthésienne, à la différence près que, méfiant à l'égard du moralisme qui sous-tend l'autoportrait de son ami, Robbe-Grillet cherche à éviter le piège de la stéréotypie, en particulier de celle qui le menace le plus directement : Eros et Thanatos. L'objectivation du topos passe par la métaphorisation, le déplacement, des associations psychiques en une suite organisée d'images inspirées par la pratique du cinéma. La présentification visuelle du matériau biographique fait de l'imaginaire le mode privilégié d'une réflexion qui ne vise pas la réalité de l'être passé, mais l'actualité du vivant, insistant du même coup sur l'absence définitive du référent dont le souvenir est censément la trace. S'explique ainsi une poétique de la disjonction : défocalisation, changement brusque de perspective, faux-raccord et contrepoint sonore (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 177-82). L'image du sujet ressortit au télescope d'atomes sémantiques, dont les réactions en chaîne entraînent une irréductible polysémie, opposée au sens unique de la notion de destin et aux impasses d'une stricte rationalité.

Exprimant l'impossibilité d'un achèvement, le fragment est investi des valeurs de l'anti-dogmatisme, contre tout monolithisme idéologique. Dans son rejet des systèmes réputés véridiques, dont il donne pour parangons le monothéisme et « “nos trois gendarmes : Marx, Freud et Saussure” » (Robbe-Grillet, 1984, p. 68 — citant Barthes), l'auteur des *Romanesques* adopte une démarche proprement *paradoxe* (cf. Barthes, 1975, p. 75). Ses énoncés à double détente révèlent une problématisation démultipliée de l'écriture. Il veille à brouiller les pistes de lecture (cf. Van den Heuvel, 1990b), par des mécanismes structurels retardant l'avènement du sens. Les ambiguïtés ainsi générées sont indexées comme principe de formulation du discours sur soi. En vertu de quoi la subversion du genre fait éclater la signification hypothétique de l'histoire de la personnalité et attribue, par contiguïté, une dimension fictive aux éléments avérés du passé.

La vivacité qui en découle invite le lecteur à réinterroger les archétypes qui traversent le texte, en même temps que l'auteur tente de dégager un nouvel espace de représentation, autofictif, censément producteur de sa singularité ontologique, à l'articulation de la langue et du style (cf. Barthes, 1953). Le récit de vie se fait alors auto-inscription d'une instance imaginante, dans l'actualité d'une écriture qui réfute la chronologie et puise ses sources littéraires dans le présent de l'énonciation. La distance que le sujet entretient avec lui-même n'est plus vécue sur le mode d'un traumatisme — dissociation ou clivage résultant d'un hiatus temporel entre la mémoire et son objet. Elle est un effet choisi de l'ouvrage en cours, élément moteur de son accomplissement.

Confronté à l'aporie de l'être et l'écriture, l'auteur reconnaît toutefois la tentation de « recoller » les « morceaux » de sa vie et de son œuvre (Robbe-Grillet, 1984, p. 59). La contradiction est assumée comme partie intégrante du dispositif, dont les nombreux *couples de torsion* (1984, p. 120 et *passim*) n'appellent pas tant à un dépassement de type hégélien — pourtant allégué çà et là (1984, p. 66; 1987, p. 179) — qu'à l'invention de troisièmes termes de fiction et « de *déport* » (Barthes, 1975, p. 73). Revendiquée comme instable et ponctuelle par nature — la parabole est celle de la « corde tendue sur un abîme » (Robbe-Grillet, 1994, p. 191; cf. Nietzsche, 1983, p. 10-11) —, toute

signification est vacillante, délibérément posée en équilibre précaire, puisque soumise aux métamorphoses permanentes du rapport établi entre les signifiants qui lui servent de points d'appui provisoire.

De là un ton ironique, qui affirme et nie tout à la fois la dimension introspective d'une création en train de se vivre dans la hantise de la vacuité existentielle, tout en exposant les pôles incompatibles d'un scepticisme généralisé et d'un effort auto-maïeutique. Le lecteur avance en terrain miné : l'« œuvre d'Alain Robbe-Grillet [...] dit sans dire et ne décrit que pour camoufler » (Vareille, 1981, p. 27). L'activité sémantique, souterraine, notamment incarnée par la métaphore de la taupe, procède d'une volonté de ne pas trop dévoiler, de ne pas exposer la part sensible de l'intimité. La peur viscérale de l'autre est sans doute à l'origine d'une parole désancrée qui, à l'image du miroir épave, échappe toujours, alors même que l'on croit pouvoir la saisir (cf. Robbe-Grillet, 1984, p. 93, et 1987, p. 11), à l'instar du vécu qui s'éloigne à mesure que l'autobiographe cherche à le retenir pour y retrouver une image supposée fidèle de son passé. En théorie, « c'est dans l'Autre que le sujet se constitue comme idéal, qu'il a à régler la mise au point de ce qui vient comme moi, [...] c'est-à-dire, à se constituer dans sa réalité imaginaire » (Lacan, 1973, p. 132). Le fait est qu'Alain Robbe-Grillet rejetait « le désir de l'autre » (Robbe-Grillet, 1987, p. 84), parce qu'il ne pouvait ni le maîtriser ni s'en assurer.

Participant d'une stratégie destinée et à se protéger et à saper le concept de vérité, ses ambiguïtés, provocations et chausse-trappes s'inscrivent dans la problématique du faux-semblant et de la mascarade. Dans sa triple postulation, ludique, théâtrale et mécanique, le *jeu* de l'autobiographe s'amuse des divers déguisements qu'il emprunte pour *divertir* le lecteur, épouser « la courbe folle de l'imago » (Barthes, 1975, p. 66) et dissimuler les fêlures qui le fragilisent. Chez Robbe-Grillet, la littérature est exercice d'imposture par excellence, l'acte scriptural livrant accès, par le biais de la fiction, à une réalité plus véritable que celle de la prétendue fidélité au passé, car la réalité du sujet est *dans* son inscription, fût-elle affabulée. Le thème capital du masque relève en outre d'un désir à demi avoué : *exprimer* la part sombre de la psyché — monstres nocturnes et pulsions sexuelles — et

contenir du même coup l'angoisse de la mort. L'affabulation est aussi exutoire, voire exorcisme. Ce qui revient à dire que l'« Urwald » (Robbe-Grillet, 1984, p. 77) de l'expérience littéraire est altération et *pertes*, que parler de soi est l'effet d'un leurre, mais que seul ce leurre rend possible le discours égotique. (« “Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?” Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? », Baudelaire, 1973, p. 118.) L'enjeu des « effets de rupture » (Robbe-Grillet, 1987, p. 182) est d'assurer la pérennité de l'œuvre et la vitalité de l'écrivain. Raison pour laquelle le manque et le surplus vont de conserve — ils sont concurrents : rivaux *et* parallèles —, sans que les enchaînements techniques et sémantiques permettent pour autant à celui-là d'être comblé par celui-ci : à l'idéal inaccessible de complétude, Robbe-Grillet préfère la définition deleuzienne du structuralisme (2004, p. 216-8; cf. Laouyen, 2004).

Renaissance?

Dans la mesure où l'existence est un *projet*, une projection incessante hors de soi dans et par la création — c'est tout le sens de *la Reprise* (Robbe-Grillet, 2001a) —, l'archéologie biographique délaisse la spectrographie du socle fondateur au profit de l'exploration d'espaces énigmatiques dégagés par le *travail* de l'écriture. C'est en effet à un sujet tourmenté que nous avons à faire : un moi douloureux qui, tentant de représenter ses monstres et de saisir l'essence improbable de son être-là, erre sans fin à travers le dédale de ses propres contradictions et des oxymores de son univers mental. C'est dire le caractère déroutant de l'entreprise. Les métalepses et la subversion des signes, associées à la réapparition inexorable des fantasmes, donnent l'impression que la narration ne progresse pas. Des modifications infinitésimales l'orientent un peu, il est vrai, mais de manière si incertaine, au sein d'un chaos proliférant où les caprices d'une « douteuse Ariane » (Robbe-Grillet, 1994, p. 136) et les traits changeants de la figure théséenne allégorisent un balancement entre désir de maîtrise et impuissance face au Minotaure primordial et au Temps qui dévore. Le labyrinthe du système narratif mime un espace égotique impossible à circonscrire ou même à

traverser, et l'œuvre, une représentation des tropismes inconciliables qui en animent les arborescences.

La perte et l'égaré — le manque, la désorientation et la folie — menacent d'échec la quête d'un sujet dont on s'aperçoit, non sans surprise, qu'il cherche symboliquement à s'extraire des profondeurs funèbres de la terre et aspire peut-être à l'idéal d'une vie au-delà du trépas. C'est ce que manifeste le réseau lexico-sémantique de la décomposition, cadavérique et narrative, symptôme fort de troubles intimes, fussent-ils inhibés ou niés. La faillite de la taxinomie ouvre sur un précipice intérieur, productrice d'une sensation de nausée. Les renvois au roman éponyme (Sartre, 1938) se doublent d'une homologie de démarche entre les recherches biographiques menées par Roquentin et par Robbe-Grillet. Il s'agit en effet dans les deux cas de se (re)trouver en déportant la quête sur autrui, à savoir, respectivement, sur le marquis de Rollebon et sur le comte de Corinthe. Ce dernier, spectre récurrent de l'œuvre robbe-grillétienne, endosse ici le statut de mort-vivant, d'agonisant à perpétuité, qu'il évite ainsi à son créateur de devenir. Interprétant en outre la différence entre le présent grammatical employé par Roquentin dans son journal et le passé simple de *L'Âge de raison* (Sartre, 1945) comme le passage d'une liberté vacillante à une représentation d'outre-tombe (Robbe-Grillet, 1984, p. 28-29), l'auteur des *Romanesques* s'attache à déjouer les pièges du matériau linguistique. Selon lui, la stéréotypie inhérente au langage ne peut être neutralisée que par une subversion, qui les transforme en outils auto-iconoclastes. Contre les périls de l'identification, les démons de l'inconscient, les parasitages que provoque le retour du refoulé, l'écrivain émet des signes trompeurs destinés à désamorcer les procédures analytiques du lecteur, mais aussi à rejeter dans le néant un ensemble de traumatismes liés pour l'essentiel à son histoire familiale. D'où la figure du naufrageur (p. 87). La révélation de la contingence et la dangereuse et toujours possible analogie avec un monde envisagé sur le mode du visqueux confinent en bien des points, philosophiques, thématiques, stylistiques, à la vanité baroque, qui renvoie l'être à son angoisse. La gorge se serre et l'autobiographe manque de suffoquer à force de vouloir étouffer les reflux de son hypersensibilité. Sa hantise, l'inertie. Son obsession, la

mobilité. Le miroir devient *speculum* d'introspection et d'exploration d'une matrice esthétique féminine qui est aussi un sépulcre. L'opération remet en cause le centre de gravité ontologique et suscite un sentiment d'inquiétante étrangeté (Freud, 1985). Dans cette optique, l'imagination sadique et les mutilations qu'elle met en scène, soit une autre forme de fragmentation, sont un moyen d'exposer la scission psychique, tout en contribuant au déplacement de l'objet autobiographique et de son propos, du général au singulier — unique et bizarre — et de la table de travail au cabinet de curiosités. Le macrocosme générique fait place au microcosme indéfinissable du Ça, la vue découpée de visions hallucinées vient morceler la *sphera mundi* de l'*imperatum* auctorial, et ce, afin que la *doxa* rende gorge. La section consacrée à Catherine II de Russie (Robbe-Grillet, 1987, p. 225-8) peut se lire tout entière sous cet angle. Les revenants et les dépouilles, les fantômes et les chimères n'en rejoignent pas moins un substrat mythique et certains traits de l'inconscient collectif tels que dégagés par le structuralisme anthropologique ou la psychanalyse jungienne. Que l'on songe, par exemple, au *Rameau d'or* (Frazer, 1981-1984), qui s'intéresse à la régénérescence à partir de la *putrefactio*.

Le but est difficile d'accès, d'autant plus que l'opposition entre profondeur et surface ne permet pas, chez Robbe-Grillet, la mise en place de souvenirs-écrans : elle *manifeste* au contraire les « traces suspectes » (Robbe-Grillet, 1978a) de la pellicule psychique, qui signent la fissure du sujet et l'impossibilité d'un eugénisme scriptural. La distanciation cathartique ne peut donc opérer qu'à travers un miroir sans tain, où une enchanteresse, la littérature, ne renvoie pas un reflet identique ou même assurément identifiable, mais une image en retour qui brouille la perception, une illusion confondante qui déconcerte l'être et le bouleverse (cf. Robbe-Grillet, 1975).

Loin d'être lénitive, parce que censément réparatrice d'une coupure intime, l'écriture autobiographique s'affirme comme expression nostalgique d'une osmose à tout jamais perdue, depuis toujours, avec le « clan » (Robbe-Grillet, 1984, p. 48) et d'une harmonie oubliée, s'il en fut, avec le moi du passé. La création tient alors du regret, bien plus que du remords affiché à propos de la douteuse Angélique : la scène

est trop évidemment fondatrice pour ne pas être hypothétique. Incapable d'effacer, par la rétrospection, les inénarrables souillures qui maculeraient sa conscience, le narrateur des *Romanesques* paraît tendre, cependant, vers une écriture qui la rende « pure et sans taches » — vieille formule alchimique dont une autre version dit « sans attaches », mais ici, cela revient au même. Deux éléments jouent, dans cette perspective, un rôle indicial de premier plan.

Le premier, métaphorique, est la neige, dont la blancheur immaculée figure un moyen de nettoyer symboliquement le discours, en le débarrassant de son potentiel affectif. Elle recouvre le spectre de la mort et abstrait les images psychiques d'une réalité par trop oppressante. Associée au manteau des feuilles manuscrites qui s'étalent sur le bureau de l'autobiographe, elle représente aussi l'essai désespéré de mise à plat du vécu, mais se révèle bientôt cruellement dysphorique, son évanescence manifestant en fin de compte une désolation profonde, liée au vertige intérieur de l'être. La neige lustrale cède alors la place à un liquide poisseux, dont la consistance s'apparente au sang d'une hypothétique faute originelle.

Le second, d'ordre linguistique, est la catégorie adjectivale. Dénoncé naguère comme le support par excellence de la préfixation du sens et des artifices de l'anthropomorphisme (cf. Robbe-Grillet, 1963, p. 49), lorsqu'il est viscéral et incantatoire, l'adjectif a souvent été l'objet, chez l'écrivain, d'un traitement optique et descriptif, qui aurait eu pour vertu de permettre en principe le détachement de l'observateur et l'objectivation du discours. Hormis que cette distinction tranchée ne soit pas respectée dans nombre de ses romans, dès *La Jalousie* (1957), on pourrait s'attendre à une utilisation du second type dans les *Romanesques*, puisque l'auteur dénonce la falsification du vécu par l'usage rétrospectif de cette classe grammaticale (cf. 1984, p. 17 et 55-6; 1987, p. 9-11, entre autres). Or tel n'est pas le cas : en la plupart des occurrences, non seulement l'adjectif est au service d'une projection imaginaire, orientant souvent le récit vers la veine fantastique, mais il est analogique et subjectif. De là un paradoxe : l'excès de son emploi égale, certes, l'incertitude des postulats (peut-être même la génère-t-il), conforme en cela au projet initial de Robbe-Grillet, qui refuse

« l'adjectivité la plus sirupeuse » (1987, p. 84), mais celle-ci renvoie simultanément, par l'omniprésence du champ lexical du gluant, aux *humeurs* de son tempérament et de ses cauchemars.

Tout en affirmant l'écriture comme antidote à l'hypersensibilité, la neige et l'adjectif dévoilent donc la vulnérabilité du sujet, la peur de succomber aux puissances macabres de sa psyché. Présenté comme amateur d'« adjectifs en sauce » (Robbe-Grillet, 1984, p. 69), Barthes ne s'y était pas trompé, qui, refusant de prendre en compte les obsessions de Robbe-Grillet (parce qu'aux « prises avec ses démons personnels », p. 38), lui avait reproché la « trop forte "adjectivité" » (1987, p. 10) de la neige dans *Dans le labyrinthe* (Robbe-Grillet, 1959) : en l'occurrence, « la valeur métaphorique » (1987, p. 10) « *d'un linceul inexorable* ». Un « rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort » (Barthes, 1975, p. 47). *A fortiori* dans une autobiographie, aussi habiles qu'en soient les détours : y compris dans les *Romanesques*, dont Philippe Lejeune me disait jadis que leur auteur était un « autobiographe rusé » (avril 1988), la tentation identitaire et fusionnelle menace à tout moment d'aspirer l'être dans les vases mouvantes du narcissisme (cf. Robbe-Grillet, 1994, p. 155).

La tension interne entre l'immarcescible image (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 163-6) et la décomposition de son origine témoigne des deux forces à l'œuvre chez Robbe-Grillet : une soif d'immortalité, dont il se défendait jusqu'à son élection sous la Coupole, et la conscience aiguë de l'éphémère (d'où, notamment, mon allusion finale à l'Écclésiaste dans Allemand, 2008). Or, les formes antagonistes de l'écriture recomposent l'être dans son ambivalence. Dans cette optique, et parce que le sujet qui écrit est être de langage, le discours pendulaire qu'il tient sur lui-même oscille sans arrêt entre perte de contrôle, logorrhéique, de la substance mnésique et repli autistique sur un indicible gouffre, l'un et l'autre extrême participant d'une constante hésitation. S'explique ainsi la perturbation de la répartition classique entre les axes complémentaires du paradigme et du syntagme (Genette, 1966). À ce prix est le vain espoir d'échapper aux *démons de l'analogie* (cf. Barthes, 1975, p. 48-9).

C'est donc bien d'une « lutte à mort » (Robbe-Grillet, 1987, p. 84) qu'il est question, un combat — sans issue — où « tous les matériaux sont bons à prendre, à condition d'en pervertir l'arrangement ». Hélas ! pour l'auteur, entre ellipses du sens et mise en ordre des signifiés, la langue même ne sert de rien, car elle ne fait que reproduire, jusqu'à l'asphyxie, la part sombre dont le narrateur semble chercher à se défaire. Malgré la volonté de ne pas se laisser réifier par son propre discours, il succombe peu à peu à l'engloutissement : l'inconscient du texte le submerge et le dévore. Le monde qu'il crée se referme sur lui, tel l'Ouroboros sans début ni fin, dont les extrêmes se rejoignent et s'engendrent mutuellement. La dynamique n'a plus dès lors grand-chose à voir avec la progression dialectique ponctuellement avancée, mais tient à la récurrence irrépressible des spectres mentaux. L'impasse est au bout du tunnel, précisément parce que celui-ci n'en a pas.

Dans ces conditions, quel recours au sentiment de déréliction et d'impuissance ? La métaphore hégélienne de l'anneau d'or (cf. Robbe-Grillet, 1987, p. 22) marque une étape importante dans la recherche de solution, qui, par ses multiples liens avec le thème de la ruine, dit la mélancolie, tout en infléchissant la quête vers un horizon ésotérique. Vient s'y adjoindre l'interprétation de la Gradiva (cf. Freud, 1949, et Robbe-Grillet, 2002), qui invite à la superposition des traumatismes ensevelis et à la stratigraphie des gisements du sol mental. Peut-on y lire aussi l'espoir de renouer un rapport à peu près harmonieux avec soi, en débarrassant le récit autobiographique de ses scories ? Il faudrait y réfléchir.

Après avoir sondé la glèbe primitive et renoué, à corps défendant, avec le stéréotype du *regressus ad uterum* et avec « le mythe humaniste de la profondeur » (Robbe-Grillet, 1984, p. 10), l'écriture tend à la genèse de l'homme par son œuvre, à la génération hors de la généalogie, à la conception dans la création — dont les sens restent à découvrir, à *inventer*. Des sources littéraires variées (de Chateaubriand, 1946-1948, à Kipling, 1987 et 1988, en passant par Hoffmann, 1999, ou Stoker, 1997) sont pour l'auteur autant de biais pour chercher « au cœur même du roc » originel (Robbe-Grillet, 1987, p. 27) les clés de son « propre cœur » (1984, p. 24), afin de conjurer l'inexorable écoulement du temps et l'image éclatée d'un « miroir brisé » (1994, p. 218). Dans

cet effort de *recueil* des morceaux épars de l'être, le fonctionnement onirique des associations joue un rôle capital, ainsi que Vareille l'avait fort justement souligné, dès avant la trilogie (Vareille, 1981, p. 9-53). Le mystère du texte doit être décrypté : interprété et exhumé, décodé et sorti du caveau. La primauté du sujet au moment de son énonciation, dans l'actualité de son écriture, accorde au récit de vie le statut d'une aventure en partie improvisée, aux significations imprévisibles, aléatoires et sans cesse remises en cause.

L'allégorie satanique joue dans ce cadre un double rôle. D'une part, le *diable* exprime la schize essentielle du moi; de l'autre, *Lucifer*, porteur de lumière déchu, témoigne d'une étonnante dimension métaphysique. Tout espoir d'harmonie est perdu, car l'illusion est révolue d'être indivis et partie prenante d'un Tout, que l'écrivain a lui-même contribué à destituer. Qu'on ne s'étonne donc pas de rencontrer, dans les *Romanesques*, le thème cabalistique de « la mort de Dieu » (Robbe-Grillet, 1994, p. 145) : en dépit des idées reçues, ce dernier est en effet l'un des spectres majeurs de toute l'œuvre. Assumant en partie les traits démiurgiques d'un « Grand Architecte vaincu » (Robbe-Grillet, 1994, p. 17), l'autobiographe s'interroge sur les rapports de son art à une totalité qui la dépasse et la justifie. L'écriture de soi s'impose alors tel un constat paronymique : celui d'une Chute, apocalypse que révèle l'ostensible répétition du mot *désastre* (des astres).

La « subjectivité totale » revendiquée naguère (Robbe-Grillet, 1963, p. 117) privilégie certes le regard humain au détriment de Sirius et du point de vue divin, aussi bien sur les plans idéologique que narratologique, mais elle inverse « en catimini » — en *perles*, donc — les perspectives. Ce n'est plus un dogme transcendantal qui explique le monde et l'existence, mais le sujet pensant qui, par le processus même de la *réflexion*, tend à une métaphysique. L'effondrement des anciens cosmos appelle à une sorte de messianisme esthétique. Eh oui : Robbe-Grillet se prenait volontiers « pour Jésus-Christ » (2001b)...

Vie et création doivent émerger ensemble d'un chaos primordial. Là se joue l'antinomie de l'esprit robbe-grillétien : entre sensation de séparation et pulsion fusionnelle, entre désastre et constellation, entre

scission et symbole. À ce stade de l'analyse, on saisit que la division intime de l'être est la condition d'une renaissance à soi — pour autant, il va de soi, que l'on accepte le passage d'une approche strictement sémantique à une démarche d'ordre herméneutique. Il est alors possible d'éclaircir des signes plus ou moins opaques dont l'enjeu, pour l'autobiographe, est de transformer l'étrangeté de l'être-là et de la réalité objective en univers, en monde organisé par la pensée, fût-ce par le recours au fantasme. Le questionnement esthétique rejoint ici de nouveau la tradition du fragment, qui, pris dans sa modernité, matérialise la désagrégation des certitudes et des grands systèmes philosophiques, tout en tirant de ses racines mythologiques les ressources d'un renouveau potentiel.

Le morcellement devient appel à une restructuration, une reconstitution de soi, dont on objectera que l'auteur a pourtant dénoncé le projet. Soit. Restructurer, cependant, n'est pas *restaurer*. L'auteur des *Romanesques* décide d'investir le principe de séparation comme produit de sa volonté. Le cabinet d'écriture fait alors figure de chambre secrète (cf. Robbe-Grillet, 1962, p. 97-109) et lieu de transmutation. Vécue sur le mode de l'engluement existentiel, la liquidité appelle à l'indifférenciation primordiale. Parmi les diverses formes que revêt l'*amnios*, la neige est désormais lavée. Ce faisant, Robbe-Grillet renverse l'idée selon laquelle c'est l'enfance qui conditionne l'âge adulte et se constitue à la fois en origine et en aboutissement de la création. Mais n'est-ce pas, au fond, le propre de toute autobiographie? Tout était dit, en somme, dès le début : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. »¹ Nonobstant, le testament du nouvel autobiographe a-t-il eu raison de l'ancien? Le vieil homme a-t-il vraiment succombé? Rien n'est moins sûr.

Chez Robbe-Grillet, la transformation du miroir en instrument catoptrique permet l'évocation d'une imagerie chevaleresque et surnaturelle, surtout inspirée des Évangiles, de l'*Apocalypse* de saint Jean

¹ C'est l'incipit originel du projet (Robbe-Grillet, 1978b, p. 2), ensuite enchâssé dans le *Miroir* (Robbe-Grillet, 1984, p. 10), après un nouvel incipit de trois pages.

et de la matière de Bretagne. Un double sème élémentaire, pyrique et aqueux, s'y synthétise en la figure du dragon, en même temps qu'il introduit à la recherche conjointe des racines généalogiques et des sources de l'inspiration. Cette quête est déjà latente dans le « saint graal » (Robbe-Grillet, 1987, p. 240) auquel est comparé le sexe de l'initiatrice. Grâce à l'archétype, l'écrivain parvient à se dégager de la gangue néfaste du passé et à manifester la nature élémentaire de son imaginaire, dans l'acception jungienne. On relève à cette occasion maints rapports intertextuels, non seulement avec ses œuvres antérieures, mais aussi avec celles d'autres auteurs, selon des thèmes qui ne doivent rien au hasard : les cauchemars (chez Freud, 1967 et 1990), l'abandon (dans *Le Trouvère*, de Verdi), la possession (chez Michelet, 1966; Barbey d'Aurevilly, 1973 et 1977). La liste n'est pas exhaustive. Dévoré par un feu intérieur, le sujet se consume. Tel un phénix? Voire. Et pourtant, il l'aurait voulu, cette sublimation : « l'immortalité, l'éternelle jeunesse, la survie, non de l'âme mais du corps glorieux » (Robbe-Grillet, 1994, p. 133). Restent les émanations de son esprit, des feux follets qui renversent l'ordre funeste des signes et du destin.

Relié au démon qui s'est emparé du Hollandais volant (chez Wagner), de Faust (Goethe, 1982) et de l'ombre de Schlemihl (Chamisso, 1948), Corinthe, l'*alter ego*, erre parmi des ruines (cf. Tomiche, 2000) et incarne la rencontre du génie et du messager de l'au-delà, du *daïmon* et de l'*aggelos*. Angélique, Marie-Ange, etc. Gardien de trésors à tout jamais hors de portée, cependant si proches, juste de l'autre côté du miroir, le diable boiteux de la narration — le comte Henri claudique — devient l'agent des métamorphoses. Point de surprise, dès lors, à ce que le champ lexical de la forge soit très présent, à travers le corpus antique, la culture bretonne (*Le Braz*, 1901 et 1902) et les références au *Nibelungenlied* (Anonyme, 1965). Or Siegfried « ne pourra résoudre l'énigme de sa naissance » (Robbe-Grillet, 1994, p. 220), parce qu'il est « idiot », ce qui revient à dire, étymologiquement, qu'il n'a ni double ni reflet. À la recherche de « l'or du Rhin, l'or du rein, l'or du Rien », soit de l'or potable, précieuse essence d'un idéal voué au néant, « l'homme noir » (1987, p. 13) s'identifie donc au personnage contraire, l'anti-héros, Albérich, qui fond un anneau d'or, « symbole du manque, de l'ouverture et de la féminité » (p. 21). Cinabre au cœur vivant de l'écriture, « la

plume en or rouge » (p. 37) transmet *au narrateur* une « nouvelle énergie vitale » (1994, p. 235). Il est vrai qu'on se console comme on peut.

*

Duplications et duplicité, renouvellement et renaissance... L'écrivain n'aura décidément pas échappé à la pensée binaire : « Je suis enfermé, j'en suis sûr, et je l'ai dit cent fois : enfermé. » (Robbe-Grillet, 1994, p. 206) Dans les *Romanesques*, la fusion de l'eau et du feu, de la matrice et du *semen*, débouche sur une catabase hermétique, dont les buts sont l'Œuf de la pierre philosophale et l'Élixir de jouvence. Mais l'accomplissement de la transmutation a-t-il jamais été réussi?

Une chose est sûre, en tout cas : Alain Robbe-Grillet n'était pas *vraiment* un alchimiste; la Table d'émeraude n'était à ses yeux qu'une référence parmi d'autres (voir Allemand, 2002c). En guise de Trismégiste, il n'aura donc rencontré que « *Caron* » (Robbe-Grillet, 1994, p. 155). C'était la nuit du 17 au 18 février 2008 — un intervalle bien entendu — au Centre hospitalier universitaire de Caen (ouest), du côté du Ponant.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 1991, *Duplications et duplicité dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des Lettres modernes » 250;
- . 1993, « Les Métamorphoses de la féminité dans les *Romanesques* de Robbe-Grillet », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 2 : “Nouveau Roman’ et archétypes 2”*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque 14 », pp. 163-197;
- . 1994. « Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe* », *La République internationale des Lettres*, Paris, mai, vol. I, n° 3, p. 6, repris le 1^{er} novembre à l'adresse <http://www.republique-des-lettres.fr/10313-alain-robbe-grillet.php>;

- 1996. « Relire *Les Mots* après Lejeune et Robbe-Grillet », dans Colette-Chantal ADAM (dir.), *Analyses et Réflexions sur Sartre, "Les Mots"*, Paris, Ellipses, p. 68-75;
- 1997, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », p. 163 sq;
- 2002a, « Autofiction », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 60-61;
- 2002b, « Robbe-Grillet à Minuit : *editoring* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », *Travaux de Littérature*, n° 15 : "*L'Écrivain éditeur. 2. XIX^e et XX^e siècles*", François BESSIRE (dir.), Boulogne, ADIREL, septembre, p. 319-48;
- 2002c. « L'*Opus Magnum* selon Butor, Pinget et Robbe-Grillet : du mythe fondateur à la légende personnelle », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 4 : "Situation diachronique"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 20, p. 177-203;
- 2004a, « De la création chez Robbe-Grillet et des *Romanesques* en particulier. Asymptotes génétiques et perspectives de recherches », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : "Une 'Nouvelle Autobiographie' ?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 273-295;
- 2008. « Alain Robbe-Grillet : un janséniste à l'envers », *La République des Lettres*, Paris, 21 février, <http://www.republique-des-lettres.fr/10319-alain-robbe-grillet.php>;
- et Philippe LEJEUNE. 2002d, « Autobiographie », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 59-60;
- et Christian MILAT. 2004b, « "Nouveau Roman" – "Nouvelle Autobiographie" ? », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : "Une*

'Nouvelle Autobiographie'?', Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 13-43.

ANGELINI, Eileen M. 2001, *Strategies of Writing the Self in the French Modern Novel*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.

ANONYME. 1965, *Légendes des Nibelungen*, traduit en allemand moderne par Edmund MUDRAK, puis en français par Robert RÉZETTE, Paris, Nouvelles Éditions latines.

BALCOU, Jean. 1990, « Le Légendaire breton dans *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *Cahiers du CERF XX*, n° 6 : "Légendaires et mythe dans le roman contemporain", Brest, Université de Bretagne occidentale, p. 49-60.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée. 1973, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;

—. 1977, *L'Enfermée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

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

—. 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

BAUDELAIRE, Charles. 1973, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

BLANCHOT, Maurice. 1951, *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit;

—. 1957, *Le Dernier homme*, Paris, Gallimard;

—. 1959, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » : « Mort du dernier écrivain », p. 296-302;

—. 1984, *Le Dernier à parler*, Paris, Fata Morgana.

CHAMISSO, Adalbert von. 1948, *La Merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl*, traduit de l'allemand par René RIEGEL, Paris, Aubier, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers ».

CHATEAUBRIAND, François-René de. 1946-1948, *Les Mémoires d'outre-tombe*, Maurice LEVAILLANT et Georges MOULINIER (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol.

DEN TOONDER, Jeanette. 1999, “*Qui est-je?*”. *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Peter Lang.

DOUBROVSKY, Serge. 1977, *Fils*, Paris, Galilée;

—. 1982, *Un amour de soi*, Paris, Grasset;

—. 1989, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset;

—. 1994, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset.

DURAS, Marguerite. 1984, *L'Amant*, Paris, Minuit;

—. 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard.

FLAUBERT, Gustave. 1980, *Correspondance*, Jean BRUNEAU (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II : lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, p. 31.

FRAZER, James George. 1981-1984, *Le Rameau d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Bouquins », 4 vol.

FRELICK, Nancy M. 1996, « Hyde-miroir : les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique », *The French Review*, Vol. 70, No. 1, October, p. 44-55.

FREUD, Sigmund. 1949, *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE et précédé du texte de Wilhelm JENSEN traduit de l'allemand par Eduard ZAK et Georges SADOUL, Paris, Gallimard, coll. « Idées »;

—. 1967, *L'Interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Ignace MEYERSON, Paris, Presses Universitaires de France;

—. 1985, *L'Inquiétante étrangeté* [et autres essais], traduit de l'allemand par Bertrand FÉRON, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient »;

—. 1990, *L'Homme aux loups*, traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN et Pierre COTET, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

GENETTE, Gérard. 1966, *Figure I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel » : « Vertige fixé », p. 60-9;

—. 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GOETHE, Johann Wolfgang von. 1982, *Faust*, traduit de l'allemand par Albert STAPFER et illustré de dix-huit lithographies d'Eugène DELACROIX, Paris, Marchal.

HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhelm. 1999, *Tableaux nocturnes*, traduit de l'allemand par Philippe FORGET, Paris, Imprimerie nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 2 vol. : *Le Marchand de sable*, t. I, p. 69-117.

KIPLING, Rudyard. 1987, *Le Livre de la jungle* [et autres textes], Francis LACASSIN (édit.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » : « La Légion perdue », traduit de l'anglais par Jean ROSENTHAL, p. 751-60;

—. 1988, *Au hasard de la vie* [et autres textes], Francis LACASSIN (édit.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » : « Le Rickshaw fantôme », traduit de l'anglais par Théo VARLET et Nathalie DUDON, p. 823-45.

LACAN, Jacques. 1966, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points » : « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », p. 89-97;

—. 1973, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien ».

LAOUYEN, Mounir. 2004, « Rupture et signification dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Isabelle CHOL (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 173-85.

LE BRAZ, Anatole. 1901, *Le Sang de la Sirène*, Paris, Calmann-Lévy;

—. 1902, *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Champion, 2 vol.

LEJEUNE, Philippe. 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »;

—. 1991, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », dans Michel CONTAT (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 51-70;

—. 2004, « Lettre de Philippe Lejeune à Roger-Michel Allemand (1997) », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : “Une ‘Nouvelle Autobiographie’?”*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 231-234.

MALLARMÉ, Stéphane. 1945, *Œuvres complètes*, Henri MONDOR et Georges JEAN-AUBRY (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » : « Quant au livre », p. 369-87.

MICHELET, Jules. 1966, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, coll. « GF ».

MILAT, Christian. 2002, « Robbe-grillet, premier et “dernier écrivain” du “Nouveau Roman” », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 4 : “Situation diachronique”*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 20, p. 83-115;

—. 2004, « Robbe-Grillet : autobiographie ou anthropographie? », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : “Une ‘Nouvelle Autobiographie’?”*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 91-109.

NIETZSCHE, Friedrich. 1983, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche ».

O'CALLAGHAN, Raylene. 1988, « The Art of the (Im)possible. The Autobiographies of the French New Novelists », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 25, No. 1, January-April, p. 71-91.

RAMSAY, Raylene. 1996, *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, Gainesville, University Press of Florida.

- ROBBE-GRILLET, Alain. 1957, *La Jalousie*, Paris, Minuit;
- . 1959, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit;
- . 1962, *Instantanés*, Paris, Minuit;
- . 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique »;
- . 1975, *La Belle Captive*, avec des peintures de René MAGRITTE, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, et Bruxelles, Cosmos Textes;
- . 1978a, *Traces suspectes en surface*, avec vingt-cinq lithographies originales de Robert RAUSCHENBERG, West Islip, Universal Limited Art Editions;
- . 1978b, « Fragment autobiographique imaginaire », *Minuit*, n° 31, novembre, p. 2-8;
- . 1984, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit;
- . 1987, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit;
- . 1994, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit;
- . 2001a, *La Reprise*, Paris, Minuit;
- . 2002, *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit;
- et Michel CONTAT. 2001b, « J'habite mon propre musée », *Le Monde des livres*, 5 octobre, p. II;
- et Roger-Michel ALLEMAND. 2004, « La "Nouvelle Autobiographie" », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : "Une 'Nouvelle Autobiographie'?"*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosathèque » 22, p. 213-30.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1959, *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I : *Les Confessions*, p. 1-656.
- SAINT AUGUSTIN. 1993, *Les Confessions*, traduit du latin par Arnault d'ANDILLY, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SARRAUTE, Nathalie. 1983, *Enfance*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul. 1938, *La Nausée*, Paris, Gallimard;

—. 1945, *L'Âge de raison*, Paris, Gallimard.

SCHLICKERS, Sabine. 2002, « Vom Nouveau Roman zur Nouvelle Autobiographie: *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1987) und *Les derniers jours de Corinthe* (1994) von Alain Robbe-Grillet », in Andreas GELZ und Ottmar ETTE (Edd.), *Der französischsprachige Roman heute: Theorie des Roman - Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen, Stauffenburg, p. 173-84.

STOKER, Bram. 1997, *Dracula*, traduit de l'anglais par Lucienne MOLITOR, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

TOMICHE, Anne. 2000, « Poétique de la ruine dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet: l'autobiographe archéologue », dans Valérie-Angélique DESHOULIÈRES et Pascal VACHER (dir.), *La Mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 139-51.

TORO, Alfonso de. 1999, « Die postmoderne "neue Autobiographie" oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le Miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé* », in Sybille GROBE et Axel SCHÖNBERGER (Edd.), *Dulce et decorum est philologiam colere*, Berlin, Domus Editoria Europaea, 2 Bände, p. 1407-43.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. 1990a, « L'espace du sujet: la "nouvelle autobiographie" », in *Space and Boundaries / Espace et frontières*, Actes du XII^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (1988, vol. 5), Munich, Judicium Verlag, p. 85-90;

—. 1990b, « L'aide au lecteur en péril: les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in *Narratology and Narrative*, French Literature Series, Vol. 17, Columbia, The University of South Carolina Press, 1990, p. 26-34;

—. 1992a, « L'attitude énonciative dans la nouvelle autobiographie: les "Romanesques" d'Alain Robbe-Grillet », dans

Walter De MULDER, Franc SCHUERENWEGEN et Liliane TASMOWSKI (dir.), *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990)*, Amsterdam, Rodopi, p. 203-13;

—. 1992b, « Réel imaginaire et imaginé vécu dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », dans Alfred HORNUNG et Ernstpeter RUHE (dir.), *Autobiographie & Avant-garde, Actes du colloque de Mayence (21, 22 et 23 juin 1990)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 101-16.

VAN MONTFRANS, Manet. 1986, « Vers une issue de l'impasse post-moderne : Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* », dans A. KIBÉDI-VARGA (dir.), *Littérature et Post-modernité*, CRIN, n° 14, Groningen, Institut des Langues romanes, p. 81-89.

VAREILLE, Jean-Claude. 1981, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, Nizet.