

Alain Goulet
Université de Caen

Pour une nouvelle écriture romanesque: *Instantanés* de Robbe-Grillet

Je ne transcris pas, je construis.

Pour un Nouveau Roman, Gallimard, "Idées", p.177

I

Instantanés,¹ élaboré de 1954 à 1962 avec une suite de textes brefs publiés d'abord en revues, à l'exception du dernier, reste un livre trop méconnu de la production robbe-grilletienne, alors qu'il nous paraît fonder la poétique de son auteur et qu'il constitue à notre sens la meilleure porte d'entrée pour l'ensemble de son œuvre. Au premier abord, il s'agit de textes descriptifs, immobiles et parfois répétitifs, écrits de façon impersonnelle, prototypes de cette écriture "neutre" et "lavée" dont on parle beaucoup dans les années soixante, formaliste et vide de toute présence. En réalité, ils sont habités de bout en bout, en même temps qu'ils relèvent d'une tentative méthodique d'exploration des conditions de possibilité d'une nouvelle écriture littéraire. Car loin que cette mise à distance de l'écriture soit due à un parti-pris a priori, il faut bien comprendre qu'elle relève d'une nécessité initiale dont Robbe-Grillet a su faire une stratégie.

Dans *Le Miroir qui revient*, Robbe-Grillet reconnaît que son écriture, en particulier celle de ses premières œuvres, porte la trace "des monstres contre lesquels [il] luttait", et que *Le Voyeur* ou *La Jalousie* sont caractérisés par l'"inlassable combat mené par la voix narratrice,

¹ Robbe-Grillet, *Instantanés*, Paris, Éd. de Minuit, 1962. Toutes les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle: I, suivi du n° de la page.

celle de Mathias le voyageur comme celle du mari sans nom, contre le délire qui les guette”². Pour résister à une menace d’engloutissement par leurs fantômes et leurs fantasmes, l’auteur comme ses personnages doivent se raccrocher à la réalité, celle qu’ils perçoivent et quadrillent de leur regard, car le regard est le plus intellectuel de tous les sens, le seul qui sache maintenir son objet à distance. Alors qu’en 1975 j’interrogeais Robbe-Grillet sur son apparente objectivité, il m’a répondu :

Dans tous mes premiers récits, [...] il y a une espèce de creux central qui est [...] l’origine d’un regard, le regard de quelqu’un. [...] Un objet [...] prend une forme par le regard, [...] est déformé, et plus généralement informé, par le fait qu’il y a un regard qui l’appréhende. [...] Ce qui m’intéresse, si j’écris que la boîte est un parallélépipède, c’est que je dis quelque chose sur le regard qui a vu la boîte, et le monde dans lequel se meuvent les regards est un monde d’objets, [...] mais] c’est probablement le plus subjectif de tous les mondes.[...] Je pense que l’image la plus séduisante de la façon dont s’écrit l’œuvre serait quand même celle du divan du psychanalyste.³

C’est déjà ce qu’indiquait le premier titre apparaissant dans *Instantanés*: “Trois visions réfléchies”, qui désigne une réflexion physique, les trois textes concernés faisant jouer différents miroirs en leur sein, mais bien plus encore une réflexion psychique, celle qui s’opère dans la pensée du “sujet de l’écriture”⁴ qui est aussi celui du regard. C’est donc cette subjectivité du regard que nous nous proposons d’abord de suivre.

Mais il faut aussi rendre compte de l’objet théorique et méthodologique à l’œuvre dans chacun des textes d’*Instantanés*, et du déplacement de la problématique à mesure de leur déroulement. Robbe-Grillet y expérimente en effet, à propos d’“instantanés” pouvant s’offrir à nos regard dans la vie quotidienne, divers moyen de rendre compte de sa

² *Le Miroir qui revient*, Paris, éd. De Minuit, 1984, p.38.

³ A. Robbe-Grillet, in: A. Goulet, *Le Parcours mœbien de l’écriture: “Le Voyeur” de Robbe-Grillet*. Paris, Minard, “Archives des Lettres modernes”, n°202, 1982, p. 91-92.

⁴ Sur cette notion, voir *Voix, traces, avènement: l’écriture et son sujet*, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Colloque de Cerisy-la-Salle », 1999.

perception du monde. Il s'agit donc pour lui de mettre au point divers procédés capables de proposer une nouvelle vision de la réalité, et de mettre en jeu et en question de nouvelles modalités d'écriture de la fiction.

La situation de départ de l'auteur pourrait être comparée à celle des hommes de la fameuse caverne de Platon. Arraché à une connaissance naïve et immédiate du monde, perplexe devant un univers dépourvu a priori de sens, sachant que le langage n'est nullement mimétique du monde et que sa conquête est longue et difficile, il lui faut construire méthodiquement une possibilité de connaissance du monde, et explorer les capacités du langage littéraire à fixer et à communiquer celle-ci. C'est dire que ce projet vise un nouveau réalisme,⁵ par lequel l'auteur va se fonder comme sujet de connaissance et d'écriture.

La première vertu requise est celle de l'étonnement et du doute méthodique. Pour mener à bien son exploration, l'auteur construit des modèles réduits expérimentaux à partir de situations banales et a priori insignifiantes de l'être-au-monde. Il s'agit pour lui d'enregistrer les modes de vision et de compréhension d'un sujet dans un monde à la fois familier et étranger, c'est-à-dire que ce mode de connaissance par le langage se fera miroir dans lequel le sujet écrivant se projette et se dit.

La banalité et l'insignifiance apparentes de ces situations sont trompeuses, car elles font l'objet d'une mise en scène et d'une sophistication orientées par une intentionnalité démonstrative relevant à la fois:

- de la philosophie phénoménologique, l'étude de la présence de l'être-au-monde s'accompagnant de celle de la rétroaction du sujet sur

⁵ Dans "A quoi servent les théories", Robbe-Grillet se réclame d'un "nouveau réalisme", "d'un genre inconnu" (*Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, "Idées", p.15).

lui-même,⁶ établissant ainsi un sujet de l'écriture comme foyer de perceptions de sensations et de conscience;

- et d'un projet d'écriture qui rejette deux écueils majeurs: le réalisme résultant d'une croyance naïve dans la réalité des choses; et le subjectivisme comme croyance non moins naïve que le monde n'existerait qu'en fonction de ma représentation.

II

Dans *Instantanés*, tout se passe comme si Robbe-Grillet suivait une démarche établie et théorisée par la phénoménologie.

Nous rencontrons [écrit Eugen Fink, disciple de Husserl] les phénomènes de re-présentation et de conscience d'image à l'intérieur de la pré-donnée quotidienne des hommes, pré-donnée qui n'est autre que l'ouverture de l'homme à soi-même et cette familiarité à soi qui précède toute "réflexion". [...] L'homme est ouvert à lui-même sur le mode du savoir pratique de son pouvoir (*Können*). [...] L'homme "se" comprend mondainement (*umweltlich*), à partir de son monde ambiant (*Umwelt*), et par l'action qu'il y exerce. [...] [Son "pouvoir"] s'explicite dans des énoncés courants comme: je perçois, je me souviens, j'ai rêvé, je pensais que [...].⁷

Selon le modèle de la "réduction phénoménologique", Robbe-Grillet circonscrit une situation simple et banale d'être-au-monde pour explorer la compréhension de la vie par une conscience, avec ses effets passifs (somme d'impressions et de sensations) et actifs (réactions plutôt qu'actions, élaborations de conscience). L'objet textuel apparent est un objet commun dans une situation familière, comme la fameuse "cafetière [...] sur la table" qui ouvre le recueil et qui a fait scandale à

⁶ Voir A. Goulet: "Aux sources de la mise en abyme: La « rétroaction du sujet sur lui-même »", *Elseneur*, n°11, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 101-120.

⁷ Eugen Fink, *De la phénoménologie*, (trad. Didier Franck). Ed. de Minuit, 1974, p.18-19.

l'époque de sa publication,⁸ tandis que, par ricochet, sans qu'ils soient jamais saisis directement, se déroulent des phénomènes de conscience dans la perception du monde, c'est-à-dire la présence d'un sujet qui se définit comme conscience du monde. L'exploration phénoménologique sera d'autant plus systématique que la limitation spatiale se double d'une réduction temporelle plus radicale encore puisqu'elle tend vers l'"instantané", l'instant saisi au présent⁹. Quant aux sens sollicités, ils se limitent la plupart du temps à la vue, ce qui renforce l'impression de distance de l'objet et de déshumanisation du tableau proposé, conformément au projet de Robbe-Grillet:

Décrire les choses [...], c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées au départ comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance.¹⁰

Nous verrons qu'en fait ce postulat de départ se révèle vite un leurre.

"Le Mannequin", premier texte d'*Instantanés*, se caractérise d'abord par l'opposition de ses deux parties, de longueurs très inégales. La première tend à saturer la description de "la cafetière [...] sur la table" et la met en espace au centre d'une pièce délimitée par un "grand miroir" posé sur un "trumeau de cheminée", une "fenêtre", et une "armoire à glace" — la description se complexifiant à mesure par le jeu interactif des reflets des trois miroirs. Mais là où l'on pourrait

⁸ Cf. Pierre de Boisdeffre, *La Cafetière est sur la table ou Contre le Nouveau Roman*, La Table ronde, 1967.

⁹ Cf. Fink: "Ce que vise le concept phénoménologique de présent est très difficile à circonscrire; ce n'est ni un maintenant "ponctuel" ni une forme temporelle étendue et déterminée. Le présent se produit (*zeitigt sich*) dans une multiplicité de phases impressionnelles, et de telle sorte que celles-ci fondent par dépendance et réciprocity le tout du présent. La limite des "parties" fondatrices est l'archi-impression, qui ne doit naturellement pas être comprise comme un atome temporel, mais qui n'est qu'abstraitement visible à partir de l'enchaînement de la temporalité vivante et fluante." (*op. cit.*, p.37)

¹⁰ *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, "Idées", p.78 (souligné par moi).

attendre l'apparition du reflet de la personne formant le centre de focalisation du texte, c'est un jeu de reflets d'un "mannequin" qui se propose au lecteur, plus précisément l'alignement de trois images de mannequin.

Ce jeu de réflexions physiques qui ouvre la première des "Trois visions réfléchies" — de premier niveau diégétique — se complète par trois autres niveaux de réflexions:

1. D'abord une mise en abyme du jeu des réflexions physiques de premier niveau descriptif, puisqu'à la fin de cette première section la cafetière en position centrale se comporte comme un miroir convexe où se reflète de façon floue et déformée "la fenêtre" et "l'ombre du mannequin".

2. Ensuite, dans la seconde section, le jeu pluriel des réflexions de ce spectacle dans une conscience narratrice, induisant la présence d'un narrateur-spectateur qui ne serait plus réduit au rôle de caméra enregistratrice de la première section: il émet des jugements, des appréciations, et des raisonnements logiques:

La pièce est très claire, car la fenêtre est exceptionnellement large, bien qu'elle n'ait que deux vantaux.¹¹

Le sens de la vue est complété par celui de l'odorat:

Une bonne odeur de café chaud vient de la cafetière qui est sur la table.

Surtout, le sujet présent manifeste une série de connaissances qui excèdent son champ de perceptions actuelles. Il s'inscrit dans une durée, expose sa familiarité avec les lieux, et par sa mémoire explique et interprète le tableau précédent:

Le mannequin n'est pas à sa place: on le range d'habitude dans l'angle de la fenêtre, du côté opposé à l'armoire à glace. L'armoire a été placée là pour faciliter les essayages.

Son savoir lui permet encore de dévoiler ce qui est actuellement caché:

¹¹ I, p.13.

Le dessin du dessous de plat représente une chouette, avec deux grands yeux un peu effrayants. Mais, pour le moment, on ne distingue rien, à cause de la cafetière.

Ces manifestations d'un sujet intradiégétique occulté jusque là expriment une emprise sur le sens de l'univers qui lui est soumis, fort éloignée de l'impression de distance et d'étrangeté donnée par la section précédente. Ainsi se succèdent et se combinent un parti pris de distance et de retrait et une volonté d'emprise, ces deux postures concourant à un arpentage et à une mise en ordre maniaques de la réalité. Bien plus, ces manifestations jettent des lueurs sur le sujet interne au texte, puisque ces précisions signent sa familiarité avec ces lieux et ouvrent sur son passé. Comme le souligne Fink,

Le re-souvenir n'est pas une re-pénétration immotivée, gratuite, dans l'horizon du passé, mais la motivation détermine de fond en comble la manière dont le passé de l'*ego* doit être éclairé pour lui-même. Le re-souvenir ne consiste pas simplement à laisser se réécouler l'expérience antérieure dans le mode de représentation qui lui est propre mais possède déjà [...] son but comme intention positionnelle vide (*leereinsetzende*). [...] Le re-souvenir est un vécu intentionnel dans lequel le moi présent accède à son propre passé, il est donc une pénétration dans l'obscurité oubliée de sa propre histoire intime. Dans l'accomplissement du souvenir, le moi présent se transporte pour ainsi dire dans le monde de son passé, il "répète" sa propre vie d'expérience antérieure.¹²

On sait à quel point sont révélateurs du sujet de l'écriture les souvenirs obsessionnels et/ou fantasmatiques s'égrenant au début du *Voyeur* (collection de ficelles de l'enfance, dessin d'une mouette, vision du quartier Saint-Jacques ...) ¹³. Ici, cette "chouette" aux "grands yeux un peu effrayants" met non seulement l'accent sur le rôle primordial du regard dans l'œuvre, mais signale aussi le caractère paradoxal du regard d'un oiseau nocturne ébloui par la pleine lumière, ambivalent de surcroît puisque les traditions ont fait de cet oiseau aussi bien un symbole de la sagesse que du démoniaque. Un tel choix en position de clôture est bien sûr révélateur d'une projection du sujet de l'écriture.

¹² E. Fink, *op. cit.*, p.42.

¹³ *Le Voyeur*, "Folio", p.8, 18-23, 31-2.

3. Enfin la réflexion joue aussi à un quatrième niveau, métatextuel cette fois, celui du procès littéraire qui met en jeu le sujet de l'écriture et le destinataire, c'est-à-dire une intentionnalité et une interprétation. Cette réflexion appelle une connivence ironique, de nature pédagogique. Le sujet de l'écriture se manifeste en effet à la fois par l'affectation d'une écriture impersonnelle, objective, lavée, qui refuse a priori toute forme de cliché et de métaphore — porteurs, selon Robbe-Grillet, de visions préconçues, et manifestations d'un engluement dans un "système métaphysique" caractérisé par une "fâcheuse participation" du sujet et sa croyance en "une unité cachée"¹⁴ —; mais aussi par un humour qui signale une intention démonstrative lorsque, dans la première section, le style ostensiblement objectif et lavé de la description est soudain perturbé par un jeu ironique d'analogies et de métaphores. La banale catachrèse: le "bec" de la cafetière conduit à une image qui désigne une lettre, "un S aux courbes atténuées", lettre aussitôt personnifiée: "légèrement ventrue à la base"¹⁵. C'est donc la première manifestation d'une écriture renonçant à une mise à distance de l'objet, et attirant l'attention du lecteur sur le travail de la lettre, celle-ci se révélant grosse (« ventrue ») d'un sujet humain. Nous verrons en outre que cette lettre S va se trouver progressivement surdéterminée et chargée de sens dans l'œuvre de Robbe-Grillet¹⁶. Une fois lancée, la métaphore effectue un parcours circulaire, "l'anse" étant comparée à une "oreille", elle-même définie comme "anse de pot":

L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une "anse de pot".¹⁷

¹⁴ *Pour un Nouveau Roman*, p.60-61.

¹⁵ I, p.10.

¹⁶ Voir en particulier, dans *Instantanés*, les figures de la sinusoïde et de la volute (dans « Le chemin du retour » et « La chambre secrète »), le signe en forme de 8 du *Voyeur*, ou *Le Miroir qui revient*, p.16.

¹⁷ I, p.10.

L'énoncé semble donc bien dénoncer l'absurdité du jeu des analogies gouvernant les métaphores, potentiellement circulaire. Mais il n'en reste pas moins vrai que, même en tournant en rond, un tel énoncé ne laisse pas de faire doublement image, révélant au passage les préoccupations tatillonnes du sujet de l'écriture.

Par ailleurs l'insistance de ce premier texte sur "le mannequin", lui conférant son titre puis apparaissant soudain comme une trinité grâce à un jeu de reflets, avant d'être réduit à une "ombre", pourrait être interprétée comme la manifestation d'une vision du monde, l'homme étant réduit au simulacre du mannequin (c'est la fameuse "réification" de Goldmann!¹⁸), tout en créant, par des phénomènes de reflets, une divinité trinitaire à son image dont la manifestation se réduit à une ombre. On remarquera que, dans le texte suivant, le rôle manifeste du mannequin semble tenu par le "pantin de papier"¹⁹ qui traverse le texte, — ces deux termes occupant une position de clôture²⁰ qui leur confère une importance particulière. Le lecteur robbe-grilletien ne manquera pas de penser au long jeu d'équivoques sur la permutation du mannequin et de la personne qui caractérise la scène d'ouverture de *Djinn*,²¹ la récurrence intra-intertextuelle signant de la façon la plus probante les obsessions du sujet de l'écriture.

Chacune des "Trois visions réfléchies" joue, à sa manière, sa partition sur le plan de l'esthétique et de l'écriture romanesque à partir de la problématique objectivité/subjectivité de la vision du monde annoncée par le titre. On a vu que "Le Mannequin" circoncrivait le domaine de la description, qui ne renvoie plus ni à "un univers stable et sûr", ni à une narration qu'elle préparerait, mais qui fait régner sa loi sur du

¹⁸ Voir L. Goldmann, "Nouveau roman et réalité", *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, "Idées", 1964, p.279-333.

¹⁹ I, p.17.

²⁰ I, p.13 et 24.

²¹ Robbe-Grillet, *Djinn*, Minuit, p.12-17.

texte et ainsi “affirme [...] sa fonction créatrice”²². On voit en particulier comment “l’image est mise en doute à mesure qu’elle se construit”²³. Le texte suivant, “Le Remplaçant”, explore, de son côté, différentes modalités de la narration: il se présente comme un essai sur le récit, la narration caractérisée par l’emploi du passé simple, temps a priori rejeté par Robbe-Grillet, et dont l’emploi systématique ici indique clairement que le véritable objet de cette seconde « vision réfléchie » est celui de l’écriture du récit et de la narration.

Le système narratif passé simple/imparfait se déplace d’une part d’un plan spatial à un autre, de celui de “l’étudiant”, au dehors, à celui de la classe, ouvert par “l’enfant” (I, p. 15); d’autre part, il s’étage selon deux plans référentiels structurellement emboîtés: celui du récit premier, qui comprend l’étudiant, la classe et le maître, et celui de la chronique historique qui est lue et commentée, récit second placé en abyme. L’ensemble du dispositif est dominé par la conscience centrale et le centre de focalisation qu’est le répétiteur, qui se meuvent alternativement dans les différentes sphères textuelles. Spatialement, le regard du maître et son intérêt se déplacent de l’espace du dehors, celui de l’étudiant qu’il observe au pied de son arbre, à l’espace du dedans, de la classe, dans lequel s’ouvre, en abyme, celui du livre, de la pseudo-chronique historique évoquant “la conjuration de Philippe de Cobourg” (I, p.20). Cet espace du livre suscite une représentation imaginaire qui coexiste en partie avec la pseudo-réalité présente de la classe — ce qui est représenté par le dialogue sur le sens du texte —, mais se met aussi à ouvrir à la rêverie, au fantasme, au scénario imaginaire qui efface temporairement la conscience de la réalité:

Tard dans la nuit, dissimulés sous des masques noirs et enveloppés d’immenses capes, les deux frères se laissent glisser le long d’une échelle de corde au-dessus d’une ruelle déserte.²⁴

²² Pour un Nouveau Roman, p.158-159.

²³ Ibid., p. 160.

²⁴ I, p.19.

Dans cet énoncé, c'est le présent qui caractérise l'ouverture sur l'imaginaire du répétiteur, et qui se détache sur le passé simple aussi bien de la chronique que de l'ensemble du récit. Or, si l'on considère le contraste des deux récits au passé simple, on peut voir que, d'un côté, le pastiche des chroniques anciennes figurerait un mode de narration des temps révolus (concernant aussi bien la chronique du XVII^e siècle que le roman de type balzacien), tandis que la nouvelle manière d'écrire des temps modernes, celle de Robbe-Grillet, se trouve glosée ironiquement par le jugement du répétiteur concernant la narration orale de l'élève:

Malgré de fréquentes hésitations et reprises, il le faisait de façon à peu près cohérente. Cependant il donnait beaucoup trop d'importance à des faits secondaires et, au contraire, mentionnait à peine, ou même pas du tout, certains événements de premier plan. Comme, par surcroît, il insistait plus volontiers sur les actes que sur leurs causes politiques, il aurait été bien difficile à un auditeur non averti de démêler les raisons de l'histoire et les liens qui unissaient les actions ainsi décrites entre elles comme avec les différents personnages.²⁵

Car d'une part le récit historique joue le rôle de contre-exemple, de repoussoir caricatural, expliquant le comportement des personnages ("une prétendue visite"), la finalité visée ("afin de pouvoir"), la commentant ("douteux en vérité"), usant d'épithètes de nature ("méfiant cousin"), etc., alors que la manière dont est caractérisé le résumé de l'enfant apparaît comme un commentaire métadiscursif et humoristique de l'écriture en cours, représente en abyme l'enfance d'une écriture, celle Robbe-Grillet — celui-ci insistant à sa manière sur sa volonté de retrouver une naïveté propre au récit d'un enfant.

On voit comment le recours au passé simple est ici au service d'une double entreprise démonstrative: d'une part, ce temps est dicrédité comme temps du récit récapitulatif de façon claire une succession chronologique de faits qui construisent une aventure, d'autre part, il est subverti, utilisé à contre emploi, ne contruisant aucun récit, mais balayant dans l'espace des plans descriptifs.

²⁵ I, p.20-21.

Il faut donc bien comprendre que le titre glose un programme de renouvellement, de “remplacement” de l’écriture et de ses fonctions: de même qu’un répétiteur remplace le maître, que celui-ci regarde l’étudiant plutôt que sa classe, que les élèves regardent le pantin au lieu du livre ou du maître, et que le texte du livre est remplacé par un imaginaire (I, p. 35) et par un résumé (I, p.41), “Le Remplaçant” installe tranquillement un nouveau mode narratif —un de ceux qui caractérisent “le Nouveau Roman” — sur les ruine d’une narration présentée de façon caricaturale et grotesque.

III

Examinons maintenant deux modes de présence et de fonctionnement opposés d’une image textuelle, d’un tableau, d’un spectacle, d’une représentation. Dans “La Mauvaise Direction” se produit insensiblement dans le texte le passage d’un tableau naturel, d’une image constituée par la nature, une “vaste mare” d’eau de pluie au croisement de chemins dans un sous-bois, une futaie, à une production artificielle, une œuvre d’art construite par le texte. C’est-à-dire que, sous nos yeux, s’opère la métamorphose fondamentale fondant l’écriture littéraire (le passage de la vie à l’art), le texte passant d’une description de type réaliste, toute tendue vers l’objectivité, à la construction d’une œuvre d’art produite par le texte et aboutissant en fin de parcours à l’“image [...] miraculeusement lavée”(I, p.29). Ce qui peut apparaître comme une auto-production textuelle est donc en réalité tendu vers la manifestation d’un sujet de l’écriture dont le regard, la présence immobile, l’attention transforment des perceptions en valeurs artistiques et construisent une image textuelle dont la netteté et l’évidence triomphent de la contingence et de l’insignifiance naturelles.

Dès le départ, la volonté de précision et d’objectivité de la description ne laissent pas d’accumuler les marques de la subjectivité du point de vue: explication sur l’origine de la mare (“Les eaux de pluie se sont accumulées”, I, p.29), appréciation de ses caractéristiques (“vas-

te mare, grossièrement circulaire, d'une dizaine de mètres environ de diamètre"), caractéristiques négatives supposant une comparaison implicite ("sans la moindre trace de végétation [...]. Il n'y a [...] ni taillis ni broussailles"); bref, tout un savoir qui organise la perception, définit l'objet et le situe dans son cadre. A partir de là vont se succéder quatre modes de vision:

- D'abord un gros plan sur "la surface" de l'eau, transparente et immobile, dont la métamorphose est préparée par l'action du soleil: "Ses rayons faiblement inclinés dessinent [...] d'étroites bandes lumineuses" (I, p.26). Il y a donc recours à une technique du trompe-l'œil réaliste: l'observateur qui construit le tableau s'efface derrière une sorte d'auto-production naturelle: "les branches nues se découpent"; "la surface [...] uniformément libre et polie"; les "rayons" du soleil "dessinent".

- Dans un second temps se compose une image réfléchie du fût des arbres dans l'eau, c'est-à-dire que l'eau, élément naturel, devient surface de réflexion. Or est immédiatement souligné le paradoxe de toute production artistique: l'"image" produite, "très brillante, [est] beaucoup plus contrastée que le modèle — qui par comparaison semble confus, peut-être même un peu flou" (I, p.27); c'est-à-dire que la vérité produite par l'art (scriptural comme pictural) est beaucoup plus évidente que celle de la réalité brute perçue directement dans la nature. L'art est un révélateur de l'image, au sens photographique du terme. Et l'artificialité de la production artistique est soulignée par des termes de métiers: l'image "très brillante", "plus contrastée que le modèle"; "les fûts symétriques luisent comme s'ils étaient recouverts d'un vernis"; "un trait de lumière raffermis encore leur contour" (I, p.27).

- A ce moment intervient une réflexion, cette fois dans la conscience du scripteur-centre de focalisation, qui relève et souligne les caractéristiques techniques et les modalités de la construction de "la vision":

Ce paysage [...] est non seulement renversé, mais discontinu. Les rais de soleil qui hachurent tout le miroir coupent l'image de lignes plus claires, espacées

régulièrement et perpendiculaires aux troncs réfléchis; [...] les zones d'ombres [...] frappent par leur éclat. (I, p.27)

Surtout l'impression dominante est que cette "image" dans "le miroir" donne "à toute cette portion de forêt « en profondeur » l'aspect d'un quadrillage" (I, p.28), la transformation de la nature en tableau étant alors particulièrement soulignée par les guillemets mettant en relief "en profondeur": il y a donc volonté de décomposition de l'image naturelle, et d'analyse technique précisant aussi bien le montage et la construction que l'effet sur le spectateur: "paysage admirable"; "lignes plus claires"; "la vision [...] comme voilée par l'éclairage intense"; "les zones d'ombre [...] frappent par leur éclat".

- Enfin s'opère un quatrième mode de vision: le gros plan sur la bordure de la mare met en évidence l'interférence entre "le reflet" de l'image dans le miroir et les éléments naturels, les "vieilles feuilles immergées", qui continuent d'être perçus directement en transparence dans l'eau. Il y a donc comme un montage cubiste superposant la vue objective en transparence et la vision réfléchi. Notons que la situation de l'observateur est alors implicitement indiquée: "A portée de la main, tout près de la rive méridionale" (I, p.28).

Après la description, la narration va permettre une autre mise en évidence du sujet de l'écriture. L'irruption d'un personnage, perçu d'abord de l'extérieur et traité comme un objet animé, donne lieu à une projection du narrateur qui épouse sa vision supposée ("Le contrejour continue d'ailleurs à l'empêcher de rien distinguer de net", I, p.29)— tout en marquant leur différence de position ("il n'y a sans doute pas de feuilles de chêne à ses pieds") —, et en s'interrogeant sur ses intentions:

C'était là le but de sa promenade. Ou bien s'aperçoit-il à ce moment, qu'il s'est trompé de route? (I, p.29).

Enfin, après cette double perturbation dans la production du tableau — descriptive puis narrative —, se produit non un retour à la vision initiale comme il pourrait le sembler, mais la mise en évidence que l'image est le résultat d'une mise en scène textuelle. La clairière

s'est transformée en "scène", et "l'image" réfléchie triomphe du caractère informe et bâtard de l'objet naturel:

De nouveau la scène est vide. [...] Les fûts droits et lisses se reflètent dans l'eau sans ride [...]. Au fond des bandes d'ombre, resplendit l'image tronçonnée des colonnes, inverse et noire, miraculeusement lavée.

L'adverbe "miraculeusement", après "resplendit", souligne la transfiguration du paysage accomplie dans le texte, non pas sous l'effet d'un miracle, mais du travail d'un sujet de l'écriture qui s'efforce de s'effacer pour laisser place à l'évidence d'une vision, d'un nouvel objet constitué par le texte. Celui-ci est accompli lorsqu'il a réalisé cette mutation qui donne de la réalité une "image [...] inverse et noire, miraculeusement lavée". C'est dire la dimension métatextuelle et démonstrative d'un tel texte, comme de chacun des autres du recueil.

Alors que "La Mauvaise Direction" a thématiquement ainsi le passage des réalités de la vie, de la nature, à la constitution de l'œuvre d'art, "La Chambre secrète" nous fait parcourir un trajet inverse, de l'art à la vie, présente l'interaction du tableau et de la vie. Le texte est une construction fantasmagorique complexe à partir d'un pseudo-tableau de Gustave Moreau représentant un crime sexuel.

Mentionnons d'abord trois sources dont la possible combinaison a pu être à l'origine de ce texte. D'abord, Alain Robbe-Grillet m'a raconté que celui-ci était né d'une commande adressée à divers écrivains contemporains: décrire un tableau de son choix. Il aurait alors décidé d'inventer ce tableau prêté à Gustave Moreau, sans doute à cause du caractère onirique, fantastique et fantasmagorique de sa peinture attachée à "rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher"²⁶. Or la publication projetée ne se serait pas faite, Robbe-Grillet décidant alors d'adjoindre son texte aux précédents. Ensuite, il existe, au Museum of Art de Philadelphie, une œuvre tridimensionnelle de Marcel Duchamp, "Chambre secrète", mise en scène à

²⁶ Cité dans Dictionnaire universel de la peinture, S.N.L.- Dictionnaires Robert, 1975, t.5, p.40A.

la manière du Musée Grévin que le visiteur est invité à observer par le trou d'une serrure. Le spectacle proposé est celui d'«une femme nue à la renverse, tenant un bec Auer incandescent, dans un paysage avec une cascade »²⁷. Enfin, il existe un poème des *Fleurs du Mal*, intitulé «Une Martyre», qui porte en sous-titre: «Dessin d'un maître inconnu», et qui a pu stimuler l'imaginaire de notre écrivain. On y lit notamment:

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
 Sur l'oreiller désaltéré
 Un sang et vivant, dont la toile s'abreuve
 Avec l'avidité d'un pré.

Sur le lit, le tronc nu sans scrupules étale
 Dans le plus complet abandon
 La secrète splendeur et la beauté fatale
 Dont la nature lui fit don;

L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,
 Malgré tant d'amour, assouvir,
 Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante
 L'immensité de son désir?

Réponds, cadavre impur! [...] ²⁸

Le texte de Robbe-Grillet met en scène le sujet du tableau, en organise des visions successives et un traitement qui suit une savante et minutieuse progression, passant d'une vision externe à une introjection qui anime la toile et la rend provisoirement à la vie, au temps et à l'action. Il exprime de façon exemplaire la présence et l'activité d'un sujet de l'écriture et son intentionnalité en se modelant sur le travail de la pulsion: accomplissement d'un désir agressif et sadique, il en présente aussi les ruses et les défenses (distance par la description, qua-

²⁷ Dictionnaire universel de la peinture, S.N.L.- Dictionnaires Robert, 1975, T.2, p.267C.

²⁸ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, «Poésie», p. 147-148. Ce poème est introduit par le programme de «La Destruction»: «Et jette dans mes yeux [...] l'appareil sanglant de la Destruction!».

drillage de l'objet, production de l'œuvre d'art), joue de la fonction cathartique de l'écriture, et apparaît proche du travail du rêve.

Le premier des quatre mouvements textuels est celui de l'identification et de la reconnaissance d'un tableau figé par un sujet de l'écriture d'abord spectateur, puis voyeur. Au départ, le repérage des éléments s'opère dans une très grande distance du sujet et de l'objet, ne consignant que des éléments abstraits et techniques (couleurs, lignes, surfaces, figures géométriques) coupés de toute interprétation et de tout sens, comme s'il y avait déni de la réalité, volonté de ne pas identifier, s'avouer, dire, évitement d'un danger. La "tache rouge" sur "surface lisse"²⁹ qui apparaît au début est insérée dans un espace: "colonnes", "escalier", "hautes voûtes",³⁰ c'est-à-dire que l'identification de cette représentation commence par ses éléments périphériques et par le cadre. Puis la référenciation s'opère graduellement par le passage des formes à une reconnaissance de leur signification: "le corps étendu" présente une "pointe aréolée" qui est "tout à fait reconnaissable", tandis que le "demi-globe" est "ensanglanté" par "la blessure"³¹ A partir de quoi peut s'immiscer l'ébauche de l'histoire d'un crime dont on voit le résultat:

Dans le fond, vers le haut de l'escalier, s'éloigne une silhouette noire, un homme enveloppé d'un long manteau flottant, qui gravit les dernières marches sans se retourner, son forfait accompli.³²

Ainsi une temporalité virtuelle s'introduit-elle au sein d'un espace clos et fixé.

Le texte revient alors sur le corps "entièrement nu" de la femme, mais la description détaillée et complaisante se limite d'abord à la tête: "cou", "visage", "bouche", "yeux", "cheveux", conjurant aussitôt l'expression du désir par une triple tentative de distanciation. La première

²⁹ I, p.97.

³⁰ Ibid., p.98.

³¹ Ibid., p.98-99.

³² Ibid., p.99.

manœuvre de diversion se présente sous forme de description détaillée des couleurs des tissus et dessins sur lesquels repose le corps. Cette variation métonymique permet de s'éloigner du corps vers les confins "de la salle", ce qui donne lieu à des spéculations sur les dimensions de la pièce, arrachée mentalement à son espace peint en vue d'en restituer l'espace référentiel. Le spectateur s'efforce donc de traverser mentalement la barrière de la représentation pour appréhender et intégrer un lieu réel. Alors le problème de l'éclairage du tableau se pose sous forme de l'aporie de la source référentielle de la lumière: "C'est le corps laiteux lui-même qui semble éclairer la scène",³³ ce qui est un effet propre à la peinture, mettant ainsi en évidence le foyer du tableau. Mais cette constatation permet au sujet de l'écriture de revenir au corps après cette triple boucle dilatoire, et d'exprimer l'attrait de ce corps et un désir contenu tant bien que mal et détourné jusqu'alors de son objet. La description s'empare du corps nu, et passe de "la gorge aux seins gonflés" au "ventre" et aux "cuisses", pointant vers "la toison noire du sexe exposé, provoquant, offert", ces trois adjectifs basculant de la représentation à l'expression d'un désir sexuel frustré, comme le confirment les derniers mots du paragraphe: "désormais inutile".

Alors peut s'ouvrir le deuxième mouvement du texte, pivotale en ce que le déplacement du centre de focalisation de la victime sur l'homme permet un transfert du désir, son investissement de l'intérieur de la scène représentée, qui se manifeste d'abord par une mise en marche rétrograde du temps:

L'homme s'est éloigné déjà de quelques pas. Il est maintenant déjà sur les premières marches de l'escalier qu'il s'apprête à gravir.³⁴

Il faut souligner la répétition paradoxale de "déjà", qui situe le point de vue non par rapport à la représentation du tableau,³⁵ mais par

³³ Ibid., p. 101.

³⁴ Ibid., p. 101-102.

³⁵ Cf. "vers le haut de l'escalier", p.99.

rapport à l'acte non-dit, au crime qui devient alors le "creux central" autour duquel va s'organiser et s'animer le texte. Ce mouvement est symbolisé par celui des marches de l'escalier, en "hélice", qui "diminuent progressivement à mesure qu'elles s'élèvent",³⁶ de sorte que la figure de la spirale, qui était apparue avec le mouvement de fuite de l'homme,³⁷ devient la clé, le signe, de cette écriture hantée par l'obsession du désir criminel. On se rappelle le signe en forme de huit du *Voyeur*, figure voisine, dont le leitmotiv dans le roman joue un rôle semblable. Spirale infernale du désir, de la répétition, de l'obsession névrotique qui transforme chez Robbe-Grillet un fait divers en cérémonie tragique: que le lieu soit qualifié ici de "temple ou théâtre" annonce les futurs développements de *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé* et de *Topologie d'une cité fantôme*.

Le phénomène de projection narrative se précise au paragraphe suivant: le spectateur-sujet de l'écriture épouse fantasmatiquement le regard de l'homme sur sa victime: "il s'est retourné pour contempler une dernière fois le spectacle",³⁸ imagine ce qu'il peut voir ou non: "Mais peut-être le visage est-il caché aux yeux de l'homme par une des colonnes"³⁹ et il va même jusqu'à imaginer ses pensées et ses sentiments:

Les traits de l'homme sont impassibles, mais tendus, comme dans l'attente — la crainte peut-être — de quelque événement soudain, ou plutôt surveillant d'un dernier coup d'œil l'immobilité totale de la scène.⁴⁰

Nous sommes passés de la phénoménologie à l'investigation psychologique, et à l'ajustement progressif du point de vue narratif au mode de la vision avec. Au passage se précise la spirale du désir qui régit la

³⁶ Ibid., p. 102.

³⁷ Cf. "Une fumée légère monte en volutes contournées", I, p. 99.

³⁸ Ibid., p. 102.

³⁹ Ibid., p. 104.

⁴⁰ Ibid., p. 103.

construction du texte, dessinée maintenant par une cape de matador⁴¹:

Le long manteau flottant [...] a été entraîné par la rotation rapide [...]; le coin, qui s'enroule sur lui-même en un S assez lâche, laisse voir la doublure de soie rouge à broderies d'or.⁴²

C'est alors seulement qu'apparaissent dans le texte, régi maintenant par le regard de l'homme, les éléments de la mise en scène sacrificielle qui a préludé à la mise à mort:

Un épais bracelet de fer enserme le poignet fragile. [...] Une chaîne en métal noir entoure [le fût de pierre] et passe dans un anneau dont est muni le bracelet, liant ainsi étroitement le poignet à la colonne.⁴³

On pense bien sûr à *Topologie* comme au pseudo souvenir qui clôt *Angélique*. Surtout, on aperçoit à quel point la mise en scène fantasmatique textuelle, grâce à ses écrans et ses sas, permet l'expression d'une jouissance perverse et sadique:

Le pied est petit, délicat, modelé avec finesse. La chaîne par endroit a écrasé la chair, y creusant des dépressions sensibles quoique de faible étendue. [etc.]⁴⁴

Le voyeurisme est thématiqué: "Les maillons sont de forme ovale, épais, de la taille d'un œil". Et ce mouvement s'achève par l'expression de la jouissance de la mise à mort imaginée:

Le bord du tapis [...] se soulève ici sous l'effet d'un plissement, provoqué sans doute par les mouvements convulsifs, bien que forcément très limités, de la victime, quand elle a essayé de se débattre.⁴⁵

Le fantasme peut alors se déployer, se revivre dans une sorte d'anamnèse projective qui opère par étapes la réversibilité du temps jusqu'à l'accomplissement du meurtre. Celui-ci constitue de façon

⁴¹ Cf. le film *Matador* (1986), d'Almodovar, centré sur le fantasme de la jouissance mortelle du désir sexuel et de la mise à mort.

⁴² Ibid., p. 102-103.

⁴³ Ibid., p. 104.

⁴⁴ Ibid., p. 105.

⁴⁵ Ibid., p. 106.

claire le point zéro, le point aveugle du texte vers lequel se bandent ses énergies, ses pulsions et ses références:

L'homme est encore à demi-penché sur elle, debout à un mètre de distance. Il contemple son visage renversé, les yeux sombres agrandis par le fard, la bouche grande ouverte comme si elle était en train de hurler.⁴⁶

L'état de tension du sujet de l'écriture s'exprime au travers du miroir du personnage "que l'on devine en proie à une exaltation violente". Et le désir se concentre alors sur la contemplation du trajet de "la tache rouge" sur le corps de la femme, depuis "l'arrondi du sein" "jusqu'au creux de l'aine" et à "la pointe du V formé par les jambes ouvertes",⁴⁷ c'est-à-dire prend la forme d'une défloration mortelle qui permet de parcourir par le regard textuel les lieux du corps féminin propres à l'assouvir.

C'est ce qui se produit dans le paragraphe suivant: magiquement, le corps reprend vie; de façon éphémère l'écriture caresse "la chair [...] encore intacte: la toison noire et le ventre blanc, la courbe molle des hanches, la taille étroite et, plus haut, les seins nacrés qui se soulèvent au gré d'une respiration rapide". Et la jouissance du meurtre peut alors s'accomplir au présent sous couvert d'une écriture qui a feint de la conjurer, de la mettre à distance, pour mieux la préparer et la mettre en scène:

[...] enfin la bouche de la fille s'ouvre et se tord, tandis que la chair cède, le sang jaillit sur la peau tendre, tendue, les yeux noirs au fard savant s'agrandissent de façon démesurée, la bouche s'ouvre encore plus, la tête va de droite et de gauche, avec violence, une dernière fois, puis plus doucement, pour à la fin retomber en arrière et s'immobiliser, dans la masse des cheveux noirs répandus sur le velours.⁴⁸

Après quoi le texte organise un retour à l'ordre en effaçant les traces du forfait — comme à la fin du *Voyeur* ou de "La Plage" —: l'homme s'enfuit, déjà "tout en haut de l'escalier" (I, 108); "ensuite,

⁴⁶ Ibid..

⁴⁷ Ibid., p. 107.

⁴⁸ Ibid., p. 108.

tout le décor est vide”. Ne reste plus du crime que la double “sinusoïde” emblématique de l’escalier et de “la fumée légère du brûle-parfum” (I, 109), spirale obsessionnelle récurrente dans une écriture obsessionnelle. Au terme, “la toile” dont le sujet de l’écriture peut se détacher après l’avoir investie, habitée, après avoir produit ce texte-rêve où a pu se déployer, dans la “différance”, la jouissance de l’impuissant dont la clé serait la malédiction d’Angélique:

C’est du sang maudit! Pendant que tu le buvais, je t’ai jeté un sort. Maintenant, tu es impuissant pour toujours.⁴⁹

Ce qui est aussi caractéristique, c’est que l’accomplissement du désir et le jeu du fantasme ont lieu dans un mouvement qui inverse le temps, à rebours, à partir d’une image obsédante qui ne peut que se rejouer sans cesse, du *Voyeur* à *Angélique*.

Ainsi *La Chambre secrète* présente-t-elle un miroir du sujet de l’écriture dans son activité d’invention textuelle, et aussi une mise en abyme du sujet de la lecture, en tant que participant, par projection et transfert, à la création, à la vie et au sens de la fiction qui lui est proposée. Car cette “chambre secrète”, chambre noire de l’imaginaire et du fantasme, de l’écriture qui les révèle et les mue en symbolique, montre à quel point le lecteur est entraîné, transformé en complice, en voyeur. Sa distance critique n’exclut pas une participation trouble, pas plus que les stratégies d’écriture qui organisent la mise à distance n’excluent la mise en scène d’un fantasme proposé comme spectacle — comme l’emblématise au cœur du recueil “Scène”, dans l’ambiguïté constante de la vie et du jeu de la représentation et de la répétition. Toutes les stratégies de mise à distance apparaissent ainsi comme une manière d’apprivoiser et d’autoriser le déploiement du désir en vue d’une catharsis, catharsis toujours précaire, puisqu’elle n’empêche pas que se déroule la spirale de l’obsession et de la répétition.

⁴⁹ Angélique ou l’enchantement, Minuit, 1988, p. 245.

IV

Pour terminer, récapitulons d'une part ce qui nous semble constituer une programmation systématique des différents textes du recueil, d'autre part les indications sur la nouvelle écriture données par les différents explicites ou clôtures de ces textes.

Les "Trois visions réfléchies" jouent sur le double plan des réflexions objectives par des jeux de miroirs, et des réflexions subjectives dans la conscience d'un sujet de l'écriture. Cette problématique se déplace et s'expérimente selon trois modes: la description ("Le Mannequin"), la narration ("Le Remplaçant"), et l'inversion des places et des fonctions respectives de la description et de la narration, la narration étant, dans "La Mauvaise Direction", seconde par rapport à la description qui régit l'ensemble du texte et en assure la progression. Ainsi se met en place une subversion des habitudes d'écriture et de lecture romanesques. Par ailleurs, dans ce dernier des trois textes, s'opère le passage d'un tableau proposé par la nature, à un tableau construit par l'écriture, comme œuvre d'art.

La suite déroule d'autres problématiques spécifiques: "Le Chemin du retour" se construit sur le paradoxe du mouvement immobile, symbolisé par la boucle narrative et la spirale, et qui affecte à la fois le temps, l'espace, et le récit. En outre l'ouverture sur la conscience du sujet de l'écriture se fait plus importante, les fantasmes, obsessions, et angoisses exprimées pointant vers une peur sous-jacente de la mort et de l'engloutissement. "Scène" met en place une autre conception du personnage, de son identité et de son rôle, dominé par la répétition. "La Plage" combine le traitement répétitif des personnages à la problématique du mouvement immobile, référant à un ordre fondamental et qui affecte le temps, l'espace, et le mouvement des personnages. "Dans les couloirs du métropolitain" considère les personnages comme un groupe, un troupeau, une chose, un objet. "L'escalier mécanique" présente "un groupe immobile", "figé", vu comme "système" (I, p. 77-79); puis, dans "Un souterrain", l'opposition de la foule et de l'affiche sont traités de façon paradoxale, puisque la vie et le désir sont l'apanage de

l'univers de la représentation. "Derrière le portillon" nous fait revenir au troupeau humain caractérisé par son anonymat.

Enfin, "La Chambre secrète" joue sur un triple plan. Celui de la réception, la place du spectateur-lecteur qui reçoit une représentation, en est affecté et la fait vivre en lui. Il y a création continuée, le lecteur participant à la recréation de l'œuvre. En outre, le texte présente l'activité de l'écriture comme une double catharsis, celle de la conscience créatrice ou créatrice, et celle du lecteur-spectateur. La lecture-vision joue avec l'activité pulsionnelle du sujet, ses fantasmes et ses obsessions, jusqu'à un paroxysme suivi d'un retour au calme et à l'ordre. Il y a donc comme une spirale de l'activité de la conscience. Surtout, ce dernier texte récapitule plusieurs modalités de cette écriture "moëbienne" qui nous est apparue comme la caractéristique fondamentale de l'écriture robbe-grilletienne⁵⁰: il est construit sur une boucle faisant passer du monde extérieur (place du spectateur) au monde de la représentation, du tableau; boucle moëbienne également du Même et de l'Autre, la vision provoquant projection et fantasmes et étant affectée par eux; spirale du temps, passant de l'immobilité de l'instant saisi au présent mobile et réversible de l'imaginaire; enfin réversibilité de tous les phénomènes, comme l'indique par ailleurs le signe en forme de huit couché du *Voyeur*.

Quant aux termes clôturant chacun des textes d'*Instantanés*, ils sont chaque fois un indice tout à fait caractéristique d'un trait de l'écriture robbe-grilletienne, au point de servir de clés. La "cafetière" fermant le premier texte attire l'attention sur le nouvel univers des objets romanesques: non seulement l'objet remplace le personnage, celui-ci étant désormais traité comme objet, mais il sera choisi comme le plus banal possible, dans l'univers commun de la vie quotidienne. Le "bonhomme en papier blanc" qui clôt le second texte complète ce premier message: le personnage romanesque n'est jamais qu'un "bonhomme en papier", produit par des signes tracés sur le papier, et il est "blanc"

⁵⁰ Cf. A. Goulet, Le Parcours moëbien de l'écriture: "Le Voyeur" de Robbe-Grillet. Paris, Minard, "Archives des Lettres modernes", n°202, 1982.

dans la mesure où il n'existe pas en dehors du texte, où il n'a aucune existence ni conscience personnelles en dehors des mots qui peuvent leur donner consistance. Le terme "lavée",⁵¹ qui ferme la troisième "vision réfléchie" ("La Mauvaise Direction"), résume l'obsession de décapage de l'écriture qui prévaut pour l'auteur,⁵² tandis que "spirales",⁵³ au terme du "Chemin du retour", désigne une figure de construction majeure de toute l'œuvre robbe-grilletienne, lancée par le « S » de la cafetière et qu'on retrouve aussi bien dans les "volutes" de la fin de "La Chambre secrète", qui tracent "une sinusoïde irrégulière",⁵⁴ que dans le fameux signe en forme de huit structurant *Le Voyeur*, modèle d'une écriture « mœbienne » qui s'affirme comme la caractéristique de l'écriture de Robbe-Grillet. Du même ordre est "la même petite vague"⁵⁵ qui clôt "La Plage", autre sinusoïde, figure de l'effacement mais aussi du mouvement immobile, de la répétition du même qui se confond avec l'autre. C'est une autre variation formelle de cette figure que présente la fin du texte suivant, avec la vision du "groupe immobile" de "L'Escalier mécanique" qui "s'élève du même mouvement [...] et reste toujours à la même distance"⁵⁶. Puis c'est "le regard",⁵⁷ dont on sait le rôle fondamental pour l'auteur du *Voyeur*; les "visages

⁵¹ I, p. 29.

⁵² Cf. "Rien ne doit être négligé dans l'entreprise de nettoyage. [...L'Étranger] "n'est pas écrit dans un langage aussi lavé que les premières pages peuvent le laisser croire." (PNR, p.64 et 70); et: »Et la mer apparaît, ce double de moi-même qui efface la marque de mes pas; j'écris alors ma première phrase, répétition immémoriale d'une action toujours déjà faite, accomplie, sans qu'aucune empreinte en témoigne jamais derrière moi » (*Le Miroir qui revient*, p.43-44).

⁵³ I, p.47.

⁵⁴ Ibid., p. 109.

⁵⁵ Ibid., p. 73.

⁵⁶ Ibid., p. 84.

⁵⁷ "Un souterrain", I, p.88.

inexpressifs”⁵⁸ qui font écho au “mannequin” et au “bonhomme en papier” du début. Enfin “la toile”,⁵⁹ dernier mot du recueil, clôt “La Chambre secrète” sur le thème capital de l’image et du rapport ambigu entre la réalité et sa représentation par l’œuvre d’art que nous allons traiter. Mais auparavant, relevons encore ces derniers mots de l’acteur répétant sur la “Scène” : “A présent, ici, ma vie, encore...”,⁶⁰ balisant le substrat de l’écriture robbe-grilletienne, avec la succession des catégories du temps, du lieu et du sujet présents, soumis à la répétition sans recours (“répète le personnage”...).

Pour terminer, observons que le titre du recueil, *Instantanés*, est mentionné et glosé une seule fois dans l’œuvre, à propos du mouvement paradoxal de l’eau marine qui apparaît immobile : son

écoulement était si régulier qu’il donnait encore en dépit de sa vitesse l’impression du repos — d’un arrêt fragile dans le mouvement, comme les instantanés permettent d’en admirer : un caillou qui va crever la tranquillité d’une mare, mais que la photographie a figé dans sa chute [...].⁶¹

Cette comparaison, centrale dans le livre, glisse du récit vers le méta-discours, permet de faire converger autour du titre un certain nombre d’images et de signes constituant des variations d’un même phénomène glosé ici et caractéristiques du sujet de l’écriture : le S et la sinus-ïde, la vague, la fumée, le mouvement de l’escalier mécanique et de celui par où s’enfuit l’homme criminel et sadique, éléments qui débordent le champ d’une thématique pour symboliser à la fois des fonctionnements textuels et psychiques, et qui désignent en dernier ressort une fausse immobilité, celle du texte à jamais parcouru par ses mouvements internes, toujours semblable et toujours renouvelé par chaque lecture, œuvre-caillou lancée pour « crever la tranquillité » de la mare de la littérature.

⁵⁸ Ibid., p. 93.

⁵⁹ Ibid., p. 109.

⁶⁰ Ibid., p. 60.

⁶¹ I, p.44.