

Anne Elisabeth Sejten
Université de Roskilde

Alain Robbe-Grillet et le problème du réalisme¹

Le terme de « réalisme », appliqué à la littérature française, nous fait intuitivement penser au grand tissu de *descriptions* submergeant les romans de Balzac, de Flaubert et de Zola : descriptions minutieuses qui témoignent d'un souci de documentation, de cette obsession de « scientificité » avec laquelle les auteurs du XIXe s'acharnent à reproduire, surtout sans l'idéaliser, une réalité extérieure ou intérieure. De l'autre côté, l'appellation « nouveau roman » dresse à elle seule, et avec la même rapidité, l'idée d'une littérature résolument anti-réaliste. Qui dit réalisme, dit description; qui dit nouveau roman, dit refus du réalisme, mais aussi, et voici le paradoxe : description. Nous avons donc affaire avec deux « réflexes littéraires » qui soit se contredisent, soit prêtent à une interrogation.

En effet, les œuvres du nouveau roman fourmillent de longues descriptions, mais celles-ci paraissent fort construites, artificielles, outrées, parce que, justement, elles sont coupées de l'intrigue (s'il y en a une); coupées, aussi, de l'univers sentimental d'un personnage. On pourrait donc dire, de ces descriptions déroutantes, qu'au lieu de créer un effet de réel, elles *irréalisent* la réalité.

C'est d'ailleurs la leçon que ne cessent de répéter les nouveaux romanciers eux-mêmes. Tout en privilégiant la description avec grande virtuosité, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Clau-

¹ Ce texte, qui est celle de ma contribution au séminaire sur Le nouveau roman révisité dont les actes sont publiés ici, reprend certains éléments de deux autres articles publiés précédemment : « Réflexion sur le réalisme – avec et contre Robbe-Grillet », *Etudes de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nøjgaard*, éd. G. Boysen et J. Moestrup, Odense, Presses Universitaires d'Odense, 1999; « La description littéraire et le « nouveau roman » – Espaces parallèles chez Alain Robbe-Grillet », *Représentation de l'espace, répartition dans l'espace – sur différentes manières d'habiter*, Ambassade de France à Copenhague, 2000.

de Simon revendiquent leur « nouvelle » littérature au nom d'une rupture décisive avec le réalisme traditionnel. *L'ère du soupçon*, dont Nathalie Sarraute s'est faite le porte-parole, c'est aussi celle de la mise en cause de l'homologie entre le texte et le monde, entre la représentation et son modèle, c'est-à-dire de ce « pacte réaliste » qui, remontant à la *mimesis* d'Aristote, présuppose que le récit romanesque *transcrive* une réalité *possible*, un monde *comme si...*, comme s'il évoluait dans le monde de la réalité.

Que le réalisme traditionnel, à supposer qu'il existe, soit récusé, ne veut pas forcément dire que le nouveau roman avec ses descriptions volumineuses soit sans prise aucune sur le réel. Il suffit de regarder les textes au plus près pour semer le doute. Et le temps du doute n'est pas celui d'une réflexion, mais celui d'une interrogation qui s'ouvre à la discussion. A l'exemple d'Alain Robbe-Grillet, et, plus précisément, de son roman *Dans le labyrinthe*, je voudrais ainsi faire avancer l'hypothèse que le nouveau roman invite à repenser le problème du réalisme, non à le rejeter.

Commençons du côté théorique d'Alain Robbe-Grillet – bien qu'on sache combien il faut se méfier des explications données par les artistes sur leurs propres œuvres –, dans la mesure où ses essais littéraires nous fournissent des vues intéressantes sur le réalisme. Il y a par exemple des points forts dans l'essai intitulé, très à propos, *Du réalisme à la réalité*² qui traite directement du réalisme littéraire. Car au fond, ce que réclame Robbe-Grillet, c'est un élargissement du réalisme :

Tous les écrivains pensent être réalistes. Aucun jamais ne se prétend abstrait, illusionniste [...] Le réalisme n'est pas une théorie, définie sans ambiguïté, qui permettrait d'opposer certains romanciers aux autres; c'est au contraire un drapeau sous lequel se rangent l'immense majorité – sinon l'ensemble – des

² Ecrit en 1955 et 1963, ensuite publié dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, p. 135-144. Les renvois à cet article sont désormais insérés, sans autre indication, dans le corps du texte.

romanciers d'aujourd'hui. [...] C'est le monde réel qui les intéresse; chacun s'efforce bel et bien de créer du « réel ». (135)

C'est au nom même du réalisme que toute littérature nouvelle s'impose en se révoltant contre ce qui est devenu des formes conventionnelles d'une littérature de plus en plus figée. Les romantiques se voulaient plus proches de la réalité que les classiques, les naturalistes, à leur tour, plus proches d'elle que les romantiques etc. D'où la conclusion en fin de compte raisonnable de Robbe-Grillet : « S'ils ne s'entendent pas, c'est que chacun a, sur la réalité, des idées différentes [...] » (135-136).

Voici donc que, par cette déstabilisation relativante, Robbe-Grillet met en cause l'idée trop banale qu'on se fait souvent de la réalité, du moins celle qui donne source à la littérature. Cette réalité-là n'existe pas indépendamment de sa construction littéraire. Toujours est-il qu'il faut la réinventer, la poser pour la saisir. La réalité n'est pas de nature objective, nous dit en somme Robbe-Grillet, elle ne peut être objective, puisqu'elle est vécue par quelqu'un. Et, en plus, ce quelqu'un vit dans un monde qui, lui, change.

Ce qui me semble important dans ces propos, c'est le fait que Robbe-Grillet affirme clairement que le réalisme littéraire s'avère toujours être un travail sur la réalité, sur « le réel » de la réalité. Autrement dit, la difficile question de la réalité – qu'est-ce que la réalité – serait à l'origine même de l'expérience artistique. La preuve en est que le réalisme n'existe pas indépendamment de l'art. Il faut l'art pour le libérer, pour le mettre à jour et à la portée de tous.

Et pourtant, sur ce point précis où le réalisme se tournerait contre lui-même au nom d'un réel à faire élaborer, à présenter (moins qu'à représenter), voire peut-être même à sauver, Robbe-Grillet semble se cantonner dans une sorte de culte de l'art. Le roman est la seule réalité qui compte et qui doit préoccuper le romancier. Dès lors, la réalité n'est de nature qu'artistique. Robbe-Grillet affirme très clairement cette ambition – « Je ne transcris pas, je construis » – tout en la faisant remonter à l'héritage de Flaubert :

C'était déjà la vieille ambition de Flaubert : bâtir quelque chose à partir de rien, qui tienne debout tout seul sans avoir à s'appuyer sur quoi que ce soit d'extérieur à l'œuvre; c'est aujourd'hui l'ambition de tout le roman. (139)

Le roman est une construction, et non plus une transcription d'une réalité qui se trouverait hors l'espace imaginaire du roman. Et si ce n'est plus « le petit détail qui « fait vrai » », mais « le petit détail qui « fait faux » » (140), c'est que l'écriture suit ses propres lois – et ce qui semble dissonant par rapport au monde référentiel est souvent ce qui sonne vrai dans l'oreille de l'auteur. Robbe-Grillet insiste constamment sur l'autonomie du roman ; «sa nécessité » dit-il dans un autre texte, est « toute intérieure »³.

Disons donc que le réalisme est récusé au nom de la Forme, de façon assez analogue avec ce qu'avaient accompli les poètes symbolistes. D'où cette espèce de l'Art pour l'Art qui s'empare du nouveau roman, d'où ce soupçon d'un formalisme qui aux yeux de bien des critiques rend le nouveau roman intolérable, voire « profondément réactionnaire », comme l'a soutenu Georges Pérec dans un article qui, précisément, rapproche au nouveau roman son « refus du réel »⁴. Mais peut-on vraiment dire qu'il y a « refus du réel » dans le nouveau roman ? N'y aurait-t-il pas, justement dans l'écriture « bizarre » des nouveaux romanciers, accueil d'un réel, mais d'un réel qui ne soit pas encore mis sous la tutelle d'un principe de réalité unitaire et exclusif.

Et pourtant, il est vrai que même lorsque Robbe-Grillet déclare que tous les romanciers sont réalistes, il semble avoir l'orgueil de se réserver, à lui et à ses compagnons, un sort plus radical, comme si eux seuls allaient être capables de couper court à la revendication réaliste. L'exemple des mouettes qu'il évoque dans son essai sur le réalisme n'est cependant pas très convaincant. Ainsi Robbe-Grillet nous confesse-t-il, non sans fausse coquetterie, que pour un bref instant il s'est

³ « Sur quelques notions périmées » (1957), *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 43.

⁴ Georges Pérec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel » (1962), L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 35.

cru victime lui-même de « l'illusion réaliste », parce qu'il a eu l'ambition de recréer des mouettes qu'il avait réellement vues sur la côte bretonne, mais aussitôt à l'épreuve de l'écriture, il a dû se rendre compte que les mouettes de son écriture n'étaient plus les mêmes. Elles étaient devenues, entre temps, « imaginaires » : « Les seules mouettes qui m'importaient, à ce moment-là, étaient celles qui se trouvaient dans ma tête » (139).

Or dire d'une chose qu'elle est imaginaire ne permet guère de se défaire du problème du réalisme. Ou bien on pouvait objecter que aussi imaginaires que soient les choses, il y a en elles une inscription ou une trace de la réalité qui a donné source à l'imaginaire. Ou bien on défendrait que l'imaginaire est aussi réel que les choses réellement réelles. Les choses ne tombent pas du ciel, elles proviennent même le plus souvent du monde extérieur, tout comme il existe des mouettes dans la réalité. Et même si l'écriture métamorphose ces objets (aussi Robbe-Grillet dit-il de ses mouettes qu'« elles étaient transformées »), il serait difficile de conclure à un dépassement absolu de la réalité. Bien au contraire, il serait intéressant de s'interroger sur la nature profonde et complexe de ce réel romanesque que parvient à faire surgir l'écriture. En tout cas, face à ce réel la question du réalisme demeure entière. Tournons-nous donc maintenant vers, non pas Robbe-Grillet théoricien, mais Robbe-Grillet auteur en nous appuyant, de façon tout-à-fait sélective et, inutile de le dire, sans prétention de faire une analyse de l'ensemble du roman, sur quelques descriptions de son roman *Dans le labyrinthe*.

En marge du roman lui-même, deux phrases semblent se confronter. D'abord, dans le prologue au *Labyrinthe*, Robbe-Grillet lance un avertissement :

Ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même expérience [...mais] [i]l s'agit [...]

d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique.⁵

Surprise, alors, lorsque, dans le livre « autobiographique », *Le miroir qui revient*, écrit bien plus tard, en 1984, Robbe-Grillet évoque le souvenir de deux soldats arrivés dans son village d'enfance sur une motocyclette à side-car pour les mettre en rapport avec le *Labyrinthe* :

On peut les retrouver à présent dans le *Labyrinthe*, avec leur véhicule archaïque et leur air exténué, avant-coureurs de l'armée ennemie qui investit la ville prise.⁶

Deux citations donc assez contradictoires, puisque le prologue réclame une écriture « matérielle », coupée de tout univers fournissant de clefs allégoriques, alors que le texte biographique réclame un souvenir d'enfance comme *modèle* des soldats qu'on trouve dans le roman (d'ailleurs, les deux descriptions ici et là sont assez ressemblantes). Mais quels seraient plus profondément les rapports à établir entre ces deux réels, un réel strictement textuel et un réel-souvenir ?

Il est certain que le prologue du *Labyrinthe* souscrit à l'idée de cette « littérature objective » que Roland Barthes avait saluée dans *Les Gommages* parues en 1953. Car si Robbe-Grillet décrit minutieusement les choses, il le fait uniquement sur les prémisses strictement objectives – ou matérielles – des choses. Celles-ci ne sont pas demandées à fournir des significations qui dépassent leur stricte matérialité. La description, mesurante et exacte, s'arrêtant à la chose au lieu d'inviter celle-ci à signifier dans un registre anthropologique, brise l'analogie rassurante entre l'homme et le monde des choses. Elle est donc, selon Barthes, « sans alibi », « sans profondeur »⁷. L'objet ne sert pas à autre chose qu'à poser sa propre apparition dans l'espace-temps textuel.

⁵ Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, p. 7. Désormais, les renvois à ce roman sont donnés entre parenthèses, et sans autre indication, dans le corps du texte.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 35.

⁷ Roland Barthes, « Littérature objective », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Lorsque Robbe-Grillet dans le prologue du *Labyrinthe* précise dans des termes presque barthésiens qu'« il s'agit d'une réalité strictement matérielle », il nous met donc en garde que son roman nous décrira une réalité qui n'est ni cadre accessoire de l'action, ni miroir d'une réalité extérieure. Car la réalité ne se trouve pas en dehors du roman, elle est le « ici » et le « maintenant » de l'écriture romanesque, la seule réalité qui vaille dans la lecture.

Le labyrinthe, justement, n'est-il pas celui des romans de Robbe-Grillet qui rompt le plus explicitement les amarres avec tout « réalisme » pour insister sur les libertés illimitées de la « fiction », le roman-phare de la mise en scène des mouvements inhérents aux lois secrètes de l'écriture ? Par ses deux seules occurrences d'un « je »-narrateur – à la première ligne du roman (« Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri » (9)) et à sa phrase de clôture (« [...] et toute la ville derrière moi » (221)) –, le récit se juxtapose aux impulsions, rêveuses ou imaginaires, d'un narrateur écrivant qui se noie dans le texte. Voici que le récit devient à lui-même son propre principe d'engendrement et n'obéit plus aux lois de la réalité. L'inventaire de certains objets représentés privilégiés – la table, la lampe, le cendrier –, ainsi que toute atmosphère d'un regard qui est comme perdu dans le silence des choses, font également penser au cabinet de travail de l'écrivain qui face à la page blanche s'apprête à y poser sa signature de courbes, de spirales et, véritable filigrane de Robbe-Grillet, de signes sous forme d'un huit couché etc.

Mais alors que penser du souvenir des soldats allemands que le texte autobiographique pose comme identiques, voire comme ayant servi de modèles pour les soldats se trouvant dans le *Labyrinthe* ? Je ne traiterai pas spécifiquement de ce paradoxe, mais il me reconforte du moins dans la tentative pour faire resurgir une certaine forme *autre* du réel dans le roman. Passons donc à l'analyse de quelques descriptions du *Labyrinthe*, comme celle de la lampe :

Au-delà se dresse la lampe, dans l'angle droit de la table : un socle carré de quinze centimètres de côté, un disque de même diamètre, une colonne cannelée portant un abat-jour sombre de conicité très faible. Sur le cercle supérieur

de l'abat-jour, une mouche se déplace avec lenteur, d'un mouvement continu. Elle projette au plafond une ombre déformée, où ne se reconnaît plus aucun élément de l'insecte initial : ni ailes, ni corps, ni pattes... (14)

D'un premier regard, guidé par le prologue au roman, cette description d'une lampe semble satisfaire aux critères d'une objectivité strictement matérielle, voire à tout ce qui doit empêcher la description de servir à autre chose qu'à elle-même, parce qu'elle ne fait que mesurer, poser des plans et des volumes avec exactitude. Mais ne serait-il pas faux de dire, d'un autre côté, que les détails posés avec exactitude créent une image désallégorisée d'une lampe. Il serait plus juste de dire que cette description ne crée pas de représentation du tout ou, mieux, que l'image de la lampe qui est évidemment indissociable au mot « lampe » (puisque dès que nous disons « lampe », nous voyons une certaine image généralisée) se dédouble dans une série de perceptions qui récusent la réalité trop évidente d'une lampe. La lampe, comme telle, se fragmente; elle devient « socle », « disque », « colonne », « abat-jour » de telle façon que l'image de la chose décrite a du mal à se synthétiser dans la conscience du lecteur. N'est-ce pas en cela que consiste sa radicalité : on perd le fil – la lampe – en cours de route ?

A y voir de plus près, on remarquerait aussi que la description suit un mouvement qui va du concret vers l'incertain – du socle mesuré avec exactitude jusqu'à une mouche qu'on ne peut pas vraiment mesurer, puisque déformée dans son image d'ombre dans laquelle ses traits caractéristiques (« ailes, corps, pattes ») s'émoussent. Finalement, la déformation de la mouche peut-être vue comme la logique secrète à laquelle obéissent bien des descriptions chez Robbe-Grillet.

En effet, la description exacte cause assez souvent un vertige dû à ce non-lien des détails qui ne se totalisent pas dans une représentation finie et arrêtée. Bien au contraire, il y aurait oubli des détails précédents, en sorte que s'ouvre une série d'espaces inconnus, dans lesquels l'œil se perdrait, s'il ne faisait pas attention. Il y a une sorte de glissements myopes qui ne donnent pas vraiment occasion à la synthèse d'une image totalisante, mais qui plutôt s'installent sur des or-

bites brouillant la vue. Robbe-Grillet le dit d'ailleurs lui même, à la dernière page du roman, où il est encore question de la mouche, décrite « d'observation très aléatoire : un court segment de droite, d'abord, long de moins d'un centimètre, suivi d'une série d'ondulations rapides, elle-même festonnées...mais la vue se brouille à vouloir en préciser les concours [...] » (220).

Oui, décidément, *la vue se brouille*, mais, ayant tourné la dernière page le lecteur le sait, pour se récréer à un autre niveau, à un niveau plus élémentaire qui s'installe en deça de la vision, au plus près de la mise en forme des choses, que celui des choses toutes faites. La vision, ici, n'est pas mémoire, mais *événement* : l'avènement du visible au sein du langage. Je reviendrai à ce thème de la vision.

Autre remarque à faire : Si tout ce passe comme si les parties descriptives se détachaient des unes des autres au lieu de faire unité, les mots s'alimenteront au moyen de cette même fragmentation d'une force poétique nouvelle. Il y a chez Robbe-Grillet, et sans doute sa syntaxe extrêmement serrée et économe y joue beaucoup, comme une métamorphose du prosaïque au poétique, métamorphose qui se confirmerait dans les difficultés rencontrés par celui qui tenterait de traduire une telle description dans une langue étrangère. Aux prises avec les adjectifs descriptifs et neutres et les adverbes de quantité, on se sentirait plutôt face à un poème dont la beauté ou la particularité « bizarre » s'évanouiraient dans la traduction littérale.

Ce serait donc une autre indication de l'ambition « réaliste » dans Robbe-Grillet : la description traduirait peut-être un rêve secret du genre narratif en créant des espaces qui rivalisent avec la poésie. Et si en se poétisant, la description brise le soi-disant « pacte romanesque » et dénonce la fiction, on pourrait aussi y voir une tentative pour présenter quelque chose de plus réel que la réalité simplement re-présentée – comme si, au fond, la prose avait toujours envié à la poésie son authenticité presque tactile. Et si Robbe-Grillet préfère le roman au poème, c'est peut-être pour ne pas encourir les risques pathétiques du « je lyrique ».

Quoi qu'il en soit, retenons du moins cela : que la description précipite une perte vertigineuse de l'objet dé-taillé dans une multitude d'espaces microscopiques descriptifs qui ne se lieraient plus les uns avec les autres serait donc l'autre face des descriptions de Robbe-Grillet. En poussant à l'extrême la description de la réalité la plus banale et quotidienne, le romancier métamorphose l'image du connu dans des images de l'inconnu.

La citation d'une seule description relevée dans un roman de Robbe-Grillet ne saurait cependant rendre justice à cet étrange réseau de répétitions et de variations dans lequel elle prend souvent place. Quant à notre lampe, elle avait en effet déjà donné occasion à une première description. Ainsi, à la recherche des objets que trahit l'inégalité de la poussière tombée sur une table, le narrateur nous présente la lampe pour la première fois :

[...] un peu à l'écart, le carré qui occupe le coin gauche de la table, vers l'arrière, correspond au pied d'une lampe en cuivre placée maintenant dans le coin droit : un socle carré, haut d'environ deux centimètres, surmonté d'un disque de même épaisseur portant en son centre une colonne cannelée. (10)

Cette description, donc, à la fois rivalise avec et supplée à celle qu'on trouve quelques pages plus loin. Mais d'où vient ce souci presque maladif de recommencer une description, comme si la première tentative n'existait pas ? D'ailleurs, la lampe va réapparaître à plusieurs reprises encore, et même si elle ne déclenche plus de longues descriptions, elle s'accompagne d'un minimum de description qui à la fois reprend des éléments précédents et en propose une réécriture et une variation, comme lorsque, plus loin, nous la retrouvons sous forme de « cette unique lampe, posée à l'angle de la table-bureau » (79) ou encore de « l'abat-jour conique de la lampe » (80). La mouche, faisant partie des passages dans lesquels il est question de la lampe, subit de la même façon maintes réécritures, d'ailleurs beaucoup plus laborieuses que celles se rapportant à la lampe, comme si, là aussi, la descrip-

tion chaque fois se mettait à dire la même chose, qu'elle parte de la lampe ou, comme nous l'avons déjà vu à la dernière page du roman, de la mouche.

Toujours est-il que la description chez Robbe-Grillet *s'étale*, que rien ne la défend de se mesurer à l'étendue totale du roman, revendiquant son droit à se reprendre, voire à se répéter, à varier, à se mettre en doute, à se diversifier, ou tout simplement, à recommencer à zéro, comme si de rien n'était. Cela nous donne cet espèce de polyphonie descriptive par laquelle le romancier parvient à dire ce que la description ne pouvait dire en restant à la place qui lui était assignée par les règles « classiques » ou « traditionnelles ».

Si donc les descriptions de Robbe-Grillet s'organisent comme des réécritures de certains objets et de scènes privilégiés, on pourrait être porté à croire que leur finalité consisterait dans l'exhaustivité. Mais au lieu de vouloir épuiser la chose, il s'agirait plutôt de laisser le soin au langage pour qu'il dise « la même chose » à plusieurs reprises, tantôt en reprenant les mêmes mots et les mêmes constructions de phrase, tantôt en insérant avec délicatesse des nuances, des variations ou des éléments descriptifs nouveaux. Voilà donc que la description s'efforcerait de présenter un réel ambigu, un réel multiple et virtuel, dans la mesure où elle se permettrait de pousser jusqu'au bout les directions qui ne se laissaient que deviner vaguement dans d'autres descriptions, mais que celles-ci trahissent forcément en ne pouvant poursuivre que la direction qui est la leur.

Ce procédé caractéristique de la description chez Robbe-Grillet prend souvent la forme de répétitions syntaxiques, dans lesquelles Robbe-Grillet opère des changements au niveau du lexique, jusqu'à ce que se produisent des contradictions sémantiques apparentes. Ainsi toute la longue ouverture au *Labyrinthe* est-elle rythmée par le retour périodique des phrases introduites par un « Dehors il [...] ». Leur intensité est massive dès le premier paragraphe :

Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête [...] ; dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées [...]. Dehors il y a du soleil [...] (9).

Cette indécidabilité d'un « dehors » semble donc faire co-exister les possibles d'une réalité désormais plurielle (pluie, soleil, neige). Même la configuration qui l'emporte sur les autres, celle du « dehors il neige » (11, 14 et 31), reçoit des élaborations apparaissant tantôt comme variation sémantique (« Dehors, le ciel est toujours de la même blancheur sans éclat »(23)), tantôt comme variation purement grammaticale (« Dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige » (14)).

A y voir de plus près, nous pouvons également faire remarquer que la sérialité d'une description s'affirme sur deux plans qui s'articulent notamment dans la suite de la description déclenchée par un « dehors il » :

Dehors, il [...] et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales. (9)

D'une part, en tant que description isolée, le passage cité témoigne du besoin qu'éprouve Robbe-Grillet pour ne pas fermer ses descriptions, revenant aux « quelques mètres » pour ajouter non seulement qu'ils sont « d'asphalte » et « poussiéreux », mais aussi pour que la phrase se dédouble par la juxtaposition poétisante de trois images chères à l'univers de Robbe-Grillet, de trois formes en rivalité (« parallèles », « fourches » et « spirales »).

D'autre part, la structure syntaxique de la phrase va fournir au prochain paragraphe du type « Dehors il », qu'on trouve deux pages plus loin, son modèle (par la répétition de « quelques centimètres » relançant, là aussi, la phrase au-delà d'elle-même) :

Dehors il neige [...] On marche en courbant un peu plus la tête, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres de sol devant les pieds, quelques centimètres de grisaille où les pieds l'un après l'autre apparaissent, et en se retirent en arrière, l'un après l'autre, alternativement. (11)

Tout se passe donc comme si Robbe-Grillet voulait nous sensibiliser à ce qu'on ne voit pas normalement dans la forme définitive

retenue par l'écriture romanesque, comme si le roman contenait les manuscrits corrigés par des ratures et des ajouts, voire tout ce travail dont le roman est le terme. En ce sens, la description que l'on trouve à la dernière page du *Labyrinthe* se donne presque à lire comme la synthèse des descriptions antérieures :

Dehors il pleut. Dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres devant soi, quelques mètres d'asphalte mouillé. (219-220)

Mais, différence capitale, parce que cette dernière description co-existe de façon étrange avec toutes les autres, parsemées au long du roman, toutes vont se mettre à témoigner ensemble d'une délicate « fixation de l'instable », ⁸ du réel comme instable.

Il est évident que Robbe-Grillet expérimente délibérément des constructions grammaticales et syntaxiques, des mouvements de phrases et le vocabulaire par une technique assez associative selon laquelle le dernier élément, répété ou repris en variation, donne occasion à de nouvelles tracées de phrases. Mais en revient-il à conclure au « formalisme » outré de Robbe-Grillet ? Il me semble que les quelques descriptions relevées ici ont déjà laissé apparaître des perspectives qui orientent l'écriture romanesque vers le problème du réel plutôt qu'elles ne l'occulent en l'œuvre exaltée comme seule réalité – « artistique » – possible. Du moins semblent-elles, par leur forme même, livrer un « contenu » qui n'est pas sans prise sur une certaine forme du réel méconnu par une réalité trop unitaire. En effet, aussi bien le thème de la vision que celui la sérialité des descriptions nous ramènent à un certain réalisme : l'un, concernant une vision en deçà de l'évidence, serait plutôt d'ordre *phénoménologique*, tandis que l'autre, renvoyant aux virtualités du réel serait plutôt d'ordre *éthique*.

⁸ L'expression est de Paul Valéry, « Présentation de « Musée de la Littérature » (1938), Œuvres II, La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 1147.

S'installant *en-deça* de l'évidence qui, elle, nous donne accès aux choses d'un seul instant aveuglant, la description chez Robbe-Grillet « imiterait » plutôt une perception élémentaire brouillant la vue. Car il ne s'agit certainement pas de la réalité du monde comme référence extérieure, mais de la réalité du sujet sentant qui appréhende le monde sans le survoler, ce qui ferait penser à ce que Maurice Merleau-Ponty nomme le chiasme du senti et du sentant comme condition première de la vision. Opérant à une échelle fragmentaire, sorte de couche souterraine de la vision, le regard recréé par Robbe-Grillet voit paradoxalement *davantage* que celui de l'évidence des choses vues, parce qu'il demeure obstinément attaché à la perception de la multitude de tous les petits détails qui, allant jusqu'à l'invisible, sont la condition du visible. Ses descriptions ne représentent pas les choses, répétons-le, elles atteignent les choses avant qu'elles ne deviennent choses, elles sont vision des choses en train de naître, vision plus réelle que la cécité fondamentale de toute réalité « nominaliste ».

Mais cette perspective phénoménologique n'est même pas la plus convaincante. Si les descriptions de Robbe-Grillet parviennent à nous saisir, c'est surtout en fonction de leur mise en cause du principe de la réalité, et cela non pas au nom de quelque œuvre artistique *inalternable, mais par l'intrusion d'un *réel multiple*. Bien sûr, il ne saurait exister qu'une seule réalité, sinon ce serait la schizophrénie permanente, mais l'écriture de Robbe-Grillet expérimente ce que ne peut tolérer le principe de la réalité : la simultanéité, la différence, l'autre, bref, autant de réalités virtuelles qui hantent la seule qui doit aux autres, silencieuses et effacées, son existence à la fois tyrannique et précaire.

Il y a une sorte de droiture, que l'on retrouverait aussi chez Nathalie Sarraute, une espèce d'éthique qui se traduit par la capacité dont fait preuve la description dans Robbe-Grillet pour donner parole à ce qui souffre de ne pas avoir pu accéder à l'état actuel de la réalité, mais qui néanmoins n'est pas moins vrai, pas moins *réel* dans sa forme fragile d'attente, d'espoir ou, plus radicalement encore, comme revendication de ce qui ne saurait jamais transgresser le seuil d'actualisation

vers une réalité simple et dure. Mais qui *est*. Pourquoi, d'ailleurs, Robbe-Grillet se serait-il toujours opposé si violemment à toute interprétation « psychologisante » de ses romans, pourquoi ses descriptions déconcertantes ne devraient-elles pas être lues comme les « consciences malades » de ses personnages, tentation pourtant si évidente (presque inévitable dans la *Jalousie*), si ce n'était par respect face à un réel instable qu'il lui importe de sauvegarder comme ... instable ?

Autant dire que les références aux objets qu'on saurait retrouver dans la réalité (lampe, mouche) ne sont pas seulement un prétexte pour que la description littéraire en fasse ce qui bon lui semble. Livrer le réel qui sommeille dans la réalité sans le réveiller tout à fait, voilà ce à quoi se mesurent les descriptions de Robbe-Grillet. Avec son aptitude à se faire glisser vers d'autres espaces, à assurer des correspondances, à établir des liaisons et des flux, la description devient sensible à une sorte d'appel des choses, appel enrobé dans l'évidence facile de la réalité. C'est ainsi que se révèlent peu à peu, dans la réécriture de la réalité soi-disante banale et insignifiante, des creux à peine visibles, des abîmes d'abord imperceptibles. D'où cette impression que des réseaux descriptifs chez Robbe-Grillet émanent des voix secrètes, des limites de la parole. Tout se passe comme s'il fallait monter toute une gigantesque machine descriptive pour qu'un blanc se présente, un presque rien, mais qui justement n'est pas tout à fait rien, car *réel*.