

La création des stéréotypes féminins chez Alain Robbe-Grillet

Dr. Hanan Farouk El-Tellawi

Département de Français, Faculté des Lettres, Université de Minia

Les figures féminines fourmillent dans l'univers romanesque d'Alain Robbe-Grillet. Bien souvent, dans l'ensemble de son œuvre, les séquences narratives s'organisent à partir de la description d'un corps féminin immobile, promis au supplice, au viol, à la mort, ou simplement fixé dans une attitude qui le rend particulièrement désirable. Et cette entreprise finit souvent par stéréotyper une figure féminine qui marque l'œuvre de ce maître du Nouveau roman. Et il semble que, pour ce faire, Robbe-Grillet se documente avec le plus grand sérieux de différentes disciplines telles que la psychanalyse, la critique artistique, la philosophie, la physiologie, etc..

Or, une étude aussi exhaustive que possible de ces figures montre que l'auteur des Gommes (1953) a tendance à populariser ses figures féminines, et à les cristalliser. L'examen de cette démarche prouve que ces certaines figures que nous présente le maître incontesté du Nouveau Roman¹ prouvent qu'il procède à une création romanesque des stéréotypes féminins.

La présente étude tente donc de s'attaquer aux procédés qu'utilise Alain-Robbe Grillet pour créer ses stéréotypes féminins. On tente ici de s'arrêter longuement à la technique de la création des stéréotypes féminins qui abondent dans son univers romanesque. De plus, il sera question d'examiner les différentes figures féminines dans son œuvre romanesque, encore jeune à nos jours.

Il peut sembler étrange et parfaitement absurde, de s'attacher à préciser les rapports entre les figures féminines et la création romanesque chez un romancier du XX^e siècle qui, plaçant d'entrée de jeu le personnage au rang des "notions périmées"², déclare haut et clair, dès 1957, que "*le roman de personnage appartient bel et bien au passé*"³. Et on ne peut s'attarder ici à avancer qu'il se voulait le "*fédérateur et le porte-parole d'un groupe informel d'écrivains fort divers*"⁴, mais réunis par une réflexion commune sur la forme romanesque et la même volonté de lui

¹ O. Corpet & E. Lambert, **Alain Robbe-Grillet, voyageur du Nouveau Roman**, I.M.E.C., Paris, 2002, p. 43.

² C. Milat, **Robbe-Grillet, romancier alchimiste**, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 36.

³ Alain Robbe-Grillet, Sur quelques notions périmées, 1957, texte repris dans **Pour un nouveau roman**, Idées, éd. 1969, p. 33.

⁴ F. Migeot, **Entre les lames : lectures de Robbe-Grillet**, coll. Annales littéraires, Presses universitaires franc-comtoises, Besançon, 1999, p. 191.

faire "subir une révolution esthétique comparable à celles opérées en musique par le dodécaphonisme et en peinture par la non-figuration¹".

Il est intéressant de rappeler ici que ces remarques, cependant, ne souhaitent en rien relever du défi systématique et stérile à l'œuvre elle-même; sans, par ailleurs, prétendre à l'étude exhaustive, elle voudraient seulement s'efforcer de préciser, dans quelques-uns de ces mécanismes, le rôle que peut jouer la représentation des figures féminines dans la mise en œuvre de stéréotypes et de fantasmes, dans les constructions à la fois savantes et libres de l'imaginaire, que proposent les romans d'Alain Robbe-Grillet.

Il est utile de dire ici qu'une figure féminine soit la "forme extérieure d'un corps²". C'est tout d'abord en ce sens de forme extérieure d'un corps féminin que seront évoquées quelques-unes des figures féminines présentes dans les romans de Robbe-Grillet. Et on ne croit pas encourir, par là, le reproche de jouer sur les mots- encore que, s'appliquant à l'œuvre de Robbe-Grillet, tout glissement progressif de sens soit sans doute assuré d'une certaine légitimité. Quoi qu'il en soit, on ne saurait nier que, pour lui, le corps féminin est d'abord un objet:

Si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire: tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres; ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc.³

On voit bien entendu là toute une affirmation emblématique et polémique qui voit dans la femme aimée un objet parmi d'autres, dont l'existence n'est perçue que dans la mesure où il affecte le sens du romancier. Cependant, il est exact que, dans l'ensemble de l'œuvre, la femme se réduit souvent à un corps-objet, dont on trouve, semble-t-il, dans la chambre secrète l'image quintessenciée et la mise en scène matérielle:

Seul, au premier plan, lui faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge – un corps blanc dont se divine la matière pleine et souple,

¹ Philippe Dulac, **Encyclopédie Universalis**, édition de 2010, rubrique: Alain Robbe-Grillet.

² Cette définition est donnée aussi bien par Le *Littre* que par le *Robert*.

³ Alain Robbe-Grillet, **Nouveau roman homme nouveau**, Paris, 1961, pp. 147-148.

*fragile sans doute, vulnérable [...]. C'est un corps de femmes aux formes pleines*¹.

Il faut rappeler ici qu'une manière générale, dès les premiers romans, les figures féminines représentatives du réel, qui se glissent à ses lieu et place, abondent: la carte postale du pavillon des Gommes, l'affiche du Voyeur, la photographie du militaire "en pied" du Labyrinthe, on n'en finirait pas de les répertorier et de les énumérer. On s'en tiendra au roman qui est certainement l'illustration la plus riche et la plus féconde du rôle que jouent, dans l'élaboration romanesque, ces reproductions du monde remplaçant le monde réel, c'est-à-dire Typologie d'une cité fantôme; d'autant qu'il ne s'agit plus là du mauvais tableaux ou de clichés d'amateur, mais de véritables oeuvres d'art, et que, bien différentes de leur inspiration et de leur facture, les oeuvres qui supportent, inspirent, et fondent le roman ont au moins en commun la place privilégiée qu'elles accordent au corps féminin, en tant qu'objet tout à la fois réel et fantasmatique; comme si, aidé sans doute en cela par l'expérience cinématographique de *l'Année dernière à Marienbad*, de *L'Immortelle* et surtout des *Glissements progressifs du plaisir*, où règnent sans conteste les images du corps féminin, le romancier les laissait, de plus en plus, envahir son univers et sa création. Car ces images sont, de plus en plus, inhérentes à l'œuvre. Il ne s'agit en rien de commentaire, d'une description, ni même d'un objet de comparaison, comme on ne trouverait tant d'exemples divers chez Balzac ou Stendhal, Proust ou Malraux; l'audace et la singularité de Robbe-Grillet sont d'avoir, à partir de l'œuvre d'un peintre, ou d'un photographe, autour de cette œuvre, en la prenant très exactement comme prétexte, inventé des histoires, donné tout un substrat ou un prolongement romanesque aux scènes ou aux personnages fixés sur la toile ou le papier.

En réunissant des textes autonomes, ces "Rêves de jeunes filles" générés par les "Demoiselles d'Hamilton", cette reprise de "Traces suspectes en surface" inspirées par des lithographies originales de Robert Rauschenberg, cette "construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé" qui, avant de constituer le premier espace du roman, a vécue d'une existence textuelle indépendante à partir d'eaux fortes et de pointes sèches de Paul Delvaux, ou encore tel chapitre né d'exposition de Magritte, par le détour de La Belle captive, Typologie d'une cité fantôme

¹ Alain Robbe-Grillet, Instantanés, La chambre secrète, pp. 98-99.

renchérit sur cette "circulation du sens"¹ à laquelle le lecteur est convié à prendre part, et illustre de manière exemplaire le processus de la création qu'Alain Robbe-Grillet définit à propos de La Belle Captive:

Les figures s'animent, la répétition d'un thème devient développement diachronique, le titre d'un tableau surgit comme un mot de passe... Mais la ressemblance n'est ici qu'une première partie de l'aventure: ayant d'abord accepté les images comme impulsion génératrice, c'est bientôt l'écart variable entre elle et le texte, quelquefois aussi le rapport métonymique ou même l'opposition qui devient le principal paramètre du jeu².

Il faudra noter ici que la notion d'"écart" est essentielle dans ce que Robbe-Grillet appelle ailleurs son "système producteur"³; pour n'en rappeler qu'un exemple, on sait que La Jalousie, reprenant sans cesse les mêmes scènes, les mêmes décors, les mêmes phrases, fait constamment jouer entre elles ces répétitions, selon un mécanisme que le texte lui-même énonce, puisque à l'instar des bras de Franck et A., il semble effectuer "*des déplacements incertains, de faible amplitude, à peine ébauchés que déjà revenus de leur écart, ou bien, peut-être, imaginaires*"⁴, et puisque le roman tout entier pourrait être défini par cette réflexion sur une mélodie chantée:

Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant, ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière peuvent donner lieu à des modifications bien qu'à peine sensibles, entraînant à la longue fort loin du point de départ⁵.

C'est ainsi qu'il est fort intéressant de remarquer que les paramètres du jeu à partir d'une histoire initiale, d'un thème, de figures et d'images, restent bien les mêmes; mais ils semblent, lorsque c'est une image ou un

¹ Texte signé de Robbe-Grillet, imprimé sur la couverture de l'édition de La Belle captive, La Bibliothèque des arts, Lausanne Paris, 1983.

² Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Gallimard, 1963, p. 38.

³ Voir: "Exposé du système producteur", à propos de "*Pièges à fourrure*", in *Obliques*, octobre 1987, N° 16-18, pp. 251-258.

⁴ La Jalousie, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

figure qui donne l'impulsion génératrice, subir un double mouvement d'accélération et de multiplication.

Il est utile de noter également que ces figures qui s'animent, ces images productrices sont, dans Typologie d'une cité fantôme, non exclusivement, mais essentiellement figures et images féminines; ce n'est certes pas un hasard si tant de femmes, nues pour la plupart, sont présentes "*dans la cellule génératrice*¹": un modèle, une jeune femme blonde aux longs cheveux en désordre, debout, immobilisée dans une attitude à la fois souple et rigide, rappelant quelque statue antique ou quelque tableau de la Renaissance, et sa compagne peintre, assise nue aussi, un long pinceau dans la main droite; un groupe de joueuses de cartes; deux groupes de spectatrices presque identiques dont l'un contemple le peintre, son modèle et son tableau, et l'autre considère une scène de signification moins évidente. Deux autres jeunes femmes s'affairant autour d'une troisième qui a été préalablement liée sur une table rectangulaire; cette dernière rejoint, par sa position et le sort probable qui l'attend, la longue lignée des femmes promises au supplice dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

À toutes ces femmes, évoquées de manière suffisamment précise pour que s'impose, à l'esprit ou à l'imagination du lecteur, au moins une silhouette, une forme, une figure et qui, dans les véritables tableaux vivants qu'elles donnent à voir, renvoient toutes à "quelque référence archétypale de l'œuvre d'art²", s'ajoute l'image ornant la carte tenue par l'une des joueuses, une figure de tarots représentant une femme majestueuse dont le vêtement à la romaine répète celui de l'une des spectatrices, et dont le geste de tendre un objet mince et long reproduit l'attitude de l'une des jeunes femmes de la dernière scène, brandissant dans sa main droite un objet allongé.

Il est à remarquer ici que ce principe de la reproduction en "abysses", autre forme des jeux de la répétition et des reflets constamment mis en œuvre par Robbe-Grillet et sur lesquels, là encore, la pratique cinématographique lui a sans doute permis de raffiner de plus en plus, exploite une des possibilités des variations à partir d'une même image, ou d'une même scène figée. Mais il s'inscrit également dans cet aller-retour continu entre élément générateur, et dont l'œuvre antérieure déjà donnait bien des exemples: c'est le cas, en particulier, dans La Maison de rendez-vous des "spectacles spéciaux" (p. 9) organisés par Lady Ava dans la

¹ Typologie d'une cité fantôme, p. 18.

² J. Ricardou, Robbe-Grillet : analyse, théorie, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1976, p. 76.

Ville Bleue, des groupes sculptés qui s'animent en scènes, ou encore de l'échange subtil entre une promeneuse en mouvement, s'arrêtant pour contempler, un instant, la figure fixe d'un mannequin de cire, dans une vitrine, qui lui renvoie son propre reflet (pp. 13-14).

Par ailleurs, La maison de rendez-vous, encore, abonde en ce genre de visions. Ici, la cellule génératrice ne se contente pas d'un seul corps, ni d'une seule scène. Elle comporte la représentation simultanée de scènes différentes, et cependant reliées entre elles par quelque renvoi, où figurent des groupes de personnages différents, entre lesquels, cependant la nudité, la posture, la direction d'un regard établissent des liens évidents. Ainsi se trouve suggéré une sorte de "mouvement horizontal qui rend la représentation globale apte à se multiplier en scènes partielles¹", qui tout à la fois la reproduisent et la transforment, comme dans une bande dessinée, dont l'esthétique serait particulièrement soignée.

De plus, si en ce "premier espace", qui est aussi le premier temps du roman, personne ne bouge dans la cellule génératrice, au chapitre suivant la scène perd de son immobilité. Et là encore le mouvement s'accélère. Certaines de ces figures féminines s'animent à la manière précise et mesurée des automates, tandis qu'à l'extérieur passent des promeneurs, dames de bonne tenue au sourire charmant sous leurs ombrelles protectrices. Mais s'opposant visiblement à ces déplacements limités ou calmes, la course d'une fille nue, épouvantée et blessée, introduit le mouvement, la vie, les sentiments peut-être, ou leur simulacre:

La bouche ouverte comme sous l'effet de l'essoufflement ou de la terreur regardant comme avec effroi.²

Et si elle apparaît dans un décor improbable, son passage même et, à plus forte raison, ce qu'elle ressent ou traduit par son expression semblent aussi gagnés par cette improbabilité. Elle n'a plus alors qu'à disparaître, mais elle a amorcé, au dehors, sur son passage, suffisamment de désordre et d'événements pour que l'on ne puisse plus se suffire du "cérémonial immobile de la violence et de la représentation³", qui se poursuit toujours dans la cellule génératrice.

Il faut dire donc que les scènes et les espaces différents vont s'engendrer les uns des autres, jouant sur l'extérieur d'une ville en ruine, et

¹ J. -C. Vareille, Alain Robbe-Grillet l'étrange, A-G. Nizet, Paris, 1981, p. 98.

² La Maison de rendez-vous, p. 28.

³ Ibid., p. 43.

l'intérieur d'un édifice carcéral. Au-dedans comme au-dehors, l'espace est constamment occupé par des femmes promeneuses attentives ou indifférentes, baigneuses inaccessibles et provocantes, courtisanes, délinquantes, prostituée promise au sacrifice rituel, modèles de peintre ou de photographe, jeunes filles au corps alangui, écoutant l'histoire de la cité antique de Vanadium, et, selon les versions à variantes de cette histoire, condamnées à mort sauvées, par l'épaisseur de leur cahot, du cataclysme qui aurait détruit la ville, ou adolescente échappant au massacre perpétré par des guerriers monstrueux, mais violée ensuite par eux.

Il est à remarquer que, dans cette prolifération, les figures féminines chez Robbe-Grillet semblent s'interchanger, échanger leur rôle, leurs gestes, leurs attitudes, presque toutes sont silencieuses. Seuls s'entendent un cri de terreur qui peut être poussé aussi bien par une promeneuse que par un modèle ou par une captive, la voix de la lectrice s'efforçant au profit de sa lecture, les paroles d'une dame évoquant une césarienne, la phrase prononcée par la mère des deux jeunes enfants, les lamentations de "Diane la solitaire" ou de diane, de Divana, à moins que ce ne soit Danaé, ou Vanadé, car ces figures pour la plupart sans voix sont aussi sans nom. La déesse Vanadé a emprunté le sien à la mythologie scandinave, pour donner celui de Vanadium, non sans humour, puisque ce nom est, en fait, celui d'un métal à la ville détruite.

C'est dire que ces corps objets, ou ces silhouettes n'accèdent guère au statut de personnage. Ces figures féminines peuplent les rêves du narrateur spectateur, narrateur dédoublé, qui parfois cède la place à un autre lui-même. David G. ou H., rêvant lui-même, et se donne parfois une présence suffisamment objective pour que ses "*épais cheveux bouclés*"¹ masquent une partie de la scène décrite. Plus heureux en cela que le futur narrateur de *Souvenir du triangle d'or*, dont la tête chauve ne sera plus "*d'un reflet au fond d'un miroir, dans le magasin aux poupées mortes*"².

Ainsi, les figures féminines occupent une place privilégiée et singulière dans l'économie de l'œuvre, et ont une fonction essentielle dans son élaboration, en rupture absolue avec le rôle traditionnel des héroïnes romanesques, toujours objets, certes, de désir, mais dont la richesse fondamentale est de l'ordre de la signification sentimentale, totalement absente ici.

¹ *La Maison de rendez-vous*, p. 36.

² *Souvenir d'un triangle d'or*, p. 115.

L'auteur lui-même est conscient de cet exploit littéraire des figures féminines. *La chair des femmes a toujours occupé sans doute sans doute*, note-t-il, *une grande place dans mes rêves*¹. Mais, s'il se contente à *"contempler quelque jeune femme qui danse dans un bal"*², à l'attarder sur des *"épaules nues"*³, ou sa *"chair polie"*⁴ qui *"luit d'un éclat doux, sous la lumière des lustres"*⁵ semblent ainsi retrouver les premiers émois de Félix de Vandenesse, la suite de son aventure n'aura plus guère de rapports avec l'histoire d'amour du Lys dans la vallée.

De surcroît, les figures féminines en tant que personnages ne sont cependant pas totalement exclues des romans d'Alain Robbe-Grillet. Dès sa première nouvelle, L'Ange gardien, Robbe-Grillet donnait libre cours aux fantasmes de meurtre, puisqu'il y racontait l'histoire d'un homme tuant une petite fille. Mais au lieu de s'attarder sur l'assassinat, ou de rendre visible l'absence de sa relation comme il devait le faire dans Le Voyeur, il laissait le meurtrier sur une vision édénique de cette petite fille:

Elle était au Paradis, déjà. Elle allait veiller sur lui. Quand, plus tard, il irait là-bas pour la rejoindre, il la trouverait près de la porte à l'attendre, et son sourire, d'un seul coup, le reposerait de toutes les fatigues et de tous les chapitres de la vie⁶.

Si on revient au premier roman d'Alain Robbe-Grillet, Le Régicide, on trouvera que qu'il semble ici en ce qui concerne la création d'une héroïne, faire sa place au romanesque le plus traditionnel. Dès le premier chapitre, en effet, travers la pensée du personnage masculin, Boris, un personnage féminin est évoqué:

*Il devait retrouver Laura vers la fin de la matinée, et l'anticipation de ce rendez-vous permet d'entrevoir l'ébauche d'une jeune femme engagée dans l'action politique, réaliste et lucide*⁷.

Boris sait qu'après lui avoir demandé ce qu'il faisait en ce moment, et *"sans être dupe de ses réponses évasives, elle essaierait de le raisonner,*

¹ La Maison de rendez-vous, p. 11.

² Ibid, p. 12.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Alain Robbe-Grillet, **Obliques**, op. cit., p. 93.

⁷ Un régicide, p. 19.

*et en reviendrait à ses propres affaires, au mouvement ouvrier, à la lutte plus au moins clandestine, aux progrès de l'organisation.*¹

Laura semble donc un personnage agissant, caractérisée même par l'action, et proche avec probablement là encore, une certaine ironie des héros positifs du réalisme. Et d'autant plus que la scène n'a apparemment rien d'exceptionnel, l'anticipation devient souvenir de discussions semblables déjà vécues au terme desquelles Boris "*rencontrait ses yeux grands ouverts qui le dévisageaient comme s'il avait été une bête étrange, un monstre, ou le vide.*"²

Ainsi, face à l'étrangeté, à la monstruosité ou au néant de Boris, Laura semble incarner la normalité, le plein, la prise directe sur l'existence réelle. C'est ainsi que le vide devient ici l'apanage du personnage masculin. Mais bientôt, dans la pensée de Boris, le rôle de Laura est minimisé: "Laura viendrait ou ne viendrait pas, rien n'en serait changé pour lui de toute manière"³, et elle se dissout dans l'absence.

Ainsi, ce premier personnage féminin des romans de Robbe-Grillet, né sous les meilleurs auspices romanesques, et qui semblait incarner la force et la fermeté de l'action, en face du rêve, "des trous de mémoire, des incertitudes de Boris, ne vise qu'à illustrer l'échec de toute ambition d'emprise sur le réel"⁴. Dans la parodie de l'action qu'elle propose, dans les attitudes caricaturales où son créateur la cantonne, elle se révèle tout aussi fantasmagorique que Boris lui-même.

Quand au monde des Gommes, il est essentiellement masculin. Les figures féminines n'y sont que des comparses, silhouettes stéréotypées, renfermées dans les fonctions de serveuse, de femme de ménage, ou de libraire, même lorsqu'une d'elles se révèle entre l'ex-femme de Dupont, elle se borne à fournir à Wallas une carte postale, et bien que liée de près à l'intrigue principale, n'intervient ainsi que dans l'ordre de la représentation, non dans celui de l'action. Malgré sa compassion, et l'incarnation passagère d'une image maternelle qu'elle propose, la jeune femme du Labyrinthe n'a guère, non plus, le pouvoir d'infléchir le destin du soldat.

Par ailleurs, si les personnages féminins, selon des modalités différentes, tiennent une place à part dans Le Voyeur ou dans La Jalousie,

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid., p. 62.

⁴ O. Bernal, Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence, Gallimard, Paris, 1964, p. 22.

on sait que le lecteur n'est jamais en relation directe avec eux, et qu'il n'en connaît que ce que Mathias, ou le mari supposé de A. veulent bien lui en dire. Le rôle féminin le plus important, dans Le Voyeur, est sans doute celui de la petite fille qu'aperçoit Mathias sur le bateau:

Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur. Elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne; même dans cette position un peu trop rigide, l'enfant conservait une attitude gracieuse¹.

Pour gracieuse et apparemment spontanée qu'elle soit, cette attitude ne doit pas tromper: c'est l'une des deux postures que les figures féminines prennent le plus souvent dans les descriptions ou les récits de Robbe-Grillet, l'autre étant celle de la femme étendue, telle que la montre La Chambre secrète, l'attitude d'un corps offert, c'est cette image qui s'impose à Mathias, et à travers lui, au lecteur, avant même que ne commence son aventure sur l'île, qui va déterminer cette aventure, puisqu'elle anticipe sur le personnage de Jacqueline, la future victime.

Par ailleurs, dans La Jalousie, A., l'héroïne du récit, elle semble par sa fonction dans l'histoire, pouvoir s'apparenter aux héroïnes traditionnelles. Le roman tout entier n'est-il pas construit par ce refus ou cette impossibilité de laisser se construire la subjectivité du personnage féminin, ou plutôt par le désir de montrer l'impossibilité de saisir et de connaître de l'autre, même un passionnément guetté, plus que son apparence, sa forme extérieure?

Elle dit "bonjour" du ton enjoué de quelqu'un qui a bien dormi et qui arbore, par principe, toujours le même sourire, le même sourire où se lit, aussi bien, la dérision que la confiance, ou l'absence totale de sentiments.²

On peut se demander si, de la même manière, la plupart des femmes qui, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, succéderont à A. et en particulier dans les derniers romans n'échappent pas aussi, en partie, à l'emprise que l'homme tente d'exercer sur elles, et si le constant recours à la force, au viol ou au meurtre, au-delà de la reprise systématique de fantasmes

¹ Le Voyeur, p. 22.

² La Jalousie, p. 42.

stéréotypés, ou plutôt, les englobant, n'est pas la seule possibilité pour lui de se donner l'illusion de s'emparer du corps de la femme et, par là, de sa personne.

Dans un entretien mené par Alain Poirson, en juin 1979, et fort judicieusement intitulé "Du bon sage de l'humour", Robbe-Grillet s'en explique, comme son interlocuteur lui rappelle qu'on l'a accusé d'imposer de la sexualité un mode de représentation essentiellement masculin, il répond:

Je ne l'impose pas, je le mets en scène. L'imaginaire de l'homme ayant toujours été au pouvoir, je suis au pouvoir, comme n'importe quel homme. L'hégémonie du pouvoir masculin est beaucoup plus battue en brèche par la mise en scène que j'en fais que par la façon dont il passe sournoisement inaperçu dans les trois-quarts des œuvres. Le viol ou le fantasme de cruauté est montré, encadré, souligné, désigné, comme un événement qui n'est pas naturel, mais scandaleux¹.

Alors, sans faire de l'auteur de La Maison de rendez-vous un champion de la cause des femmes, on se saurait cependant occulter, ni même minimiser la fonction subjective qu'il veut donner, en partie, à ces multiples scènes de viol et de supplice du corps féminin, évoquées quelquefois de manière allusive, et le plus souvent minutieusement décrites dans la plupart de ses romans, ou de ses ciné-romans. S'il est vrai, comme l'affirme lui-même, que, dans presque toutes ses œuvres, on peut aisément voir deux groupes de forces antagonistes au travail: celles de l'ordre établi, et celles de la subversion au niveau de la fiction comme à celui de l'écriture, on ne manquera pas de relever, à sa suite, que les courants de perturbation multiformes et sournois qui viennent miner l'ordre et l'autorité du pouvoir sont incarnés avec insistance par des enfants, des jeunes femmes et des gens de couleur².

Avec un mélange savoureux d'humour et de sérieux, le narrateur de Djinn affirme que "*la lutte des sexes est le moteur de l'histoire*³". On ne saurait nier qu'elle est le moteur principal des histoires racontées par

¹ Entretien paru dans **La France nouvelle**, juin 1979, N° 1752, pp. 9-15.

² R. Predal, **Robbe-Grillet cinéaste**, Presse universitaires de Caen, Caen, 2005, p. 51.

³ **Djinn**, p. 11.

Robbe-Grillet, et qu'il n'est pas certain, en dépit des apparences, que les jeunes femmes soient toujours vaincues.

Ces jeunes femmes sont de plus en plus nombreuses à partir de La Maison de rendez-vous, et l'on peut peut-être, dans la mort de Lady Ava, qualifiée alors de "*très vieille femme*¹" et dans le fait que le roman s'achève sur la vision de Lauren, le remplacement d'une génération par une autre, d'un âge ancien par un ordre ou un désordre nouveau. Mais Lauren n'annonce encore rien, couchée dans la position-type souvent décrite de la femme, dans la chambre où viennent de surgir des policiers et Johnson, elle reste "*sans faire un geste, sans que bouge un seul trait de son visage lisse. Et il n'y a rien dans ses yeux*²". Son immobilité, le vide de son regard l'apparentent au corps-objet. Pourtant, elle règne sur la dernière séquence du roman; comme si elle était, en dépit de tout, beaucoup plus d'une image stéréotypée.

Au terme de cette brève étude, on se permet de dire que si bien que, sans vouloir prétendre à une construction métaphysique à propos de l'œuvre de Robbe-Grillet, ni à une exploration psychanalytique, on finit par se demander si la contemplation obstinée, répétitive, obsessionnelle de la femme, omniprésente dans les romans, n'est pas, au-delà de la représentation de fantasmes stéréotypés, la traduction du désir non seulement de saisir l'autre, mais de saisir soi-même.

Il ne faut pas oublier que l'auteur de Djinn a tenté depuis son initiation à l'écriture romanesque de mettre un terme à un réalisme et à un psychologisme quasi inchangés depuis Balzac et d'inventorier des modes d'écriture n'aboutissant pas à des « histoires ». Il est à noter également que, dans un fragment autobiographique imaginaire, Robbe-Grillet nous confie "*Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*³". La place qu'occupent les figures féminines de cet univers singulier n'est pas en contradiction avec cette affirmation; elles sont au premier rang des thèmes générateurs, des impulsions génératrices de l'œuvre, dont on sait, de surcroît, combien elle se plaît à se nourrir d'elle-même, et qui se trouve ainsi amenée à multiplier les images de la femme. Si leur mode de représentation et leur rôle dans le roman sont bien éloignés de ceux qui produisaient les héroïnes romanesques au sens traditionnel, les figures féminines selon Robbe-Grillet incarnent, "expriment et symbolisent ce

¹ La Maison de rendez-vous, p. 213.

² Ibid., p. 215.

³ Alain Robbe-Grillet, Un fragment autobiographique imaginaire, Publié dans **Minuit**, N° 31, novembre 1978, pp. 2-8.

qu'il nomme lui-même un fantasme fondamental¹ à la fois source de l'œuvre et point d'appel de l'imaginaire.

¹ B. Morissette, **Les Romans de Robbe-Grillet**, Minuit, Paris, 1963, rééd. 1971, p. 221.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus (classé chronologiquement)

- * **Les gommés**, éditions de Minuit, Paris, 1953.
- * **Le Voyeur**, éditions de Minuit, Paris, 1955.
- * **La Jalousie**, éditions de Minuit, Paris, 1957.
- * **La Maison de rendez-vous**, éditions de Minuit, Paris, 1965..
- * **Typologie d'une cité fantôme**, éditions de Minuit, Paris, 1975.
- * **Souvenir d'un triangle d'or**, éditions de Minuit, Paris, 1978.
- * **Un régicide**, éditions de Minuit, Paris, 1979.
- * **Djinn**, éditions de Minuit, Paris, 1981.
- * **La Belle captive**, éditions de Minuit, Paris, 1983.

II- OUVRAGES CRITIQUES SUR ALAIN ROBBE-GRILLET

- B. Morissette, **Les Romans de Robbe-Grillet**, Minuit, Paris, 1963, rééd. 1971.
- C. Milat, **Robbe-Grillet, romancier alchimiste**, L'Harmattan, Paris, 2001
- F. Jost dir. **Robbe-Grillet, Obliques 15/16**, Borderie, Paris, 1978. **éditions de Minuit, Paris,**
- F. Migeot, **Entre les lames : lectures de Robbe-Grillet**, coll. Annales littéraires, Presses universitaires franc-comtoises, Besançon, 1999.
- J. Ricardou dir. **Robbe-Grillet : analyse, théorie**, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1976.
- J-C. Vareille, **Alain Robbe-Grillet l'étrange**, A-G. Nizet, Paris, 1981.
- O. Bernal, **Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence**, Gallimard, Paris, 1964.
- O. Corpet & E. Lambert, **Alain Robbe-Grillet, voyageur du Nouveau Roman**, I.M.E.C., Paris, 2002
- R. Predal, **Robbe-Grillet cinéaste**, Presse universitaires de Caen, Caen, 2005
- R.-M. Allemand, **Alain Robbe-Grillet**, coll. Les Contemporains, Seuil, Paris, 1997.

III- OUVRAGES CRITIQUES

- A. Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Gallimard, 1963.
- F. Dugast-Portes, **Le Nouveau Roman : une césure dans l'histoire du récit**, Armand Colin, Paris, 2005
- J. Ricardou, **Problèmes du nouveau roman**, Seuil, 1967 ; *Le Nouveau Roman, ibid.*, 1973
- Le « **Nouveau Roman** » en questions. **Nouveau roman et archétypes**, textes réunis et présentés par R.-M. Allemand, 2 vol., coll. La Revue des lettres modernes, Minard, Paris, 1992-1993
- P. Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in **L'Auteur et le manuscrit**, textes réunis et présentés par M. Contat, P.U.F., Paris, 1991
- R. Ouellet, **Les Critiques de notre temps et le nouveau roman**, Garnier, Paris, 1972

IV- DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

- **Encyclopédie Universalise**, édition de 2010, rubrique: Alain Robbe-Grillet.
- Dictionnaire **Le Littré**, édition de 2008.
- Dictionnaire le **Robert**, édition de 2009.