

**Pour une tension narrative ludique. Analyse de Djinn, La Maison de rendez-vous et Le Voyeur**  
**d'Alain Robbe-Grillet**

**Auteur :** Hustinx, Clara

**Promoteur(s) :** Demoulin, Laurent

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

**Année académique :** 2018-2019

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/7502>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



Faculté de Philosophie et Lettres  
Langues et lettres françaises et romanes

---

## **Pour une tension narrative ludique**

**Analyse de *Djinn*, *La Maison de rendez-vous* et *Le Voyeur* d'Alain**

**Robbe-Grillet**

Mémoire présenté par Clara HUSTINX en vue de l'obtention du diplôme de Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre.

Sous la direction de Laurent DEMOULIN.

---

Année académique 2018–2019





Faculté de Philosophie et Lettres  
Langues et lettres françaises et romanes

---

## **Pour une tension narrative ludique**

*Analyse de Djinn, La Maison de rendez-vous et Le Voyeur d'Alain  
Robbe-Grillet*

Mémoire présenté par Clara HUSTINX en vue de l'obtention du  
diplôme de Master en langues et lettres françaises et romanes,  
orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du  
livre.

Sous la direction de Laurent DEMOULIN.

---

Année académique 2018–2019



## REMERCIEMENTS

Je remercie M. Laurent DEMOULIN pour sa disponibilité, sa bienveillance, ses encouragements et surtout, ses précieux conseils.

Je souhaiterais ensuite remercier ma grand-mère, Mme. Michelle MARIQUE, pour ses corrections attentives et éclairées. Elle m'a transmis l'amour de la littérature et la passion pour ces études qui sont les miennes.

Je suis reconnaissante aussi à Mme. Catherine BRAUNS pour avoir accepté de relire et corriger mon mémoire. C'est elle qui a éveillé mon intérêt pour le nouveau roman lorsqu'elle me l'a enseigné, il y a quelques années.

Pour son soutien aussi indéfectible qu'incalculable et sa relecture, je remercie mon père, M. Roland HUSTINX.

Merci également à Mlle. Justine HAYART, pour son amitié et son aide généreuse.

Enfin, je tiens à remercier ma maman, Antoine, Nora, Bonne-Maman et Alex pour leur patience et leur amour.



## SOMMAIRE

1. INTRODUCTION.....	3
2. RÉSUMÉ ET DÉFINITIONS DES CONCEPTS .....	7
2.1. <i>Introduction</i> .....	7
2.2. <i>La tension narrative</i> .....	8
2.3. <i>Intrigue et récit</i> .....	10
2.4. <i>Séquence narrative et mise en intrigue</i> .....	11
2.5. <i>La fonction thymique du récit</i> .....	15
2.5.1. <i>Curiosité</i> .....	17
2.5.2. <i>Suspense</i> .....	18
2.5.3. <i>Rappel et suspense paradoxal</i> .....	19
2.5.4. <i>Surprise</i> .....	21
3. LA TENSION NARRATIVE DANS TROIS ROMANS D'ALAIN ROBBE-GRILLET : <i>DJINN, LA MAISON DE RENDEZ-VOUS ET LE VOYEUR</i> .....	23
3.1. <i>Introduction</i> .....	23
3.1.1. <i>L'intrigue dans les œuvres de Robbe-Grillet</i> .....	24
3.1.2. <i>Les conséquences sur la tension narrative</i> .....	26
3.2. <i>La tension narrative dans trois romans de Robbe-Grillet</i> .....	29
3.2.1. <i>Curiosité</i> .....	31
3.2.1.1. <i>Indéterminations stratégiques « conventionnelles » chez Robbe-Grillet</i> .....	33
3.2.1.2. <i>Indéterminations stratégiques ouvrant la lecture</i> .....	36
3.2.1.2.1. <i>Curiosité produite par une altération du mode et de la voix de la narration</i> .....	37
3.2.1.2.2. <i>Le manque de fiabilité des narrateurs</i> .....	39
3.2.1.2.3. <i>Curiosité produite par l'agencement des séquences narratives</i> .....	45
3.2.1.2.4. <i>Excursus sur le dénouement</i> .....	49
3.2.1.3. <i>Conclusion au sujet de la curiosité</i> .....	52
3.2.2. <i>Suspense</i> .....	53
3.2.2.1. <i>Suspense produit par une modification du mode ou de la voix du récit</i> .....	55
3.2.2.2. <i>Suspense produit par la macrostructure du roman</i> .....	59

3.2.2.3. <i>Suspense produit par un jeu sur les scénarios stéréotypés</i> .....	64
3.2.2.4. <i>Sympathie et identification</i> .....	70
3.2.2.5. <i>Le suspense dans Le Voyeur</i> .....	73
3.2.2.6. <i>Conclusion au sujet du suspense</i> .....	77
3.2.3. <b>Surprise</b> .....	77
3.2.3.1. <i>Surprise produite par la déception d'un stéréotype</i> .....	79
3.2.3.2. <i>Surprise produite par les répétitions de séquences narratives</i> .....	81
3.2.3.3. <i>Surprise produite par un jeu sur les focalisations</i> .....	82
3.2.3.4. <i>Conclusion au sujet de la surprise</i> .....	84
4. <b>LES PASSAGES MÉTARÉFLEXIFS</b> .....	87
4.1. <i>Introduction</i> .....	87
4.2. <i>Métaréflexions au sujet des codes ancestraux de la littérature</i> .....	89
4.3. <i>Métaréflexions au sujet des narrations robbe-grilletiennes</i> .....	99
4.4. <i>Conclusion au sujet des passages métaréflexifs</i> .....	101
5. <b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	103
6. <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	109
a. <b>Sources primaires</b> .....	109
b. <b>Ouvrages critiques</b> .....	109
i. <b>Livres</b> .....	109
ii. <b>Articles</b> .....	110
iii. <b>Dictionnaires</b> .....	112

# 1. INTRODUCTION

Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes développe l'idée selon laquelle le lecteur éprouve du *plaisir* ou de la *jouissance* à la lecture de certaines œuvres, en établissant une distinction entre les œuvres conventionnelles et les œuvres d'avant-garde – distinction établie sur le motif du type de plaisir ressenti<sup>1</sup>. Ainsi, ces dernières se situent du côté de la *jouissance* qui « met en état de perte, [...] déconforte »<sup>2</sup>. Le sémiologue écrit, au sujet des œuvres de Flaubert : « Voilà un état très subtil, presque intenable, du discours : la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible [...] jamais le plaisir [n'a été] mieux offert au lecteur [...] »<sup>3</sup>. Ces remarques conservent leur pertinence appliquées à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, écrivain que Barthes compare d'ailleurs fréquemment à Flaubert.

Cependant, Barthes signale que « sur le plaisir du texte, nulle "thèse" n'est possible ; à peine une inspection (ou introspection) qui tourne court »<sup>4</sup>. Ce mémoire n'entend pas consister en une « thèse » sur le plaisir ressenti à la lecture de Robbe-Grillet en prenant appui uniquement sur une introspection, un plaisir individuel et subjectif, mais se propose, éclairé de plusieurs ouvrages rédigés par de grands noms de la théorie littéraire, d'analyser et de mettre en lumière ces composantes qui justement, produisent le plaisir de lecture et l'entretiennent.

La question serait donc de savoir par quelles stratégies narratives les textes robbe-grilletiens parviennent à éveiller, chez le lecteur, un intérêt de lecture. Selon la dichotomie barthésienne, Robbe-Grillet, par la déconstruction de ses œuvres et le rejet des éléments qu'il considère « périmés », a produit une littérature de jouissance. Mais la lecture de ses romans ne suscite-t-elle pas aussi simplement le plaisir ? L'objectif sera donc de mettre en lumière ces éléments producteurs de jouissance mais aussi de plaisir, qui existent malgré les innovations du nouveau romancier.

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

<sup>2</sup> *Loc. cit.* p. 23.

<sup>3</sup> *Loc. cit.* pp. 16–17.

<sup>4</sup> *Loc. cit.* p. 48.

Pour répondre à nos questions, nous nous appuierons tout d'abord sur l'ouvrage de Raphaël Baroni, *La Tension narrative*<sup>5</sup>, qui constitue notre référence principale. Le narratologue y interroge les facteurs qui provoquent l'intérêt de lecture et permettent de conserver l'envie de lire une œuvre de fiction jusqu'à son terme. Selon lui, la réponse réside dans *la mise en intrigue* et la *tension narrative* qui en résulte. Nous proposerons dès lors, dans un premier point, un résumé de l'ouvrage de Baroni en exposant tant les termes employés que les théories exposées. Suite à ce point théorique, nous commencerons notre analyse d'un corpus déterminé en y appliquant la terminologie et les théories de Baroni, tout en les critiquant, si cela nous semble utile, et en les complétant grâce à nos recherches personnelles.

Il nous a été nécessaire, avant tout, d'établir un corpus afin d'y appliquer notre analyse. Les œuvres choisies sont les suivantes : *Le Voyeur*<sup>6</sup>, *La Maison de rendez-vous*<sup>7</sup> et enfin, *Djinn*<sup>8</sup>. Ces trois romans permettent d'aborder une vaste étendue de l'œuvre de Robbe-Grillet, chacun proposant des innovations situées à des niveaux différents de l'intrigue ou de son organisation. En effet, si *Djinn* est peut-être le roman le plus « conventionnel » des trois, nous verrons que sa structure toute particulière permet de dégager certains aspects de la tension narrative produite par les œuvres du nouveau romancier. *Le Voyeur*, quant à lui, présente la particularité d'être un roman dont l'intrigue se voit davantage suggérée que mentionnée, l'auteur recourant alors à de nouvelles stratégies, à leur tour sources de *tension*. Enfin, *La Maison de rendez-vous*, l'œuvre la plus « déconstruite » de notre corpus, offre également une grande richesse d'exemples illustrant la production de tension narrative. Dès lors, la nature des atteintes aux codes traditionnels du roman diverge d'un roman à l'autre, ce qui permet d'appréhender un plus large spectre de mécanismes employés dans la production de la tension, source de plaisir.

Ainsi, dans le point dédié à l'analyse, nous aborderons la production de la *tension narrative* dans ces trois romans de Robbe-Grillet et tenterons d'en tirer une typologie, ou du moins d'en dégager les grandes tendances. Ce mémoire, au départ des théories de Baroni, entend donc répondre à cette question : quelles sont les origines de la jouissance et du plaisir ressentis à la lecture des œuvres de Robbe-Grillet ? Cette interrogation, bien que brève, demeure complexe, un grand nombre d'éléments devant être considérés tels que, notamment, les revendications de destruction du roman traditionnel affichées par le nouveau romancier. Car il est légitime de se

---

<sup>5</sup> BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Seuil, 2007.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur* [1955]. Paris, éditions de Minuit, 2012.

<sup>7</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous* [1965]. Paris, éditions de Minuit, 2003.

<sup>8</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* [1981]. Paris, éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2013.

demander si Robbe-Grillet se défait réellement de tous ces codes romanesques, ou s'il est possible de relever, dans ses œuvres, des stratégies narratives dont l'objectif est la production du plaisir de lecture et le maintien de l'intérêt du lecteur. Les questions auxquelles nous devons répondre lors de notre analyse seront donc de l'ordre suivant : la tension narrative classique est-elle présente dans l'œuvre de Robbe-Grillet ? Quels sont les effets des innovations apportées par le nouveau romancier sur la tension narrative ?

Suite à l'analyse de notre corpus, nous proposerons une brève étude des passages métaréflexifs qui y apparaissent, avec toujours le même objectif : dégager le rôle joué par ces métaréflexions dans la production de la tension narrative et de ses avatars, et donc, du plaisir de lecture.

Enfin, après avoir répondu à toutes ces questions, nous proposerons une conclusion générale.



## 2. RÉSUMÉ ET DÉFINITIONS DES CONCEPTS

### 2.1. Introduction

Notre principale référence, pour la rédaction de ce mémoire, est l'ouvrage de Raphaël Baroni intitulé *La Tension narrative*<sup>9</sup>. Jean-Marie Schaeffer, auteur de l'avant-propos<sup>10</sup>, y expose l'objectif de Baroni : développer une théorie générale du récit qui permettrait d'obtenir une meilleure compréhension des facteurs qui provoquent et cultivent l'intérêt des êtres humains pour les récits de fiction. Le point de départ de son travail est l'interrogation suivante : qu'est-ce qui incite un récepteur à écouter, lire ou observer un récit de fiction ? La réponse, selon lui, réside dans « la mise en intrigue, et, plus précisément, [dans] la manière dont elle arrive à éveiller et surtout à maintenir vivace l'intérêt du récepteur »<sup>11</sup>. Pour construire son argumentation, le narratologue s'appuie sur les théories classiques qu'il confronte, complète, soutient ou contredit, donnant lieu à un travail interdisciplinaire riche des travaux antérieurs abordant aussi bien l'analyse littéraire que la linguistique, la sémiotique, la psychologie cognitive et la psychologie des émotions. Schaeffer clôt son avant-propos en affirmant que cet ouvrage, désormais incontournable, marque un « véritable renouveau de l'étude du récit »<sup>12</sup>.

Outre la *fonction phatique* du récit, étudiée *via* l'étude de l'*intrigue* et de ses structures, configurées par la *tension narrative*, Baroni aborde également sa *fonction anthropologique* en envisageant « le rôle que la tension narrative joue dans la représentation de la temporalité propre à l'existence humaine »<sup>13</sup>. Le lien entre ces deux pans de son étude – rapport à l'interprète et rapport à l'homme dans sa généralité – est établi aux quatrième, cinquième et sixième chapitres. Baroni y propose une étude des compétences endo-narratives<sup>14</sup> de l'interprète, ainsi que des questions relatives à la transtextualité. Cependant, il nous a semblé plus approprié de ne pas résumer ces chapitres, mais d'en appliquer directement les théories à notre corpus – lorsque

---

<sup>9</sup> BARONI, *op. cit.* 2007.

<sup>10</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, « Avant-propos » dans BARONI, *op. cit.* 2007. pp. 11–15.

<sup>11</sup> *Loc. cit.* p. 13.

<sup>12</sup> *Loc. cit.* p. 15.

<sup>13</sup> BONOLI Lorenzo, « Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007 » dans *Cahiers de Narratologie* n° 14, 2008 sur *Openedition* [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/608>. p. 3.

<sup>14</sup> Les compétences endo-narratives correspondent « à la capacité cognitive des interprètes de produire des résumés, de mémoriser et de comprendre des récits [...] ». BARONI, *op. cit.* 2007. p. 76.

cela se montrait pertinent – dans les points 3. et 4. de ce mémoire, à savoir les parties d’application. Baroni développe un grand nombre de notions qui nous permettront d’analyser les trois œuvres de Robbe-Grillet composant notre corpus. Il nous paraît dès lors nécessaire d’établir un bref résumé des théories exposées par Baroni, ainsi que de fournir les définitions des concepts qu’il manipule au cours de son ouvrage. Nous allons expliquer ces notions en résumant sa théorie, mais notre objectif étant d’adapter celles-ci à un corpus particulier, nous ne nous attarderons pas sur les chapitres de son ouvrage consacrés à ses prédécesseurs et à l’histoire des idées qui concernent la fiction et la narration. Le lien avec les prédécesseurs n’apparaîtra ici que de façon épisodique, quand cela nous a semblé utile à la bonne compréhension du propos général.

La grande cohérence interne de la théorie de Baroni rend ardue la tâche d’isoler les différentes notions manipulées. Dès lors, l’ordre d’exposition choisi reflète un souci de clarté et de concision, malgré l’impossibilité de les séparer nettement.

## **2.2. La tension narrative**

Baroni situe le « cœur vivant » de la narrativité dans la *tension* entretenue par le récit fictionnel. Il compare cette tension à :

[Un] nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l’histoire, qui nous attache à lui, qui creuse la temporalité par l’attente d’un dénouement incertain, par la crainte ou l’espoir qui en découle<sup>15</sup>.

Par la suite, le narratologue propose une définition générale de la notion :

La tension est le phénomène qui survient lorsque l’interprète d’un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d’incertitude qui confère des traits passionnels à l’acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit [...]<sup>16</sup>.

Cette analogie et cette définition illustrent les quatre aspects principaux de la *tension narrative* : son caractère dynamique, son ancrage dans la temporalité du récit, sa nature structurante et, enfin, sa dimension sensible et affective. Reprenons, dès à présent, ces quatre éléments dans le détail.

---

<sup>15</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 17.

<sup>16</sup> *Loc. cit.* p. 18.

Premièrement, l'analogie avec la corde est d'une grande richesse. En effet, elle illustre habilement le caractère fluctuant et dynamique de la tension narrative. Cette idée de « nœud coulant » rend compte d'une succession de phases tantôt de relâchement, tantôt de resserrement. En découlent les notions très importantes de *nœud* et de *dénouement*, qui sont les « charnières essentielles de l'intrigue »<sup>17</sup>.

Deuxièmement, la définition ainsi proposée insiste sur la nature structurante de la tension. Car selon Baroni,

C'est le devenir de la tension qui rythme la narration et la structure, c'est la tension nouée puis dénouée qui définit les charnières essentielles de l'intrigue et qui délimite son unité telle qu'elle est effectivement ressentie par un interprète<sup>18</sup>.

Enfin, la *tension* demeure un lien rapprochant le récit et l'interprète, activant dès lors des réactions affectives chez ce dernier. La « *tension narrative* est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) »<sup>19</sup> et cette réticence du texte fait naître chez l'interprète un sentiment d'impatience qui donne lieu à une importante participation cognitive (sous forme d'interrogations, de tentatives de réponses aux questions posées par le texte et ses informations manquantes, qui seront confirmées ou infirmées par la réponse textuelle). En effet, la *mise en intrigue* s'inscrit dans une téléologie<sup>20</sup>, l'interprète est dans l'attente d'une résolution promise, mais provisoirement retardée et c'est cette impatience qui provoque la *tension*.

En insistant sur la dimension affective du récit, Baroni souligne l'importance de l'aspect communicationnel des émotions, qui sont considérées comme « un effet ou plus précisément une *fonction thymique* »<sup>21</sup>. Signalons que « thymique », selon le dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé*, signifie « qui concerne l'humeur; qui a un rapport au comportement extérieur de l'individu, son affectivité »<sup>22</sup>. Baroni s'inscrit à la suite de Meir Sternberg<sup>23</sup> qui distingue trois modalités de la fonction thymique du récit, « liées chacune à des formes spécifiques de textualisation de la situation narrative appelées “modes d'exposition” du récit »<sup>24</sup> : la *curiosité*, la *surprise* et le *suspense*. Il existe également d'autres composantes

---

<sup>17</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 40.

<sup>18</sup> *Loc. cit.* p. 19.

<sup>19</sup> *Loc. cit.* p. 99.

<sup>20</sup> *Loc. cit.* p. 66.

<sup>21</sup> *Loc. cit.* p. 20.

<sup>22</sup> TLFi, *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/thymique//1>.

<sup>23</sup> STERNBERG Meir, « Telling in time (I) : Chronology and narrative theory » dans *Poetics Today* n° 11, 1990. pp. 901–948 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 23.

<sup>24</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 24.

thymiques produites par le récit telles que la *sympathie* ou l'*identification*, qui peuvent augmenter l'intensité de la *tension*, voire remplacer cette dernière. Nous aborderons plus largement les *fonctions thymiques* et ces trois notions de *suspense*, *curiosité* et *surprise* plus loin dans ce mémoire (cf. point 2.5.).

Signalons que le terme de *tension dramatique* est également employé pour désigner la *tension narrative*. Cependant, Baroni opte pour la seconde appellation afin d'éviter de sembler restreindre son corpus aux œuvres uniquement dramatiques.

### 2.3. Intrigue et récit

Il nous faut maintenant définir les notions d'*intrigue* et de *récit*, exposées dans le premier chapitre de *La Tension narrative*<sup>25</sup>. Baroni y établit un dialogue entre les différentes approches des théoriciens classiques pour se ranger aux côtés des plus pertinentes à ses yeux, notamment celle de Roland Bourneuf et Réal Ouellet, qui proposent la définition suivante :

L'intrigue, en tant qu'enchaînement de faits, repose sur la présence d'une *tension* interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver une solution dans le dénouement<sup>26</sup>.

Baroni ajoute que la mention de « tension interne » implique selon lui une relation interlocutive, dans la mesure où les passages qui rythment le récit doivent être perçus comme tels par le récepteur. Il propose également dans ce chapitre une définition des notions de *nœud* et *dénouement*, qui sont les outils créant une *tension* structurant le *récit* :

Autrement dit, nœud et dénouement, qui structurent le récit à travers la mise en intrigue des événements, sont avant tout des étapes dans le cheminement interprétatif, qui se définissent en rapport avec le développement d'une *tension*<sup>27</sup>.

Baroni propose ensuite d'aller plus loin dans l'établissement de la définition d'*intrigue* en explicitant les relations qu'elle entretient avec la *tension*. Il souscrit à la définition « étroite » de l'*intrigue*, proposée par Françoise Revaz et Jean-Michel Adam<sup>28</sup>. Selon eux, la spécificité du récit réside dans la présence de *nœud(s)* et de *dénouement(s)*, ainsi, la formation d'un récit

---

<sup>25</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. pp. 39–57.

<sup>26</sup> BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*. Paris, PUF, 1972. p. 43 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 41.

<sup>27</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 41.

<sup>28</sup> ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*. Paris, Seuil, 1996.

requerrait de « nouer et de dénouer une intrigue »<sup>29</sup>. Selon cette définition, toutes les narrations ne peuvent recevoir le statut de « récit à intrigue », bien qu'elles partagent certaines caractéristiques avec ce dernier (telles que l'enchaînement causal d'une succession d'actions). Ainsi, certains textes seraient tendus mais dépourvus d'intrigue, et inversement<sup>30</sup>. Ces deux caractéristiques du récit – la présence d'une *intrigue* (faite de *nœuds* et de *dénouements*) et d'une *tension* – permet de le distinguer d'autres textes dits « d'action » tels que la recette, la chronique, etc. À ce niveau, Revaz souligne qu'il est nécessaire de distinguer deux notions : la *tension dramatique* et le *nœud*, qui appartiennent à des plans distincts. Le premier se situe sur le plan thymique tandis que le second est à mettre sur le plan compositionnel.

Cependant, même si Baroni adhère en partie à la définition « étroite » du récit, il opère un mouvement en marge de celle-ci. En effet, il ne partage pas tout à fait la vision de Revaz et Adam selon laquelle *intrigue* et *tension* pourraient exister dans un récit de manière autonome et se demande si l'on peut réellement supprimer le premier sans nécessairement faire de même avec le second. Selon lui, *tension* et *intrigue* sont en corrélation, car même s'il approuve la distinction entre *tension dramatique* et *nœud* d'un point de vue logique, cela ne signifie pas que les deux puissent fonctionner de manière indépendante, ils « se définissent réciproquement à partir d'un point de vue thymique et compositionnel »<sup>31</sup>.

#### 2.4. Séquence narrative et mise en intrigue

Dans le second chapitre de son ouvrage<sup>32</sup>, Baroni établit à nouveau un dialogue entre différentes théories antérieures, au sujet, cette fois, de la *séquence narrative*. La théorie présentée à la fin de ce chapitre est le résultat de la combinaison de plusieurs éléments proposés par divers chercheurs, enrichie des interprétations de Baroni et de quelques ajouts qui lui sont propres.

En effet, malgré les nombreux éléments pertinents recensés par ses prédécesseurs, certains éclairages et modifications sont nécessaires. Tout d'abord, Baroni déplore le fait que, depuis les théories énoncées par Vladimir Propp et les structuralistes, la *séquence narrative* ait trop

---

<sup>29</sup> REVAZ Françoise, *Les Textes d'Action*. Paris, Librairie Klincksieck, 1997. p. 182 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 45.

<sup>30</sup> Nous reviendrons sur cette vision du récit, qui rejoint celle de Flaubert et son idée du texte formant une « pyramide » lorsqu'il s'agira d'aborder les œuvres de Robbe-Grillet (cf. point 3.1.2.).

<sup>31</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 54.

<sup>32</sup> *Loc. cit.* pp. 58–90.

souvent été associée, non pas à un « effet structurant du discours »<sup>33</sup>, mais à une « logique immanente de l'action »<sup>34</sup>. Dans le même ordre d'idées, il signale que seul Barthes, avec son code herméneutique<sup>35</sup>, a mis en lumière le fait que la structuration du récit en séquences « ne dépend plus uniquement de la logique de l'action mais avant tout de la textualisation de cette action et de ses effets sur l'interprète »<sup>36</sup>.

Nous pouvons donc affirmer que la *séquence* est un moyen parmi d'autres de structurer les actions et qu'elle est le résultat d'une *textualisation* de ces dernières. Il s'agit bien, dès lors, de porter notre attention sur l'ordre du discours et non sur le développement de l'histoire. Ces deux plans sont distincts et correspondent à ceux de la *fable* (histoire, récit raconté) et du *sujet* (discours, récit racontant) pour Boris Tomachevski<sup>37</sup> et de l'*histoire* et du *récit* pour Gérard Genette<sup>38</sup> : « l'ordre des événements figurés dans le récit et leur ordre d'apparition dans le texte »<sup>39</sup>.

À ce propos, Baroni s'appuie aussi sur Adam, qui formule un autre élément fondamental : la succession temporelle des événements est altérée par la *mise en intrigue*. En effet, « pour passer de la simple suite linéaire et temporelle des moments [...] au récit proprement dit, il faut opérer une mise en intrigue, passer de la succession chronologique à la logique singulière du récit »<sup>40</sup>. Ainsi, la *mise en intrigue*, selon Baroni,

Consiste à sélectionner et à arranger stratégiquement les événements de manière que ces derniers deviennent *pré-texte* à intriguer, à impatienter, à dérouter, à dénouer, à surprendre ou à élucider<sup>41</sup>.

La division du récit de fiction en *séquences narratives* est donc en lien avec les notions de *mise en intrigue*, *nœud* et *dénouement*. Baroni insiste sur la différence entre les notions de *séquence narrative* et de *mise en intrigue*, distinction que Barthes avait omis de reconnaître en écartant la notion d'*intrigue* :

---

<sup>33</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 58.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Dans son ouvrage *S/Z*, Barthes distingue le code herméneutique (suite des énigmes, dévoilement retardé des énigmes) du code proairétique (marche des actions, des comportements courants, par exemple : demande en mariage, rendez-vous, frapper à une porte, etc.). BARTHES Roland, *S/Z*. Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

<sup>36</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 72.

<sup>37</sup> TOMACHEVSKI Boris, « Thématique » dans TODOROV Tzvetan, éd., *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965. pp. 263–307.

<sup>38</sup> Signalons que nous opterons, à partir de la partie analyse de ce mémoire (points 3. et 4.), pour les termes proposés par Genette : *récit* et *histoire*.

<sup>39</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 74.

<sup>40</sup> ADAM Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*. Paris, Nathan, 1997. p. 50 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 64.

<sup>41</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 128.

[...] [N]e pas confondre la « matière première » du récit – en l’occurrence un segment de l’« aventure humaine », une série d’actions chronologiquement orientées – et l’effet poétique de la mise en intrigue, qui consiste à structurer le texte en déterminant ses charnières essentielles, et dont rendent compte les concepts de *nœud* et de *dénouement*<sup>42</sup>.

L’interprète n’a accès à l’*histoire* – ou la *fable* selon Tomachevski – que s’il a les compétences endo-narratives lui permettant de la reconstituer, et cela dépend de la nature plus ou moins *coopérative* du récit auquel il fait face<sup>43</sup>. En effet, les séquences narratives peuvent être organisées de manières très diverses, suivant l’ordre chronologique de la *fable* ou non. Tomachevski, dans « Thématique »<sup>44</sup>, aborde ces distorsions possibles entre l’ordre des matériaux narratifs de la *fable* et ceux du *sujet*. Il signale que l’exposition, le nœud peuvent ne pas se situer au début du récit mais apparaître lors du dénouement – il parle alors de *dénouement régressif* – et que pareillement, le final peut ne pas contenir le dénouement. Cette organisation des séquences, ne suivant plus l’ordre chronologico-causal et requérant une plus grande participation de l’interprète pour recomposer l’enchaînement des événements, relève d’une nouvelle sorte de *mise en intrigue* que Baroni appelle, par extrapolation à partir des travaux de Tomachevski, la *mise en intrigue du sujet*.

La *mise en intrigue* dépend donc de l’organisation séquentielle du récit et peut se situer tant au niveau de la *fable* que du *sujet* :

L’*intrigue* apparaît dès lors comme une configuration séquentielle permettant de structurer le récit aussi bien en s’appuyant sur la nature des motifs qui composent la *fable* (par le biais de la « tension dramatique » qui accompagne les événements conflictuels et retient l’attention de l’interprète jusqu’au dénouement) qu’en diminuant provisoirement la clarté du *sujet*<sup>45</sup>.

Dans le cas de la *mise en intrigue de la fable*, l’indétermination porte sur le devenir d’une action, tandis que dans celui de la *mise en intrigue du sujet*, l’indétermination est due à une représentation énigmatique du *sujet*, reposant sur un jeu de bascule entre les informations données ou provisoirement restées secrètes, de révélations retardées. Ces deux types de mise en intrigue reflètent les deux formes fondamentales de textualisation de la séquence narrative : la *curiosité* et le *suspense* (cf. point 2.5.). Baroni souscrit à la vision de l’intrigue de Tomachevski

---

<sup>42</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. pp. 66–67.

<sup>43</sup> ECO Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1985]. Paris, Grasset, 2018. Nous reviendrons aux théories d’Eco plus loin dans ce mémoire.

<sup>44</sup> TOMACHEVSKI, *op. cit.*

<sup>45</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 85.

comme étant en lien étroit avec « une attente ou un état épistémique de l'interprète »<sup>46</sup>. En effet, Baroni définit la *mise en intrigue* comme étant un :

Processus [qui] repose essentiellement [...] sur une incertitude, une indétermination construite par le discours, sur une stratégie textuelle *tensive* visant à intriguer le destinataire d'un récit en retardant l'introduction d'une information qu'il souhaiterait connaître d'emblée<sup>47</sup>.

Le tableau récapitulatif des différentes modalités de la mise en intrigue proposé par Baroni illustre bien la façon dont les différents types d'actualisation progressive des séquences narratives modulent l'intrigue et provoquent chez l'interprète différents types de *tension* (nous reviendrons à ces émotions au point suivant, 2.5.).

### Les différentes modalités de la « mise en intrigue »<sup>48</sup>

Présentation de la <i>fable</i> sans « mise en intrigue du <i>sujet</i> »				
Début	Exposition directe		Final	
Les événements sont présentés selon l'ordre de leur déroulement chronologique, avec clarté et complétude en fonction des connaissances supposées de l'interprète. Cette situation représente la condition de possibilité pour une mise en intrigue de la <i>fable</i> .				
Mise en intrigue de la <i>fable</i> : les événements sont configurés selon la logique du « conflit ».				
Situation initiale	Nœud	Retardement du dénouement	Dénouement	Situation finale
Tension dramatique	Crée une attente portant sur l'issue incertaine d'une situation instable. La tension augmente à mesure que diminue la probabilité que l'issue souhaitée soit atteinte.		Réduction de la tension : situation de « réconciliation ».	
Mise en intrigue du <i>sujet</i> : distorsion de l'ordre d'exposition des événements ou diminution de leur clarté				
Début	Secret Mystère	Retardement de l'exposition	Dénouement régressif	Final
Tension heuristique	L'interprète est maintenu dans l'ignorance de certains détails nécessaires à sa compréhension de l'action, ce qui suscite sa <i>curiosité</i> .		Le texte fournit un éclairage rétrospectif sur les événements passés.	

<sup>46</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 90.

<sup>47</sup> *Loc. cit.* p. 399.

<sup>48</sup> *Loc. cit.* p. 86.

## 2.5. La fonction thymique du récit

Nous avons déjà mentionné les notions de *suspense*, *curiosité* et *surprise* dans le point 2.2. de ce mémoire, lorsqu'il s'agissait d'aborder la dimension affective attachée à la *tension narrative*. Aussi appelées *fonctions thymiques*, elles sont les émotions, les types de *tension narrative* provoqués chez l'interprète et résultant de stratégies rhétoriques de *mise en intrigue*. Ces stratégies rhétoriques affectent « la représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative »<sup>49</sup>.

Tout d'abord, Baroni signale qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer nettement *suspense*, *curiosité* et *surprise*. En effet – et cela est surtout vrai pour les deux premières – elles ont tendance à s'entremêler, à fonctionner simultanément ou à se succéder très rapidement dans un même récit.

Un récit, selon Baroni, comporte trois *phases* importantes, actualisées une à une par l'interprète : le *nœud*, le *retard* et le *dénouement*. En premier lieu, Baroni définit le *nœud* comme étant producteur d'un « *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la tension »<sup>50</sup> : c'est le moment où l'interprète repère une « *incomplétude provisoire du discours* »<sup>51</sup>. En second lieu, le *retard* – qui correspond à la réticence textuelle – « configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu »<sup>52</sup>. C'est précisément au sein de cette incertitude que naît la *tension narrative*, qui, rappelons-le, est identifiée par Baroni comme la source de l'intérêt de lecture. Enfin, le *dénouement* est la réponse, tant attendue, offerte par le texte aux questionnements de l'interprète ; la *tension* est alors résolue et l'*anticipation* est infirmée ou confirmée.

C'est lors de la première phase que l'on détermine s'il s'agit de *curiosité* ou de *suspense*. C'est au cours de la seconde que la *tension narrative* se manifeste avec le plus de force, et ce, en raison du grand sentiment d'incomplétude ressenti par l'interprète dans cet espace du récit situé entre le *nœud* et le *dénouement*. De plus, lors de la dernière phase, si l'*anticipation* de l'interprète se voit infirmée, il peut y avoir un effet de *surprise*. Ainsi, *suspense* et *curiosité* sont des émotions qui peuvent aussi être des modalités de la *mise en intrigue*. Ces moments de l'intrigue correspondent à des états de *dysphorie passionnante* face à la réticence du récit, et cette dysphorie appelle généralement à une *euphorie finale* amenée par le dénouement.

---

<sup>49</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 98.

<sup>50</sup> *Loc. cit.* p. 122.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Loc. cit.* p. 123.

*Suspense*, *curiosité* et *surprise* se distinguent entre eux au niveau de la temporalité du discours et de la chronologie des événements : dans le cas du premier, l'interprète est amené à formuler des *pronostics* – « anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses »<sup>53</sup> – quant au déroulement futur du récit, tandis que la *curiosité* porte sur la « cohérence de la situation narrative décrite »<sup>54</sup>. Cette distinction correspond à celles présentées par Tomachevski et exposées plus haut (cf. point 2.4) : la curiosité correspond à la mise en intrigue du sujet, tandis que le suspense correspond à la mise en intrigue de la fable, suspense et curiosité étant « les deux formes fondamentales de textualisation de la séquence narrative »<sup>55</sup>. Baroni aborde également deux fonctions thymiques supplémentaires : le *rappel* et le *suspense par contradiction*. Le tableau ci-dessous reprend les modalités de la *tension narrative*. Signalons que la *surprise* ne se situe pas sur le même paradigme que la *curiosité* et le *suspense*, puisque, contrairement aux deux autres fonctions thymiques, elle n'a pas de valeur structurante.

<b>Tension narrative</b> <sup>56</sup> ... anticipation...			
... mêlée d'incertitude...			
... fondée sur un <i>diagnostic</i> de situation narrative : <b>Curiosité</b>	... fondée sur un pronostic de situation narrative : <b>Suspense</b>	... liée à une contradiction en [sic] savoir et vouloir : <b>Suspense par contradiction</b>	... liée à l'attente du retour d'événements connus : <b>Rappel</b>
Infirmation de l'anticipation : <b>Surprise</b>			

Nous allons dès à présent étudier les composantes de ce tableau de manière plus détaillée.

<sup>53</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 110.

<sup>54</sup> *Loc. cit.* p. 99.

<sup>55</sup> *Loc. cit.* pp. 399–400.

<sup>56</sup> *Loc. cit.* p. 254.

### 2.5.1. Curiosité

La *mise en intrigue par la curiosité* est « fondée sur une perturbation stratégique et provisoire de la “régulation de l’information narrative” »<sup>57</sup>. Cette stratégie porte, soit sur la constatation que la situation narrative face à laquelle on se trouve est incomplète, soit sur un bouleversement de l’ordre chronologique. En effet, Baroni distingue deux types de *curiosité* sur base de leur rapport à la chronologie : le premier, qu’il appelle *curiosité chronologique*, fonctionne par un « jeu de secrets » et n’altère pas la temporalité, tandis que le second, la *curiosité anachronique*, procède d’une véritable « déchronologisation » du récit.

La curiosité ressentie par l’interprète l’amène à produire un *diagnostic* – « anticipation incertaine, à partir d’indices, de la compréhension d’une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète »<sup>58</sup> – susceptible de porter tant sur le présent que sur le passé de l’histoire, temporairement énigmatique. La curiosité fait naître chez l’interprète des questions du type « que se passe-t-il ? » ou encore « qui est-il ? ». Ainsi, dans le point 2.4., nous abordions le *dénouement régressif* – qui consiste en la rétention de certaines informations devant se trouver dans l’exposition mais qui n’apparaissent que lors du dénouement – nous pouvons maintenant mettre un nom sur l’émotion produite par cette stratégie textuelle : la *curiosité*.

Enfin, Baroni insiste sur le fait que la curiosité peut constituer un des ressorts fondamentaux de l’intrigue par son jeu de dissimulation temporaire d’éléments narratifs. Il nuance l’effet négatif de « mise à distance » qui a souvent été attaché à cette fonction thymique, car, selon lui, il est de nouveau possible de distinguer deux types de curiosité à ce niveau. Le premier, qu’il appelle *curiosité discrète*, atténue l’effet de distance entre l’interprète et le récit. Baroni donne comme exemple, pour illustrer ce type de curiosité, le cas où la focalisation se fait sur le point de vue d’un personnage. Mais il signale également l’existence d’un second type, qui met en effet à distance le lecteur : la *curiosité exhibée*. Elle apparaît lorsqu’il y a un « “décalage épistémique” entre le protagoniste et l’interprète »<sup>59</sup>. Dans le premier cas, le narrateur est dans le même état d’ignorance que le lecteur, tandis que lors du second, l’instance narrative détient une connaissance supérieure mais ne la communique pas au récepteur.

---

<sup>57</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 115.

<sup>58</sup> *Loc. cit.* p. 110.

<sup>59</sup> *Loc. cit.* p. 264.

### 2.5.2. Suspense

La *mise en intrigue* visant à créer le *suspense* repose sur une « réticence du texte » et fait naître chez l'interprète des questionnements et incertitudes quant au devenir du récit. Il s'agit d'une « disjonction de probabilité »<sup>60</sup> qui amène l'interprète à ressentir une certaine *tension*, une anxiété dans l'attente de la résolution d'une situation narrative incertaine. Le *suspense* est une sorte d'anxiété éprouvée par l'interprète et résultant d'une perte de contrôle face au récit. Selon Donna Bennett, « le suspense peut être défini comme l'impatience du lecteur d'atteindre un point de résolution dans l'histoire »<sup>61</sup>. Pour illustrer cette description du suspense, Baroni signale qu'une interrogation typique qu'il suscite chez l'interprète est : « que va-t-il arriver ? »<sup>62</sup>. Le type d'anticipation correspond au *pronostic*, « une anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses »<sup>63</sup>.

Ce type de tension narrative est basé sur l'incertitude et l'anticipation, qui, souligne Baroni, lui donnent une dimension affective car elles provoquent chez l'interprète des phénomènes d'*identification* ou de *sympathie*, voire les deux à la fois. L'interprète ressent dès lors de l'angoisse, de la crainte, de la pitié ou de l'espoir<sup>64</sup>. Baroni distingue trois types de suspense, différenciés au niveau de la participation émotionnelle du lecteur. Le premier type dégagé est celui du *suspense primaire*, qui « dépend d'une incertitude inhérente au déroulement chronologique d'un événement “sous-codé” »<sup>65</sup> et relève donc d'un *pronostic* incertain. Le second est le *suspense classique*, qui est le résultat de la conjonction entre une incertitude et une sympathie ressentie par l'interprète et venant renforcer le suspense primaire. Enfin, le troisième type est celui du *suspense identifiant*, lors duquel se produit une réelle identification entre le plan de l'interprète et celui du protagoniste ; s'y mêlent alors incertitude, sympathie et identification.

Baroni souligne également la « tendance chronologique » du suspense. La chronologie des actions, dans un récit à suspense, correspond en effet à son actualisation par l'interprète. Cependant, il distingue à nouveau trois types de suspense, cette fois différenciés par ce rapport à la chronologie, et précise dès lors cette première idée. Selon lui, le *suspense simple* concerne les cas où « le texte est purement chronologique et l'anticipation du dénouement reste marquée

---

<sup>60</sup> Selon le terme d'Eco. Nous étudierons cette notion plus en détail dans le point 3.2.2.

<sup>61</sup> BENNETT Donna, « The detective story : towards a definition of genre » dans *PTL : a journal for descriptive Poetics and Theory of Literature* n° 4, 1979. p. 258 cité par BARONI *op. cit.* 2007. p. 101.

<sup>62</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 276.

<sup>63</sup> *Loc. cit.* p. 110.

<sup>64</sup> *Loc. cit.* p. 271.

<sup>65</sup> *Loc. cit.* p. 274.

par une incertitude »<sup>66</sup>. Le *suspense par anticipation*, quant à lui, procède d'une « accentuation de l'attente par l'évocation ambiguë du dénouement »<sup>67</sup>. Enfin, le *suspense moyen* tourne son intérêt non plus vers la nature du dénouement, déjà connu (grâce à une prolepse, par exemple), mais vers sa réalisation, l'interrogation porte sur les circonstances qui y mèneront, sur le « comment » et non plus sur le « quoi »<sup>68</sup>.

### 2.5.3. Rappel et suspense paradoxal

Baroni aborde également deux autres émotions produites par le discours : le *rappel* et le *suspense paradoxal*. Tous deux sont une réévaluation du *suspense* dans un contexte particulier et, souligne Baroni, paradoxal : celui de la relecture. En effet, l'interprète peut ressentir une certaine forme de suspense, bien qu'il ait déjà lu le texte et qu'il en connaisse dès lors les éléments fondamentaux.

Il distingue, en s'inscrivant dans la lignée de Robert Yanal<sup>69</sup>, deux types de « répétiteurs » en se basant sur leur niveau de connaissance du texte. Les répétiteurs, plus fréquemment, n'ont qu'un souvenir partiel du texte et en oublient de nombreux détails, ceux-là sont nommés « répétiteurs ordinaires ». Dans ce cas, le *suspense* persiste et seule son intensité est affectée et se réduit légèrement, contrairement à la *surprise* et la *curiosité*, qui ne peuvent exister en contexte de réitération. Les « vrais répétiteurs », quant à eux, sont ceux qui connaissent tous les détails du texte et seraient capables de le réciter de mémoire. Baroni nuance alors ses propos antérieurs selon lesquels le *suspense* serait basé sur une incertitude, car, selon lui, dans ce cas-ci, une forme de suspense peut survivre malgré la disparition de l'incertitude due à la connaissance parfaite du texte.

Le *suspense par contradiction* est donc ce suspense qui résiste à la répétition, et ce, notamment grâce à ses « éléments additifs », à savoir la *sympathie* et l'*identification*, qui agissent même dans le cas d'absence totale d'incertitude. Pour illustrer son propos, Baroni donne l'exemple suivant :

---

<sup>66</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 278.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Loc. cit.* p. 276.

<sup>69</sup> YANAL Robert, « The paradox of suspense » dans *British Journal of Aesthetics* n° 36, 1996. pp. 146–158.

[...] [O]n peut s'émouvoir du destin inéluctable d'un héros tragique et désirer une issue heureuse tout en sachant que celle-ci n'a aucune chance de se réaliser : on appellera ce genre de suspense le *suspense par contradiction*<sup>70</sup>.

Dans ce cas particulier du suspense, le *savoir* s'oppose au *vouloir* et c'est de cette opposition que naît la *tension* ressentie par l'interprète<sup>71</sup>. Selon Baroni, ce désir d'une issue alternative provoquerait chez le lecteur des « anticipations improbables qui entreraient en tension avec celles fondées sur la probabilité »<sup>72</sup>. Mais, contrairement à la *tension narrative* classique, les sentiments éprouvés ne sont plus la crainte et l'espoir, mais un affect produit par la passivité imposée au récepteur par un futur interchangeable. Il s'agit dès lors d'une sorte de *fatalisme* qui peut être rapproché du *suspense* dans sa globalité. Baroni soutient qu'avec cette justification, ce type de suspense ne paraît plus si paradoxal que cela.

Baroni observe également une fonction thymique supplémentaire : le *rappel*. Il s'agit d'une *émotion anticipatrice*, distincte du suspense classique et de celui produit soit par l'oubli de certains détails, soit par « l'opposition entre *vouloir* et *savoir* »<sup>73</sup>. Baroni signale tout d'abord que certaines émotions peuvent être réitérées à chaque relecture car elles ne nécessitent pas l'incertitude. Il s'agit par exemple d'émotions telles que la tristesse ou la joie. Il ajoute que ces émotions semblent être « partiellement générées par la réitération volontaire de certains “récits cultes” »<sup>74</sup>. Le répétiteur ressent dès lors une tension anticipatrice, une impatience de voir revenir un élément narratif bien connu. Ce *rappel* est la raison qui motive l'interprète à réactualiser à maintes reprises le même récit. Afin de déterminer les causes de cette impatience, Baroni s'inscrit dans la lignée de Jean-Noël Pelen qui affirme que « la prédétermination absolue de la narration n'en ôte aucunement l'intérêt mais au contraire la suscite [...] »<sup>75</sup>. Le *rappel* est donc basé sur un « affect dépendant du plaisir que l'on éprouve à voir réapparaître ce que l'on connaît par avance »<sup>76</sup> (c'est surtout vrai dans le cas des contes pour enfants, que ces derniers ne se lassent pas d'entendre encore et encore). Dès lors, « l'interprète aborde le récit dans l'attente du “retour au Même” »<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 286.

<sup>71</sup> *Loc. cit.* p. 288.

<sup>72</sup> *Loc. cit.* p. 287.

<sup>73</sup> *Loc. cit.* p. 288.

<sup>74</sup> *Loc. cit.* p. 289.

<sup>75</sup> PELEN Jean-Noël, « Le simple fait de raconter toujours la même histoire : réflexion sur l'en deçà du sens dans la tradition du conte » dans PETITAT André, dir., *Contes, l'universel et le particulier*. Lausanne, Payot, 2002. p. 200 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 291.

<sup>76</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 291.

<sup>77</sup> *Loc. cit.* p. 292.

#### 2.5.4. Surprise

La *surprise* est la dernière modalité de la tension abordée par Baroni. Cette émotion est fondamentalement différente des autres fonctions thymiques du récit puisqu'elle ne configure pas l'intrigue, c'est une émotion *éphémère* qui se définit non pas par sa durée mais par son moment de surgissement en marquant les « moments forts » de l'intrigue. Aussi, une des caractéristiques principales de la surprise est qu'elle peut apparaître à n'importe quel moment de la narration, Baroni propose une classification basée sur la position qu'elle occupe : la *surprise dans le nœud*, *dans l'attente du dénouement*, ou *dans le dénouement*. Dans le deuxième cas, la surprise est apparentée au « coup de théâtre » et augmente la tension narrative en retardant l'arrivée du dénouement. Ce type de surprise permet dès lors de complexifier l'intrigue, de multiplier les péripéties. Baroni signale que le troisième type de *surprise*, celle située dans le dénouement, n'est pas obligatoire et dépend du genre du récit. Ainsi, un texte tragique, avec son caractère inéluctable, n'attend pas de surprise à cet endroit du texte.

De plus, la surprise repose sur une « invalidation d'une anticipation »<sup>78</sup> : l'interprète, après avoir émis des hypothèses – des *pronostics* ou des *diagnostics* – quant au devenir du récit, ressent de la surprise quand elles sont déçues. La *surprise* consiste donc en une contradiction des prédictions du lecteur, qu'il avait formulées en se fondant notamment sur les régularités d'un genre. Elle invite à réévaluer les parties préalablement actualisées du récit ; ainsi, l'activité cognitive produite par la *surprise* est une *remise en question* qui peut déboucher sur une *réognition*. Le schéma de cette *réognition* serait donc le suivant : attente (dans le sens d'horizon d'attente tel que l'entend Hans Robert Jauss<sup>79</sup>) → surprise (état dysphorique, prédictions contrariées) → étonnement (« travail de refondation de nos représentations »<sup>80</sup>) → détente harmonieuse (qui permet de revenir à un état plus harmonieux du travail d'actualisation du récit)<sup>81</sup>. Mais cet état de *réognition* n'est pas nécessairement atteint, comme c'est le cas lorsque la *surprise* est dans le *nœud*. À ce niveau, Baroni propose deux nouveaux sous-genres de la surprise : la surprise *simple* ou *partielle* et la surprise *complète*. Le premier sous-genre est sans attente marquée et l'événement imprévu ne débouche pas forcément sur une « *réognition* ». La *surprise complète*, quant à elle, se subdivise en deux : premièrement, une surprise qui suit une attente marquée et est suivie d'un étonnement et d'une *réognition*

---

<sup>78</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 256.

<sup>79</sup> HAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.

<sup>80</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 300.

<sup>81</sup> *Loc. cit.* p. 299.

véritable. En second lieu, une *surprise attendue* « qui fait elle-même l'objet d'une attente en fonction d'un "pacte de réception" spécifique »<sup>82</sup>.

Enfin, Baroni distingue trois dernières sous-catégories de la *surprise* : la *surprise textuelle*, *encyclopédique* et enfin, *ouverte*. La première « permet de prendre conscience tardivement d'une lacune discrète du texte »<sup>83</sup>. La seconde survient lorsque le récit a contredit les anticipations que l'interprète avait basées sur ses connaissances encyclopédiques. Enfin, la troisième, la *surprise ouverte*, concerne les incertitudes radicales, typiques des avant-gardes : « le récit déroute, mais ne propose pas une alternative aux schémas niés »<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 305.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

### 3. LA TENSION NARRATIVE DANS TROIS ROMANS D'ALAIN ROBBE-GRILLET : *DJINN*, *LA MAISON DE RENDEZ-VOUS* ET *LE VOYEUR*

#### 3.1. Introduction

Après ce point théorique, nous allons maintenant mettre en lumière certains aspects de l'œuvre de Robbe-Grillet, éclaircissement nécessaire à l'analyse du corpus qui lui fera suite.

Comme nous l'avons vu au point 2. de ce mémoire, Baroni considère l'*intrigue* comme l'enchaînement de nœuds et dénouements, charnières structurantes du récit. C'est cette organisation des matériaux narratifs, la rétention minutieuse des informations fondamentales à la résolution des interrogations – la *mise en intrigue* – qui provoque une tension, croissante à l'approche du dénouement. C'est donc l'organisation de l'intrigue – dont les possibilités sont infiniment variées – qui produit la *tension narrative*. Il s'agira de comprendre dans quelle mesure modifier l'intrigue et surtout, sa configuration – c'est-à-dire manipuler les codes de la *mise en intrigue* – affecte la production de la *tension narrative*. Lorsqu'un écrivain tel que Robbe-Grillet joue avec les codes de la mise en intrigue et les déjoue, avec pour objectif de bouleverser les éléments du roman traditionnel, quelles sont les répercussions sur la *tension* ? Nous verrons que la subversion des codes narratifs, loin de supprimer la *tension*, en dévoile de nouvelles nuances et élargit le spectre de ses possibilités.

Tout d'abord, comme la *tension* dépend de l'intrigue et de son agencement, il nous semble primordial d'aborder la notion d'*intrigue* et d'étudier ses modalités au sein de l'œuvre de Robbe-Grillet. Après quoi, nous interrogerons les conséquences du bouleversement de la mise en intrigue sur les fonctions thymiques du récit en illustrant la présence de la *tension narrative* dans les œuvres du nouveau romancier. Ainsi, nous verrons que tant *suspense* que *curiosité* mais aussi *surprise* sont des émotions ressenties par l'interprète lors de la lecture de notre corpus. Enfin, suite à l'étude des avatars de la tension narrative « classique », il apparaîtra qu'en marge de celle-ci, un autre type de tension se manifeste à la lecture des romans de Robbe-Grillet. Cette tension se calque sur les modalités de la tension exposées par Baroni, mais se voit teintée d'une curiosité latente et modifiée, enrichie par les subtiles manipulations romanesques opérées par Robbe-Grillet.

### 3.1.1. L'intrigue dans les œuvres de Robbe-Grillet

L'*intrigue* d'un récit est l'enchaînement des nœuds et de leur résolution. Elle est le résultat de l'organisation des séquences narratives. L'intrigue est également une des notions qui apparaissent dans la liste de traits romanesques désuets, établie par Robbe-Grillet dans son ouvrage *Pour un nouveau roman*<sup>85</sup>. Nous allons voir dans un premier temps le rapport de l'auteur à l'intrigue, et dans un second temps la position des critiques et narratologues à ce sujet. À la lumière de ces éléments, nous exprimerons notre avis sur la question.

Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet s'exprime sur certaines caractéristiques du roman qu'il considère comme périmées, appartenant au siècle précédent. Parmi elles, il cite la notion d'*histoire* – l'apanage des « bons » romans – qui, aux yeux des critiques, doit être composée de « péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques »<sup>86</sup>. L'*histoire* correspond à l'*intrigue*, constituée d'éléments tels que les nœuds et dénouements dont l'objectif est de la rendre attractive et de provoquer l'intérêt du lecteur. Cependant, Robbe-Grillet signale ceci :

Il ne [...] suffit pas [à l'histoire] d'être plaisante, ou extraordinaire, ou captivante ; pour avoir son poids de vérité humaine, il lui faut réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels [...] <sup>87</sup>.

Une histoire devrait donc nécessairement, pour être appréciée, donner au lecteur l'impression qu'il se trouve face à la réalité et, pour cela, l'intrigue doit « couler sans heurt »<sup>88</sup>. Mais, selon le nouveau romancier, cette apparence d'authenticité n'est plus nécessaire au roman depuis des décennies déjà et « la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières années »<sup>89</sup>, ayant « cessé depuis longtemps de constituer l'armature du récit »<sup>90</sup>. Dès lors, Robbe-Grillet conteste un des quatre aspects fondamentaux de l'intrigue que nous avons exposés plus haut (cf. point 2.2.) : sa valeur *structurante*.

Cependant, si Robbe-Grillet refuse la vision du récit comme dépendant de l'intrigue et de sa vraisemblance, amoindrissant alors l'importance de ces éléments, il ne nie pas l'intrigue pour autant. En effet, il affirme que c'est « un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes »<sup>91</sup>, ces auteurs (et Robbe-Grillet y compris, selon son propre aveu) ne

---

<sup>85</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [1963]. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006. pp. 25–44.

<sup>86</sup> *Loc. cit.* p. 29.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Loc. cit.* p. 31.

<sup>91</sup> *Loc. cit.* pp. 31–32.

renoncent pas à l'action, mais recherchent des structures innovantes du récit. Or, selon Robbe-Grillet, cela n'équivaut pas à « la suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure »<sup>92</sup>. En effet, l'intrigue n'est pas *effacée*, elle est *altérée*.

De quelle manière et à quels niveaux l'intrigue est-elle modifiée par l'écrivain ? Pour Robbe-Grillet, l'expression ne peut être indépendante de la forme, et, loin de vouloir faire table rase du passé, les nouveaux romanciers entendent aller plus loin que leurs prédécesseurs. Il déclare que

La construction de nos livres n'est d'ailleurs déroutante que si l'on s'acharne à y rechercher la trace d'éléments qui ont en fait disparu depuis vingt, trente, ou quarante années, de tout roman vivant, ou se sont du moins singulièrement effrités : les caractères, la chronologie, les études sociologiques, etc.<sup>93</sup>.

Il est manifeste que Robbe-Grillet n'entend pas *supprimer* l'intrigue, mais il la trouble en modifiant profondément trois de ses aspects principaux : sa vraisemblance, son ordre chronologique et de ce fait, son rôle primordial dans la structuration du récit. Loin de vouloir abolir l'intrigue, il désire la renouveler, la perfectionner, la restaurer afin de la moderniser. Ceci apparaît très clairement dans les œuvres de notre corpus : nous verrons que tant *Djinn* que *La Maison de rendez-vous* et *Le Voyeur* comportent une intrigue<sup>94</sup>. Ces récits sont composés de l'enchaînement des nœuds et – occasionnellement – de leur résolution, et sont le résultat de l'organisation des séquences narratives. Ces romans comportent des *nœuds* – même le cas particulier du *Voyeur* où l'intrigue est *passée sous silence* par ce que Roger-Michel Allemand appelait un *blanc nodal*<sup>95</sup> : les nœuds ne sont pas absents de l'œuvre, ils sont simplement *évoqués* et non explicités (cf. point 3.2.1.2.). Nous verrons que *l'intrigue* est bien présente au sein de notre corpus même si cette dernière est *modifiée* – *via* l'annulation de l'ordre chronologique, la suppression du caractère et de l'analyse psychologique, la négation de la fonction structurante de l'intrigue et de sa vraisemblance, etc.

Cependant, certains critiques et théoriciens ainsi que, *a fortiori*, l'opinion publique, montrent une fâcheuse tendance à diagnostiquer une absence d'intrigue dans les romans de Robbe-Grillet et à surestimer les conséquences des innovations qu'il y apporte. Le nouveau romancier

---

<sup>92</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p. 32.

<sup>93</sup> *Loc. cit.* p. 116.

<sup>94</sup> Robbe-Grillet affirme d'ailleurs, au sujet de ce dernier roman : « [...] je ferai remarquer que *les Gommages* ou *le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une "action", des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques ». ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p. 32.

<sup>95</sup> ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*. Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1997. p. 62.

explique cela par la supériorité du « mouvement de l'écriture »<sup>96</sup> – la mise en intrigue *destituée* telle qu'elle est opérée par l'auteur – sur « celui des passions et des crimes »<sup>97</sup>. C'est le fait que la mise en forme des matériaux littéraires – narrations déchronologisantes, segmentées, répétitives et contradictoires, narrateurs peu fiables, etc. – prenne le pas sur les actions racontées qui a rendu les critiques et les lecteurs aveugles à la présence de l'intrigue dans les romans modernes. C'est le cas notamment de Maryse Roussel-Meyer, qui attribue à notre auteur un objectif de refus de l'intrigue<sup>98</sup>, tout comme Françoise Revaz, qui situe Robbe-Grillet parmi les auteurs qui « décident d'éliminer l'intrigue »<sup>99</sup> – nous reviendrons sur ces propos (cf. point 3.1.2.).

Nous allons maintenant étudier plus en détail les effets de la modification de l'intrigue sur la production de *tension*, en exprimant notre accord ou, au contraire, nos réticences envers les observations de nombreux critiques, parmi lesquels Revaz, Baroni et Michel Raimond.

### 3.1.2. Les conséquences sur la tension narrative

L'interrogation de départ est ici la suivante : quelles sont les conséquences de l'altération de l'intrigue sur la production de la tension narrative et de ses avatars ? Nous allons y répondre une première fois de manière théorique. Ensuite nous tenterons, au cours de notre analyse, d'appuyer et d'illustrer les conclusions tenues à la suite de l'exposé théorique (cf. point 3.2.).

Baroni s'est déjà approché de cette question dans *La Tension narrative*. En effet, il y aborde la relation entre *tension* et *intrigue* à travers les théories de Revaz et Adam (cf. point 2.3). Pour rappel, Baroni exprime son désaccord vis-à-vis de ces deux auteurs qui soutiennent qu'*intrigue* et *tension* peuvent exister de manière indépendante au sein d'un récit. Selon eux, un texte peut dès lors comporter une intrigue mais ne pas produire de tension chez l'interprète et, à l'inverse, il peut être dénué d'intrigue mais tout de même entraîner une réaction d'ordre tensif. Se plaçant en marge d'une telle analyse, Baroni postule que *tension* et *intrigue* sont en corrélation et ne peuvent dès lors pas apparaître de manière autonome dans une narration. Nous souscrivons à cette opinion, car, selon nous, intrigue et tension sont en lien étroit, et cela est manifeste

---

<sup>96</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p. 32.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> ROUSSEL-MEYER Maryse, *La fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2011. p. 21.

<sup>99</sup> REVAZ Françoise, *Les textes d'Action*. Paris, Librairie Klincksieck, 1997. pp. 182–183.

notamment lorsque la mise en intrigue est modifiée, comme c'est le cas dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

En outre, nous pensons qu'en dissociant intrigue et tension, on en arrive à produire des raisonnements erronés tels que celui qui va suivre, formulé par Revaz. Nous l'avons vu, cette dernière considère que composer un récit équivaut à « nouer et dénouer une intrigue »<sup>100</sup>. En effet, elle estime que le modèle prégnant, en littérature, est celui du texte faisant la « pyramide », selon l'image élaborée par Flaubert. L'écrivain affirmait que « toute œuvre d'art doit avoir un pivot, un sommet, faire la pyramide »<sup>101</sup>, la forme pyramidale correspondant à la courbe de la tension, naissante à l'apparition du nœud et culminante à l'approche de son dénouement. Et Revaz de déclarer :

La contrainte d'un mode de composition, présentant un point culminant – l'acmé – suivi d'un dénouement, semble si prégnante que lorsque les romanciers, de Flaubert à Robbe-Grillet, décident d'éliminer l'intrigue, ils ne proposent plus que de simples séquences linéaires d'actions et d'événements, débarrassées de toute « dramatisation »<sup>102</sup>.

Revaz réduit les récits de Robbe-Grillet à une « simple » – nous reviendrons sur cet adjectif tristement réducteur – succession d'actions et d'événements sans aucune visée dramatique. Ainsi, étant donné que d'après elle, tension et intrigue sont autonomes, elle considère que les œuvres de Robbe-Grillet sont dépourvues de « dramatisation ». Par ce terme, il nous semble qu'elle entend « enjeu émotionnel », et par conséquent, tension narrative. Son erreur vient de l'importance accordée au dénouement, comme s'il consistait en une condition *sine qua non*, et dont l'absence déjouerait toute tension. Or, nous le verrons lors de nos analyses, la présence d'un dénouement n'a qu'une importance très relative dans la production de la *tension* (cf. point 3.2.1.2.3.).

D'autres théoriciens, tels que Michel Raimond, affirment également que Robbe-Grillet élimine l'intrigue. Cependant, Raimond adopte un autre point de vue, situé à la croisée entre le raisonnement de Revaz et celui de Baroni : il souligne la présence de l'organisation des séquences, qu'il qualifie, en outre, de « subtile ». Car comme nous l'avons vu, les récits de Robbe-Grillet comportent une intrigue et procèdent à l'agencement de séquences narratives. Ainsi, cette organisation est l'armature de l'intrigue, elle en est un élément prégnant. En effet, bien que Raimond étudie la suppression de l'intrigue par les nouveaux romanciers, il propose

---

<sup>100</sup> REVAZ, *op. cit.* 1997. p. 182.

<sup>101</sup> FLAUBERT Gustave cité par REVAZ, *op. cit.* 1997. p. 182.

<sup>102</sup> REVAZ, *op. cit.* 1997. pp. 182–183.

une distinction entre *intrigue* et *composition*, qui nous semble riche car elle permet de rectifier deux éléments de la déclaration de Françoise Revaz vue plus haut. L'auteur affirme, dans *Le roman*<sup>103</sup>, que

Raconter, c'est organiser un texte de longueur assez considérable; il faut faire en sorte que les événements dépendent les uns des autres. Même si le romancier prétend mépriser ce qu'il y a d'artificiel dans une intrigue, il ne peut se dispenser de ce qu'on a longtemps appelé « la composition ». De Flaubert au nouveau roman, beaucoup d'auteurs se sont montrés décidés à « tuer l'aventure dans le roman », à éliminer « l'intrigue » pour penser seulement des « documents humains », ou de simples séquences. Force est de constater que les œuvres (celles de Flaubert, de Zola, des nouveaux romanciers) bénéficient d'un très subtil agencement. Composer un roman, ce n'est pas seulement nouer et dénouer une intrigue, c'est faire jouer entre eux les différents moments de l'histoire contée, c'est organiser un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assurent la cohérence du texte. Si le mot *composition* se réfère davantage à la disposition calculée des grandes masses du récit, on peut avoir recours à ce mot de *cohérence* pour désigner ces « connexions » qui, comme le disait Julien Gracq, dans un beau roman, s'installent partout<sup>104</sup>.

Cette déclaration nous permet de montrer à quel point Revaz se trompait lorsqu'elle affirmait que les œuvres de Robbe-Grillet n'étaient que de « simples séquences linéaires d'action et d'événements »<sup>105</sup>. Raimond approfondit et précise la notion d'intrigue observée par Revaz en la définissant non plus seulement par l'enchaînement des nœuds qui la composent et de leur résolution, mais en insistant sur l'importance de la disposition des séquences narratives. Il souligne en effet la complexité de cette *composition* du récit – de ce que nous avons appelé, dans la lignée de Baroni, la *mise en intrigue* – opérée par Robbe-Grillet comme un « subtil agencement » qui va au-delà d'une *simple* succession d'actions diverses telles que Revaz l'observait. Cependant, nous déplorons l'importance accordée par Raimond à la cohérence du récit, comme si elle était le seul objectif de la *composition*. Car selon nous, la composition subtile des romans de Robbe-Grillet n'assure aucunement la *cohérence* du récit. Au contraire, elle la dissout et cette disparition de la cohérence est un des éléments fondateurs de la tension ressentie à la lecture des œuvres de notre corpus, comme cela apparaîtra lors de notre analyse. Ceci avait été souligné, d'une certaine manière, par Roussel-Meyer. Après avoir placé Robbe-Grillet parmi les auteurs refusant l'intrigue, et à la suite de son étude de la fragmentation de ses

---

<sup>103</sup> RAIMOND Michel, *Le roman*. Paris, Armand Colin, 1989.

<sup>104</sup> *Loc. cit.* p. 100.

<sup>105</sup> REVAZ, *op. cit.* 1997. pp. 182–183.

romans, la narratologue revient sur sa déclaration première et expose alors un élément fondamental, en affirmant ceci :

Chez Robbe-Grillet, les blancs et la variation constituent un système d'énigmes et semblent ainsi regagner le cours d'une filiation romanesque, toute formelle, en imposant la structure comme loi : celle-ci fait énigme<sup>106</sup>.

Les *blancs* et les variantes – éléments que nous étudierons plus largement dans la suite de ce mémoire – sont des outils destructeurs de cohérence et il apparaîtra, lors de notre analyse du corpus, que cette perte de cohérence est une source supplémentaire de tension dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Dans cet ordre d'idées, plus loin dans son ouvrage, Raimond met en lumière un élément qui se révélera central dans notre raisonnement : loin de déboucher sur une suppression des effets produits par le texte, la modification de l'intrigue et de ses modalités, doublée de l'habile organisation des séquences narratives, provoque des effets très subtils<sup>107</sup>. Et nous verrons que la modification de la mise en intrigue par Robbe-Grillet offre une riche palette de divers éléments thymiques affectant le récepteur tout au long de sa lecture.

Grâce à ce bref tour d'horizon, nous avons exposé ici notre point de vue : Robbe-Grillet n'*élimine* pas l'intrigue mais la *détrône* en jouant sur certains de ses éléments jusque-là vitaux, armé d'une grande virtuosité dans l'organisation de son récit. Intrigue et organisation minutieuse combinées produisent chez le lecteur des effets thymiques, à savoir la tension narrative et ses avatars. Nous allons maintenant exposer les remarques formulées par Baroni au sujet de la relation entretenue entre le roman moderne, de manière générale, et la *tension narrative*. Ensuite, nous analyserons notre corpus afin de déceler les séquences productrices de cette tension narrative.

### **3.2. La tension narrative dans trois romans de Robbe-Grillet**

Dans *La Tension narrative*, notre ouvrage de référence, Baroni étudie les récits de fiction et ces derniers n'excluent pas l'avant-garde. En effet, il les mentionne à quelques reprises, mais ses remarques ne nous semblent que ponctuelles et superficielles. En effet, lorsqu'il fait mention de l'avant-garde, il ne propose qu'une brève réflexion, invitant à la consultation d'un article dont il est également l'auteur et qui offre plus de précisions sur le sujet. À nouveau, cet article

---

<sup>106</sup> ROUSSEL-MEYER, *op. cit.* p. 446.

<sup>107</sup> RAIMOND, *op. cit.* p. 105.

est relativement vague et n'aborde les avant-gardes que dans son introduction, Baroni n'y propose en aucun cas une étude approfondie du traitement de la tension narrative par les modernes. En outre, et nous le verrons par la suite, ces réflexions nous apparaissent plutôt sommaires et par conséquent, insuffisantes. En effet, s'il signale très justement que la tension n'est pas étrangère à l'esthétique du nouveau roman, il nous semble cependant que, de manière générale, il réduit le traitement de la *tension narrative* par les avant-gardes à une préférence pour la *mise en intrigue par la curiosité*. Signalons, à sa décharge, que l'étude de l'avant-garde n'a jamais été l'objectif de Baroni, ce qui explique l'aspect de « survol » de la matière que revêtent ces ouvrages.

Néanmoins, Baroni évite tout à fait cette lacune dans un ouvrage récent<sup>108</sup>, publié en 2017, dans lequel il aborde non seulement l'esthétique du nouveau roman pour elle-même, mais en étudie les spécificités de manière concrète en proposant une analyse des *Gommes* de Robbe-Grillet. Cet ouvrage nous servira d'outil à la rédaction de ce mémoire mais ne nous semble pas empiéter sur notre étude. En effet, de son propre aveu, Robbe-Grillet qualifiait ce roman de « encore beaucoup trop romanesque »<sup>109</sup>. Dès lors, notre sujet demeure pertinent dans le sens où il se consacre à des œuvres plus avant-gardistes de notre auteur et dont l'appui sur les codes romanesques traditionnels se montre plus faible.

Nous allons dès à présent réaliser notre étude de trois romans de Robbe-Grillet<sup>110</sup> en nous basant sur notre ouvrage de référence, *La Tension narrative*, mais également sur les apports de beaucoup d'autres théoriciens qui nous permettront d'étayer notre analyse, ainsi que, plus généralement, de nos interprétations personnelles.

Le classement que nous avons opéré entre curiosité, suspense et surprise n'a pas été aisé. En effet, et Baroni le souligne dans son ouvrage publié en 2007, il est parfois difficile de distinguer nettement les trois fonctions thymiques du récit. Cette complexité vient de la proximité des émotions provoquées par le récit : elles s'entremêlent, s'annulent, fonctionnent en parallèle ou encore, se suivent presque directement dans une même narration. Nous tenterons de justifier nos choix de la manière la plus claire et la plus convaincante possible.

---

<sup>108</sup> BARONI Raphaël, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève, Slatkine Érudition, 2017.

<sup>109</sup> ROBBE-GRILLET Alain, cité par MORRISSETTE Bruce, « Surface et structure dans les romans de Robbe-Grillet » dans *The French Review* n° 31, 1968. p. 366 sur JSTOR [en ligne] URL: <https://www.jstor.org/stable/383240>.

<sup>110</sup> Dorénavant, lorsqu'il s'agira de référencer ces œuvres, nous aurons recours aux sigles suivants : D pour *Djinn*; LMRV pour *La Maison de rendez-vous*; LV pour *Le Voyeur*; et les pages étudiées seront mentionnées aux côtés du sigle.

### 3.2.1. Curiosité

Comme nous l'avons dit, Baroni aborde, dans *La Tension narrative*, les rapports entretenus entre l'esthétique de l'avant-garde et la production des fonctions thymiques du récit. Il affirme, lorsqu'il effectue un survol du traitement du *suspense* et de la *curiosité* par les théories de la réception, que les avant-gardes privilégient les incertitudes radicales du texte, donnant lieu à une mise en intrigue par la *curiosité*. Pour rappel, la *mise en intrigue par la curiosité* est « fondée sur une perturbation stratégique et provisoire de la “régulation de l'information narrative” »<sup>111</sup>. Il s'agit là de la définition « classique » de la *curiosité*, telle qu'elle apparaît dans les œuvres de fiction « conventionnelles ». Selon Baroni, l'esthétique avant-gardiste s'inscrit dans cette stratégie de *mise en intrigue par la curiosité* mais en jouant sur son caractère *provisoire*.

Un article antérieur de Baroni, intitulé « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique »<sup>112</sup>, permet d'approfondir ce sujet. Il y aborde les incomplétudes du texte<sup>113</sup>, qu'il répartit en plusieurs catégories : certaines sont *accidentelles* – elles résultent alors d'un écart épistémologique trop important entre le Lecteur modèle et le Lecteur empirique – d'autres, en revanche, sont *stratégiques*. Baroni distingue, au sein de ce type d'incomplétudes, deux catégories. La première concerne les incomplétudes stratégiques qui visent à « produire une tension dramatique passagère, que le dénouement résout généralement »<sup>114</sup>, considérées comme relativement conventionnelles. La seconde catégorie contient les incomplétudes stratégiques visant à « nier plus radicalement la configuration narrative »<sup>115</sup>, typiques, selon Baroni, de l'antiroman moderne. Cette manière de « défigurer l'action » consiste, selon lui, en une négation beaucoup trop importante de la coopération textuelle : les « blancs » sont trop importants et l'interprète ne peut les compléter de façon satisfaisante. Il signale que, dans ce cas de figure, il y a une contestation de la configuration narrative et, comme le disait Ricoeur,

---

<sup>111</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 115.

<sup>112</sup> BARONI Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours et tension dramatique » dans *Littérature* n° 127, 2002. pp. 105–127 sur *Persée* [en ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_127\\_3\\_1769](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_127_3_1769).

<sup>113</sup> En effet, Baroni s'inscrit dans le sillon d'Eco et son ouvrage *Lector in Fabula*. Eco considère le texte comme une « machine paresseuse », fondamentalement fragmentaire et nécessitant dès lors la participation de l'interprète, tenu de compléter les « espaces blancs » laissés par le texte grâce à certaines compétences (encyclopédiques, grammaticales). Le lecteur qui posséderait toutes les compétences nécessaires serait le *Lecteur modèle*, projection et construction de l'auteur. Cependant, le lecteur réel ne possède jamais tous ces savoirs, il s'agit dès lors d'une entité distincte, appelée *Lecteur empirique*. On nomme cette interaction entre auteur et lecteur la *coopération textuelle*. ECO, *op. cit.*

<sup>114</sup> BARONI, *op. cit.* 2002. p. 107.

<sup>115</sup> *Ibid.*

l'interprète se voit contraint de soutenir seul « le poids de la mise en intrigue »<sup>116</sup>. Il donne comme exemple littéraire *Ulysse* de James Joyce, roman « défiguré » par l'auteur, laissant le lecteur presque « abandonné par l'œuvre »<sup>117</sup>.

Baroni signale que cette distinction, au sein des indéterminations stratégiques, rejoint les propos de Vincent Jouve<sup>118</sup>, qui différencie deux sortes de « blancs » laissés par le texte : le premier, explicite, est fondé sur la dimension évolutive du récit et sera comblé au terme du roman. Le second, quant à lui, « laisse au lecteur le soin de produire lui-même (et de façon définitive) le chaînon manquant »<sup>119</sup>. L'incise « de façon définitive » souligne le fait que le texte d'avant-garde, contrairement au texte « classique », n'offre pas au lecteur toutes les informations nécessaires pour réduire ses propres réticences – et ce jusqu'au point final du récit – laissant à l'interprète un rôle déductif immensément plus important. Le lecteur ne disposera jamais de la réponse aux interrogations provoquées par la curiosité, ses *diagnostics* ne se verront nullement confirmés ou infirmés.

Incomplétudes du discours littéraire <sup>120</sup>			
Indéterminations accidentelles (distorsions socio-historiques)	Indéterminations portant sur des éléments implicites ou insignifiants	Indéterminations stratégiques	
		...conventionnelles (tension dramatique <sup>121</sup> )	...ouvrant la lecture (anti-roman [ <i>sic</i> ])

Le tableau ci-dessus postule donc que la tension produite par les récits d'avant-garde se situerait uniquement du côté de la *curiosité*, née des indéterminations textuelles laissées de manière *stratégique* dans le récit, et en résulterait une *ouverture* de la lecture. Cette dernière remarque est intéressante car elle rejoint les propos d'Eco et sa distinction entre *textes fermés* et *textes ouverts*. Les premiers, selon lui, ne demandent pas une grande coopération de la part de l'interprète, qui correspond relativement bien au Lecteur modèle imaginé par l'auteur, à sa

<sup>116</sup> RICEUR Paul, *Temps et récit I*. Paris, Seuil, 1983. pp. 145–146 cité par BARONI, *op. cit.* 2002. p. 107.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*. Paris, PUF, 1992.

<sup>119</sup> JOUVE, *op. cit.* p. 32 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 98.

<sup>120</sup> BARONI, *op. cit.* 2002. p. 107.

<sup>121</sup> Signalons que l'article est antérieur à son ouvrage *La Tension narrative*, dans lequel il optera pour *tension narrative* au lieu de *tension dramatique*, choix qu'il ne semble pas encore avoir opéré. Nous souscrivons au premier terme, pour les raisons déjà exprimées, mais avons choisi de respecter la formulation originelle.

« cible ». La coopération textuelle est alors dirigée de manière autoritaire et le texte ne peut être interprété que d'une certaine manière, celle voulue par l'auteur. Cependant, un texte fermé peut devenir ouvert si le Lecteur empirique diffère fortement de la cible et que ses compétences sont insuffisantes. Les *textes ouverts* sont ceux qui laissent la coopération du lecteur devenir une « libre aventure interprétative »<sup>122</sup>, l'auteur adopte alors des stratégies visant à un seul but : peu importe le nombre d'interprétations possibles, chacune doit être en mesure de renforcer l'autre et non pas de l'exclure<sup>123</sup>. Dès lors, les interprétations sont multiples et le récepteur est fondamentalement solitaire face aux lacunes maintenues stratégiquement par le texte. De surcroît, Ricœur, Baroni et Eco se rejoignent sur le choix de l'exemple puisque Eco considère *Ulysse* comme « le texte le plus ouvert dont il nous soit donné de parler »<sup>124</sup>.

Ainsi, Baroni affirme que les textes d'avant-garde ont plus souvent recours à *la mise en intrigue par la curiosité* et que la quantité d'information retenue par le texte laisse l'interprète dans l'incapacité d'actualiser l'œuvre de manière satisfaisante, allant jusqu'à rompre le contrat de lecture. Les romans avant-gardistes produisent dès lors une sorte de variation de la *curiosité* conventionnelle, en marge de celle-ci par l'ampleur et la durée de l'indétermination textuelle. Cette observation est tout à fait pertinente, mais il nous semble que Baroni omet de préciser deux éléments au moins : d'une part, la présence, dans les œuvres d'avant-garde et notamment dans celle de Robbe-Grillet, de curiosité « conventionnelle » et d'autre part, la présence des autres fonctions thymiques du récit, comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire.

### 3.2.1.1. Indéterminations stratégiques « conventionnelles » chez Robbe-Grillet

Après cette brève présentation théorique, entrons dès à présent dans l'analyse des trois romans qui constituent notre corpus, en commençant par la production de la *curiosité*.

La curiosité est ressentie par l'interprète lorsque ce dernier est amené à produire des *diagnostics* face à des situations narratives *provisoirement* incomplètes. L'incipit de *Djinn* illustre bien une telle situation narrative. Il s'agit d'un exemple de la présence d'une curiosité que Baroni qualifie de « conventionnelle » au sein de notre corpus. Le narratologue avait d'ailleurs souligné l'efficacité des commencements *in medias res* pour « nouer un récit littéraire dès les premières lignes »<sup>125</sup>. Or, le roman commence par un prologue, récit intradiégétique

---

<sup>122</sup> ECO, *op. cit.* p. 72.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 47.

pris en charge par un premier narrateur dont on ignore l'identité mais qui semble appartenir au corps de police. Ce dernier relate la découverte de feuillets rédigés par un professeur de français dans un lycée parisien, disparu depuis peu et dont l'identité et la nationalité réelles sont un mystère. Cette première instance narrative soulève la possibilité que cet énigmatique récit ne soit pas que fiction romanesque et puisse intervenir dans la résolution de l'enquête. La curiosité s'installe dès la première phrase du récit, qui, de surcroît, marque le premier nœud du roman :

Il n'existe rien – je veux dire aucune preuve décisive – qui permette à qui que ce soit de classer le récit de Simon Lecœur dans la catégorie des pures fictions romanesques. (D : 7)

Ainsi la première indétermination posée par le texte concerne la nature du récit qui va suivre. Le narrateur met en doute l'hypothèse de la narration purement fictionnelle car, selon lui, certains passages du texte sont remarquablement proches de la réalité. Cette proximité avec la réalité provoque l'intérêt du lecteur et confère, dès le commencement du prologue, un caractère de vérité au récit. C'est la *vraisemblance* du récit, que Robbe-Grillet décriait pourtant comme une notion périmée et absente de ses romans. Le lecteur s'attend dès lors à se trouver face à un roman donnant l'illusion du réel, et pense « que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels »<sup>126</sup>, élément jadis tristement nécessaire au plaisir de lecture selon Robbe-Grillet. Une note en bas de page signalant l'adresse du lycée franco-américain dans lequel cet énigmatique Simon Lecœur est employé vient encore renforcer l'aspect documentaire du prologue (D : 8). Ce dernier revêt alors l'apparence d'un *réel* rapport effectué par un agent de police après la fouille de l'appartement d'un homme porté disparu et tentant de résoudre tous les mystères de l'enquête, à peine entamée.

Cependant, en faisant poindre une probable vraisemblance de son récit, Robbe-Grillet ne se contredit pas pour autant<sup>127</sup>. En effet, en marge de l'apparente crédibilité du texte qui va suivre, le narrateur remarque également certains écarts, et souligne leur caractère suspect. À ce second mystère, il semble promettre un dénouement : « une telle cause [de la présence de passages moins réalistes], bien entendu, nous échappe, du moins à l'heure présente » (D : 7), ce qui renforce encore la *curiosité*. Ainsi, le premier grand mystère posé par ce prologue et éveillant avec force la *curiosité* chez l'interprète concerne la nature du récit qui va suivre. Le narrateur propose déjà plusieurs pistes potentielles afin de résoudre cette énigme : outre celle de la fiction

---

<sup>126</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p. 28.

<sup>127</sup> Au contraire, Robbe-Grillet semble ici mener une réflexion sur la vraisemblance des récits et son apparente nécessité chez le lecteur puisque ces écarts par rapport au « degré de probabilité » (D : 10) du récit perturbent profondément le narrateur, lecteur du récit qu'il décrit. Nous reviendrons sur les métaréflexions plus loin dans ce mémoire (cf. point 4.).

romanesque, il pourrait s'agir d'un récit à visée didactique, enseignant le français en évoluant dans la difficulté de la langue au fil des huit chapitres. Apparaît alors une seconde note de bas de page, indiquant que la plausibilité de cette hypothèse est confirmée par la « récente parution de ces huit chapitres chez un éditeur scolaire d'outre-Atlantique [...] » (D : 10). Mais le narrateur réfute malgré tout cette piste, car selon lui, les éléments racontés ne sont pas « anecdotiques » comme ils le sont généralement dans les ouvrages didactiques.

À cette première interrogation majeure succèdent de nombreuses autres qui sont liées à l'inscription du prologue dans le genre policier ou d'espionnage. La première concerne l'identité de ce Simon Lecœur : tant son nom que son origine constituent une énigme. Ce personnage, par ailleurs, a disparu, ce qui introduit un nouveau mystère, soulevant une interrogation du type : quelles sont les circonstances de cette disparition ? Le narrateur souligne également le caractère factice de l'état dans lequel l'appartement de Simon a été découvert, qui semble résulter d'une mise en scène établie par son propriétaire pour « brouiller ses propres traces » (D : 9). Aussi, au sujet de l'hypothèse – qu'il a maintenant réfutée – selon laquelle le récit serait un ouvrage didactique, le narrateur affirme que cette apparence ne serait qu'un « alibi » derrière lequel doit se « cacher autre chose » (D : 10). Le narrateur formule alors une interrogation qui semble écrite sur la page comme si elle y avait été transférée depuis l'esprit de l'interprète, qui se pose cette même question à cet instant précis du texte : « mais quoi ? » – quel serait cet alibi ? La curiosité est augmentée par deux facteurs au moins : d'une part, cette interrogation interpellant le lecteur, et d'autre part l'isotopie du mystère. En effet, puisque la narration est intradiégétique, et nous donne ainsi accès à l'esprit confus du narrateur découvrant la scène en même temps que le lecteur, sont employés des termes tels que « troublante », « suspecte », « cause secrète » (D : 7).

Le narrateur n'en sait apparemment pas plus que l'interprète face aux indéterminations du texte et leur curiosité est partagée : il s'agit, dès lors, de ce que Baroni a nommé *curiosité discrète*. Pour rappel, ce type de curiosité atténue l'effet de distance entre le lecteur et le récit, puisque l'instance narrative et l'interprète se trouvent dans le même état d'ignorance. Le lecteur est invité à participer au déroulement du texte, à adopter une lecture coopérative afin de répondre aux interrogations qui lui sont adressées et celles que le texte suscite.

Cette curiosité est « conventionnelle » puisque l'épilogue offre quelques réponses aux questionnements posés par le prologue et certaines indéterminations du texte ne sont dès lors que *provisaires*. L'épilogue est rapporté par un narrateur qui, en toute vraisemblance, est identique à celui du prologue : après nous avoir exposé ces fameux huit chapitres apparemment

fruits de la plume de Simon Lecœur, le narrateur reprend son « rapport ». Les ultimes pages du récit éclairent, en effet, les circonstances de la disparition de l'enseignant en relatant le déroulement des jours qui ont précédé l'annonce de sa disparition et en rapportant certains témoignages d'individus l'ayant côtoyé, sur son lieu de travail notamment. Mais si ces circonstances sont précisées dans l'épilogue, jamais la disparition de Simon ne sera expliquée, ni décrite.

Néanmoins, certaines interrogations posées par le prologue rencontrent quelques éléments de réponse. Reprenons ces interrogations : quel est ce mystérieux texte ? Le lecteur a eu l'occasion de le découvrir puisqu'il s'agit des pages qu'il vient de lire. Qui est Simon Lecœur ? Le mystère quant à l'identité du professeur est également levé, du moins, partiellement : son vrai nom est Simon, Boris étant son nom de code dans le cadre de la mission. Il s'agit dès lors d'un sentiment d'ignorance quant à certains aspects du texte qui n'est que temporaire et la curiosité « conventionnelle » est bel et bien présente au sein de notre corpus.

En marge de ce type de curiosité il existe un second, correspondant à celui que Baroni qualifie de typique des antiromans modernes et dont les indéterminations stratégiques sont, non pas provisoires, mais permanentes. Un tel type apparaît notamment dans l'épilogue de *Djinn*, puisque ce roman ne possède pas de *dénouement* « satisfaisant » : la première interrogation, « quelle est la nature de ce mystérieux récit ? », notamment, restera sans réponse. Est alors maintenu un type de curiosité *ouvrant la lecture*, comme nous le verrons ci-dessous.

### 3.2.1.2. *Indéterminations stratégiques ouvrant la lecture*

La curiosité « ouvrant la lecture » est, comme l'avait justement remarqué Baroni dans son article de 2002, la fonction thymique la plus présente dans l'œuvre avant-gardiste. Chez Robbe-Grillet, il nous semble même qu'elle est omniprésente et son apparition est souvent liée aux innovations que l'auteur apporte à l'intrigue et à son architecture. En effet, ce second type de curiosité peut trouver sa source dans les nombreux jeux sur l'instance narrative – le mode et la voix du récit et notamment le changement, sans élément annonciateur, de focalisation –, la modification de la chronologie, la suppression du caractère vraisemblable du récit ainsi que l'élimination de la figure du héros et de la psychologie des personnages, et parfois, elle naît de la combinaison de ces éléments. Ce sont les *mouvements de l'écriture* opérés par Robbe-Grillet et qui, selon lui, perturbent tant le lecteur, trop habitué aux codes romanesques du siècle passé.

Ces perturbations entraînent la *curiosité* et, ne trouvant pas de résolution, elles résultent en une *ouverture du récit*, comme nous allons le voir dans le cas suivant.

### 3.2.1.2.1. Curiosité produite par une altération du mode et de la voix de la narration

La *curiosité ouvrant la lecture* provoquée par un jeu sur les instances narratives est omniprésente dans notre corpus : il est possible d'en dégager de nombreux exemples. Lourdes Carriedo López souligne également la forte présence de la curiosité dans *Djinn*, et en identifie justement une des causes comme étant la complexité de son mode narratif :

Le récit de Lecœur se construit donc selon les paramètres du roman policier et du suspense, maintenant la *curiosité du lecteur* à partir, non seulement de la complexité anecdotique de la trame, ou de la multiplication de l'insolite ou du surprenant, mais aussi à partir de l'obscurité de son mode narratif, basé sur l'oscillation discursive, l'ambiguïté et l'équivoque<sup>128</sup>.

La multiplicité des instances narratives résulte en effet en l'apparition de nombreux éléments thymiques chez l'interprète : tant la *curiosité* que le *suspense* et la *surprise* (cf. points 3.2.2. et 3.2.3.). Voyons tout d'abord comment ces jeux narratifs animent la curiosité du lecteur. Au sein de ses œuvres, Robbe-Grillet joue avec ce que Genette a largement étudié, notamment dans son ouvrage *Figures III*<sup>129</sup> : la voix et le mode du récit. La catégorie de la *voix* concerne les traces de l'énonciation dans le texte narratif, tandis que celle du *mode* étudie les modalités du récit, les divers degrés de la représentation narrative. Ainsi, parfois au sein d'une même phrase, Robbe-Grillet modifie le type de narrateur – qui appartient à la catégorie de la voix – et passe d'un récit hétérodiégétique (en « il ») à un récit homodiégétique (en « je »). Les focalisations – appartenant à la catégorie du mode – sont également extrêmement variables puisque tantôt internes, tantôt externes, le changement s'effectuant, de nouveau, parfois au cours d'un même énoncé. Nous ne réaliserons pas ici une étude des romans de Robbe-Grillet selon les théories de Genette, mais soulignons la richesse de ces écrits pour l'analyse des fonctions thymiques au sein de l'œuvre de notre auteur et en faisons un des outils employés pour la rédaction de ce mémoire. En effet, dans *Djinn* notamment, l'auteur procède à cinq changements de narrateur,

---

<sup>128</sup> « El relato de Lecœur se construye, así pues, según los parámetros de la novela policiaca y de suspense, manteniendo la *curiosidad del lector* a partir no solo de la complejidad anecdótica de la trama, o de la multiplicación de lo insólito o sorprendente, sino también de la oscuridad de su modo narrativo, basado en la oscilación discursiva, la ambigüedad y el equívoco ». CARRIEDO LÓPEZ Lourdes, « Aspectos del doble en *Djinn* de Alain Robbe-Grillet : el juego de la duplicidad y ambigüedad narrativas » dans *Monografías* n° 2, 2011. pp. 149–174 sur *Cédille, revista de estudios franceses* [en ligne] URL : <https://cedille.webs.ull.es/M2/07carriedo.pdf>.

<sup>129</sup> GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

passant ainsi d'une instance narrative à une autre, puis à une troisième. Ces entités sont, en outre, douteuses, nous le verrons ci-après (cf. point 3.2.1.2.2.). Ces mouvements de bascule entre les divers narrateurs et focalisations suscitent, de manière générale, la curiosité du lecteur, mais il arrive également qu'ils surviennent à un point crucial du récit, provoquant alors le *suspense* (cf. point 3.2.2.1.). Dans *La Maison de rendez-vous*, Robbe-Grillet modifie à de nombreuses reprises la voix et le mode du récit, si nombreuses qu'on ne peut les compter. La multiplication des points de vue y est très fréquente et les changements sont parfois opérés au sein même d'une phrase, comme c'est le cas, par exemple, à la page 106. Le contexte est le suivant : le narrateur décrit Lady Ava, qui, dans sa chambre, découvre le contenu d'une mystérieuse enveloppe brune, motif récurrent du récit. Le paquet semble contenir de la drogue, mais tous les détails le concernant sont inconnus, bien qu'il apparaisse très fréquemment au cours de la narration.

[...] si la cachette se trouvait dans la chambre même, [le paquet] aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante, pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle du petit théâtre. (LMRV : 106)

Ce changement de focalisation par le narrateur toujours hétérodiégétique – la voix n'est dès lors pas altérée –, mais adoptant des focalisations internes sur trois personnages consécutifs – modifiant le mode du récit –, a pour effet de garder entier le mystère entourant cette enveloppe que les protagonistes s'échangent de main en main lors de séquences répétées. Ainsi, un *blanc textuel* est maintenu et attise la curiosité appartenant au second type exposé par Baroni, puisque les *diagnostics* qui en découlent ne seront jamais infirmés ni confirmés. En effet, tant le contenu du paquet que son rôle dans la trame narrative resteront obscurs : tantôt il semble « bourré de sable » et dès lors très épais, tantôt il est plutôt plat, tantôt il est confondu avec un sac de perles, tantôt il contient quarante-huit sachets de poudre, tantôt il est empli de documents, etc. En réalité, ces détails textuels, à l'instar de la majorité des motifs rencontrés dans l'œuvre du nouveau romancier, ont perdu leur fonction indicielle. L'œuvre de notre auteur s'inscrit dans le sillage du genre policier (pour plus de détails cf. point 3.2.2.3.) et cet univers est, d'après Jacques Dubois, « sémiologiquement parlant, un univers de l'indice »<sup>130</sup>. Les indices sont, selon lui, les éléments apparaissant dans le texte, les traces laissées par le malfaiteur guidant tant le lecteur que l'enquêteur vers la résolution des énigmes : ils sont « les reliquats de l'histoire première dans l'histoire seconde »<sup>131</sup>. Cependant, cette fonction indicielle des détails

---

<sup>130</sup> DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992. p. 119.

<sup>131</sup> *Loc. cit.* p. 125.

textuels n'est, de manière générale, pas présente dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Reprenons, à titre d'exemple, le motif de l'enveloppe. Ni sa couleur, ni sa contenance, et pas même le messenger qui en est chargé ne revêt d'importance pour la trame générale. Par réflexe, le lecteur prête attention à ces détails comme s'il s'agissait d'une pièce du puzzle à reconstituer. Or, c'est inutile. Cette perte de la fonction indicielle obscurcit les situations narratives, entraînant alors la *curiosité* – signalons que, lorsqu'elle débouche sur des modifications importantes de séquences narratives, elle provoque également la *surprise* (cf. point 3.2.3.2.). La fonction indicielle est détruite, notamment, par la disparition de l'ordre chronologique, empiétant sur les relations chronologico-causales, mais aussi par l'organisation des séquences se sabotant, comme nous l'étudierons plus largement ci-après.

Il nous semble possible d'observer deux positions générales adoptées par le lecteur face à cette perte de la fonction indicielle. D'une part, un lecteur non averti ou simplement peu friand de ce type de texte peut refuser de s'y intéresser, et la *curiosité* se voit alors arrêtée. Néanmoins, le lecteur d'un récit robbe-grilletien est généralement un lecteur averti et par conséquent conscient du texte auquel il fait face. Il nous est alors possible de formuler une hypothèse quant à la curiosité produite par les romans de Robbe-Grillet : d'une part, la curiosité peut être maintenue par certains éléments disposés dans le texte par l'auteur permettant dès lors au lecteur de s'intéresser tout de même à l'histoire au *premier degré*. Ces détails textuels sont tous ceux qui apparaissent à de nombreuses reprises et de manière répétitive au cours du récit. Ainsi, même si ces détails sont – à l'instar des détails concernant la contenance de l'enveloppe mentionnée ci-avant –, détruits dès leur apparition, le lecteur peut s'amuser à jouer ce jeu, à feindre d'être dupe et à tenter encore de connecter les indices. Mais il peut aussi, en reconnaissant certains motifs, prendre du plaisir à essayer de voir comment l'auteur s'apprête à se jouer de lui. La curiosité touche alors presque au devenir de l'interprète, qui se montre curieux de savoir comment l'écrivain le trompera en déjouant les détails textuels précédemment introduits. S'attendant alors à la répétition de ces motifs, il peut être *surpris* quant à leur actualisation (nous le verrons notamment au point 3.2.3.). En outre, ces phénomènes peuvent être simultanés : le lecteur peut jouir tant d'une curiosité au premier degré, presque naïve, que d'une curiosité presque *méta* et réflexive sur le texte (nous le verrons au point 4.).

#### 3.2.1.2.2. Le manque de fiabilité des narrateurs

Baroni, nous l'avons vu, propose une typologie de la *curiosité* fondée sur la mise à distance effectuée par rapport au lecteur. Le premier type, la *curiosité discrète*, est celui qui atténue cet

effet de distance dans la mesure où le narrateur ne dispose pas de plus d'informations que celles qu'il offre au lecteur. La *curiosité exhibée*, quant à elle, marque la distance entre l'instance narrative et l'interprète puisque le premier détient des connaissances qu'il ne partage pas avec le second. Appliquée à notre corpus, cette typologie révèle que la *curiosité discrète* est la plus présente dans les œuvres de Robbe-Grillet : les narrateurs, peu assurés, sont constamment dans le doute. Puisque les narrations sont généralement intradiégétiques et surtout, homodiégétiques, centrées sur le narrateur, l'effet de distance est très faible et lecteurs et narrateurs sont égaux face aux troubles du texte. Néanmoins, la *curiosité exhibée* n'est pas en reste : certaines instances narratives sont douteuses, mythomanes et ne se montrent pas dignes de confiance, l'effet de distance se révèle alors important. Il apparaît que le doute quant à la narration – doute partagé avec le narrateur ou non – peut être un mécanisme producteur de *curiosité*. Ces incertitudes le concernant et obscurcissant alors le texte sont multiples et liées à trois facteurs au moins : d'une part, l'absence de caractère des personnages, d'autre part, leur caractère volatile et enfin, leur manque de fiabilité. Voyons ces facteurs plus en détail.

Premièrement, le doute quant aux divers protagonistes peuplant les romans robbe-grilletiens est lié au fait qu'ils sont dépourvus de caractère, et que leur identité se révèle souvent ambiguë et instable. À ce niveau, Pierre Van den Heuvel qualifie, à notre sens très justement, la narration de l'auteur en ces termes :

[...] [L]a narration elle-même se fonde le plus souvent sur l'ambiguïté d'instances énonciatives variables dont chacune se scinde volontiers en plusieurs sujets à statuts mobiles, voire interchangeables<sup>132</sup>.

Cette ambiguïté et cet aspect volatile des instances narratives participent à la suppression de la figure du personnage, et cette absence de caractère et effacement de la figure du héros interviennent à leur tour dans la production de *curiosité*. Un tel phénomène apparaît, par exemple, au sujet de la personne responsable du transfert de l'énigmatique enveloppe (cf. point 3.2.1.2.1.). Les points de départ et d'arrivée du paquet demeurent stables : l'expéditeur est constamment Édouard Manneret et la destinataire Lady Ava<sup>133</sup>. Le mystère persiste quant à l'identité de la personne assurant le transfert : tantôt il s'agit de Kim, tantôt de Kito et dans les dernières pages de l'œuvre, s'ajoute un troisième messenger potentiel : Lucky. Ces trois entités

---

<sup>132</sup> VAN DEN HEUVEL Pierre, « Dysnarration et cohérence » dans CHAVE Isabelle, éd., *Alain Robbe-Grillet*. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 2001. p. 673.

<sup>133</sup> Signalons que ce détail textuel qui ne varie pas correspond au type de motif placé par Robbe-Grillet au sein de son œuvre qui maintient la curiosité au premier degré : c'est le fait que destinataire et expéditeur soient fixes qui est le point de départ de la curiosité au premier degré et ce, malgré le flottement du reste, source de retard.

se mêlent et se confondent, parfois elles sont la même personne, parfois des sœurs, ou encore des êtres distincts. Seuls deux éléments demeurent invariables : leur nationalité et profession, jeunes servantes asiatiques. Cette observation rejoint les propos de Christian Milat, qui déclare :

Le personnage robbe-grilletien est tout à fait conforme à ce dépouillement identitaire. En effet [...] [d]ans de nombreux autres textes, comme le relève malicieusement Robbe-Grillet, les « *personnages ont des noms. Ils en ont même plusieurs* », cette pléthore nominale aboutissant au même résultat que le défaut d'identité<sup>134</sup>.

Cette instabilité dont souffrent les patronymes dans l'œuvre robbe-grilletienne obscurcit l'identité des personnages et de ce fait, les situations narratives dans lesquelles ils se trouvent. Les protagonistes sont comme des coquilles vides, interchangeables. Milat affirme que la substance des personnages de Robbe-Grillet est réduite à celle de stéréotypes. Il désigne, à titre d'exemple, les Asiatiques dans *La Maison de rendez-vous*<sup>135</sup>. Signalons que les stéréotypes revêtent plusieurs fonctions au sein de notre corpus et interviennent tant dans la production de *suspense* que de *surprise* (cf. points 3.2.2.3. et 3.2.3.1.). Ici, l'usage du stéréotype ne fait qu'augmenter l'effacement du personnage, il maintient la curiosité entière car il retarde – et même supprime – la résolution de certains éléments fondamentaux du récit.

En effet, dans ce cas-ci, l'absence de caractère et de psychologie des personnages participe à la production de la curiosité en nuisant à la tâche de reconstruction de leurs motifs. Ignorer la psychologie d'un personnage – qui semble d'ailleurs en être dépourvu – empêche totalement de comprendre ses motivations. Le caractère d'un protagoniste, son nom, son passif, ses relations avec les autres personnages, même sa description physique permettent parfois d'éclairer ses actions et constituent une piste procurée au lecteur afin de construire ses *diagnostics* et *pronostics*. Et maintenir le lecteur dans l'ignorance de tous ces éléments concernant les protagonistes entrave sa compréhension de leurs actions. Dans le cas de notre exemple, ce doute – maintenu tout au long du récit – quant à l'identité de la servante ne fait que renforcer la *curiosité* du lecteur en contrariant son actualisation satisfaisante et l'appréhension des actions et motivations de cette dernière.

Outre ces changements d'instance narrative et cette absence d'étude psychologique des personnages, les narrateurs ne sont, de surcroît, généralement pas fiables. Pour étudier ce

---

<sup>134</sup> MILAT Christian, « Alain Robbe-Grillet, premier et “dernier écrivain” du “nouveau roman” » dans ALLEMAND Roger-Michel, dir., *Le Nouveau Roman en questions 4. Situation diachronique*. Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2002. p. 86.

<sup>135</sup> *Loc. cit.* pp. 90–91.

troisième facteur, attaché aux narrateurs et producteur de curiosité, nous nous baserons sur un article de Theresa Heyd au sujet du concept de *unreliable narration*<sup>136</sup>. Un narrateur, selon elle, n'est pas fiable lorsqu'il va à l'encontre des maximes conversationnelles, établies par le philosophe du langage Paul Grice<sup>137</sup>. Ces règles, qui s'accordent au « principe de coopération » (ou CP, *cooperative principle*)<sup>138</sup>, sont celles qui doivent être respectées par les participants d'une conversation s'ils la veulent la plus rationnelle possible. Ainsi, Heyd applique ces maximes au récit, à la narration et non plus à la conversation et affirme que l'« on peut supposer que les narrateurs deviennent non fiables en vertu d'une violation du CP et de ses maxims »<sup>139</sup>. La chercheuse propose ensuite une typologie de ces narrations non fiables, basée sur le niveau d'intentionnalité de ce manque de fiabilité. Le premier type dégagé est celui qu'elle appelle *quiet deception*<sup>140</sup> : le niveau d'intentionnalité est très élevé. L'exemple utilisé pour illustrer ce type de narration est le personnage du docteur James Sheppard, dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Ce dernier est considéré par Heyd comme « le cas le plus extrême d'écart pragmatique dans les récits »<sup>141</sup> : le narrateur *ment* pour se protéger. Ce type de narration correspond plutôt bien à celle du *Voyeur*, même si le récit est extradiégétique. En effet, le narrateur passe sous silence une heure entière de la journée de Mathias, malgré l'extrême concision du reste de son récit – et tait son crime, l'agression et le meurtre de la petite Jacqueline. Cependant, le récit connaît de nombreuses modifications de son mode : tantôt la focalisation est externe, tantôt elle est interne, centrée sur Mathias et donnant dès lors accès à ses pensées et fantasmes – protagoniste et narrateur se mêlent alors. Les multiples ouvertures sur son esprit, tout hanté par son acte, sont les seuls indices dirigeant le lecteur vers sa culpabilité. Ces intrusions dans sa conscience malsaine seront étudiées plus largement dans ce mémoire car elles se font au travers de divers mécanismes qui se verront analysés de manière plus approfondie par la suite. Signalons que cette idée de narrateur non fiable *via* mensonges et détournements rejoint l'idée de *curiosité exhibée* de Baroni : dans le cas du *Voyeur*, le texte met

---

<sup>136</sup> HEYD Theresa, « Understanding and handling unreliable narratives: A pragmatic model and method » dans *Semiotica* n° 162, 2006. pp. 217–243 sur *De Gruyter* [en ligne] URL : <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/semi.2006.2006.issue-162/sem.2006.078/sem.2006.078.pdf>.

<sup>137</sup> GRICE Herbert Paul, « Logique et conversation » dans *Communications* n° 30, 1979. pp. 57–72 sur *Persée* [en ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1979\\_num\\_30\\_1\\_1446](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446). pp. 61–62.

<sup>138</sup> *Loc. cit.* p. 61.

<sup>139</sup> « It can be posited that narrators become unreliable by virtue of violating the CP and its maxims ». HEYD, *op. cit.* p. 225.

<sup>140</sup> *Loc. cit.* p. 227.

<sup>141</sup> « While probably not the most common type of unreliable utterance, intentional unreliability can therefore be regarded as the most extreme case of pragmatic deviation in narratives ». HEYD, *op. cit.* p. 228.

le lecteur à distance par le biais des diverses dissimulations, qui sont cependant contrecarrées par les violentes résurgences des fantasmes du protagoniste.

Le second type de narration non fiable proposé par Heyd est celui qu'elle nomme *self deception*<sup>142</sup> et correspond à une narration dont le manque de fiabilité n'est que « semi conscient ». Le narrateur a recours à des euphémismes, des demi-vérités, de la politesse, il se protège sans tout à fait s'en rendre compte. Enfin, le troisième et dernier type est celui de la *unintentional unreliability*<sup>143</sup> : le narrateur n'est pas fiable, mais ce n'est pas intentionnel. Souvent, ces instances narratives souffrent de maladies mentales, montrent une grande naïveté ou manquent d'éducation<sup>144</sup>. Ces deux types de narration ne peuvent être rapprochés de manière satisfaisante à l'un de nos romans : les narrateurs de *Djinn* et de *La Maison de rendez-vous* ne sont pas fiables, certes, mais la tâche de chercher à savoir s'ils le sont délibérément ou non se révèle ardue. Il semblerait que ces derniers soient dans l'incapacité de donner des informations cohérentes et véridiques au lecteur non pas volontairement, mais parce qu'ils en sont contraints par l'histoire elle-même : plus que d'un manque d'éducation ou d'une tendance à l'euphémisme, les narrateurs semblent souffrir d'un combat déloyal les affrontant au récit lui-même. En outre, le narrateur de *La Maison de rendez-vous* n'est jamais précisément identifié et le lecteur *soupçonne* son identité : généralement, il semble s'apparenter à Johnson.

Dans *La Maison de rendez-vous*, les tentatives de reconstitution des différentes scènes dont il a été témoin se heurtent aux troubles mémoriels du narrateur car ses souvenirs se désagrègent en différentes scènes contradictoires. À plusieurs reprises, l'instance narrative exprime des doutes quant au déroulement des événements, dévoilant les difficultés rencontrées dans la réorganisation des faits. Ce phénomène apparaît dans de nombreuses séquences et notamment dans la suivante :

Ce qui se passe alors est demeuré confus. Sans doute Manneret, par orgueil et par insouciance, refusa-t-il d'acheter un silence que rien d'ailleurs ne lui garantissait. Ou bien feignit-il d'accepter, pour attirer le gêneur dans un piège et se défaire de lui d'une autre façon ? (LMRV : 169)

Le narrateur ne parvient pas ici à comprendre – ou à se remémorer – les motivations d'Édouard Manneret le poussant à accepter de rencontrer son maître-chanteur (cet extrait sera étudié plus largement au point 3.2.2.3.). Ainsi, l'indétermination du texte trouve sa source dans l'état d'ignorance dans lequel se trouve le narrateur, qui reconnaît lui-même ne pas savoir : il

---

<sup>142</sup> HEYD, *op. cit.* p. 229.

<sup>143</sup> *Loc. cit.* p. 231.

<sup>144</sup> *Ibid.*

s'agit de la *curiosité discrète* de Baroni. En conséquence, ces lacunes dans les souvenirs ou savoirs de l'instance narrative provoquent la curiosité car ils interdisent tout accès à une résolution satisfaisante. La tension, en outre, est encore augmentée par le système de questions, posées par le narrateur et exhaussant le sentiment de curiosité, à l'instar des interrogations formulées par le narrateur dans le prologue de *Djinn*. Souvent ce mécanisme est employé pour souligner les nœuds majeurs du roman, comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessous. En effet, Simon Lecœur s'interroge quant aux raisons qui l'incitent d'une part à se laisser entraîner dans cette mystérieuse mission et d'autre part, à accepter cet état de cécité et cette privation totale de liberté – tout cela, même s'il ignore les motivations de ses employeurs :

Pendant que la voiture roulait, j'ai de nouveau pensé à l'absurdité de ma situation. Mais je n'ai pas réussi à prendre la décision d'y mettre fin. Cette obstination me surprenait moi-même. Je me la reprochais, tout en m'y complaisant. L'intérêt que je porte à Djinn ne pouvait en être la seule cause. Il y avait aussi, certainement, la curiosité. Quoi d'autre encore ? (D : 61)

Dans cet exemple, la curiosité du lecteur est augmentée par la formulation de la question, l'actualisation écrite des interrogations de l'interprète, comme si le narrateur lisait dans ses pensées<sup>145</sup>. De plus, la voix du récit – il s'agit d'un narrateur homodiégétique – renforce le lien entre l'interprète et le protagoniste, et son mode – focalisation interne sur Simon – plonge le lecteur dans l'état d'esprit de ce dernier, à savoir, comme c'est écrit noir sur blanc, la *curiosité*. Il arrive aussi que ces questions posées par l'instance narrative lèvent le voile sur de nouvelles incomplétudes du texte : elles mettent alors en lumière de nouveaux *blancs*, jusque-là restés inaperçus du lecteur, et provoquent chez lui de nouvelles émotions (cf. point 3.2.2.). Par le biais de ces questions, le texte révèle les rouages de l'intrigue, souligne les questionnements principaux, met en exergue les *nœuds* de l'histoire et augmente ainsi la *tension* ressentie par l'interprète.

Enfin, sans pouvoir rapprocher les narrateurs de *Djinn* et de *La Maison de rendez-vous* de manière satisfaisante à un type proposé par Heyd, nous pouvons toutefois les identifier grâce à la liste qu'elle propose, reprenant les caractéristiques de ces narrations, même si, signale-t-elle, ces éléments ne ni endémiques ni suffisants<sup>146</sup>. Ainsi, au niveau linguistique, Heyd remarque la présence de phrases incomplètes, d'hésitations et de répétitions : certains passages de *La Maison de rendez-vous* n'ont pas de fin, et sont interrompus en leur milieu par des points de

---

<sup>145</sup> Ce passage, à l'image de nombreux autres, nous semble consister en une métalepse, figure que nous étudierons au point 4. : Robbe-Grillet commente ici tant l'attitude de son personnage que celle du lecteur.

<sup>146</sup> HEYD, *op. cit.* pp. 236–240.

suspension, notamment, et le narrateur ne cesse de revenir sur les mêmes éléments de l'histoire – « mais cet épisode a déjà été décrit en détail » (LMRV : 67); « ce passage a déjà été rapporté, il peut donc être passé rapidement » (LMRV : 81); « on l'a déjà dit » (LMRV : 124), etc. De plus, l'oralité serait également un trait particulier du narrateur peu fiable, or plusieurs exemples apparaissent dans notre corpus, et notamment la tendance du narrateur de *Djinn* à transcrire phonétiquement les termes provenant de l'anglais « Gangstères », « rakètes » (D : 17) – notons que le titre-même du roman « Djinn » n'est autre que la retranscription phonétique du prénom féminin anglophone « Jean ».

### 3.2.1.2.3. Curiosité produite par l'agencement des séquences narratives

Outre les jeux sur les instances narratives, leur identité ainsi que leur fiabilité, l'agencement des séquences narratives revêt également un rôle prépondérant dans la production de *curiosité ouvrant la lecture*. En effet, certains *blancs textuels* apparaissent dans le récit en raison de l'organisation particulière des séquences narratives. En réalité, les mécanismes de mise en intrigue employés par Robbe-Grillet ont deux conséquences principales : d'une part la suppression de la chronologie du récit et d'autre part, la perte de vraisemblance et de cohérence de ce dernier.

La chronologie du récit a été malmenée par Robbe-Grillet et elle a cessé d'être un élément fondamental de la narration au même titre que la psychologie des personnages, l'histoire, la sociologie, etc. Au sujet de cette temporalité détraquée, Milat affirme ceci :

À partir du moment où il ne permet pas de repérer exactement un événement par rapport à un autre, le temps perd la fonction ordinatrice qui était la sienne dans le roman traditionnel [...] c'est pourquoi les « ruptures de chronologie » dont le roman robbe-grilletien est émaillé ne sont pas sans malmener la logique<sup>147</sup>.

Ainsi la chronologie disparaît et perd sa fonction structurante du récit. Cette déchronologisation maintient la curiosité produite en amont et joue le rôle d'un retard. Plusieurs aspects de la mise en intrigue permettent de détruire la temporalité du récit. Par exemple, dans *La Maison de rendez-vous*, selon les mots d'Allemand, « chaque élément se trouve intégré dans un ordre narratif qui vient annuler le précédent »<sup>148</sup>, la logique est alors brutalisée, à l'instar de la chronologie.

---

<sup>147</sup> MILAT, *op. cit.* pp. 99–100.

<sup>148</sup> ALLEMAND, *op. cit.* 1997. p. 127.

Dans *Le Voyeur*, la chronologie disparaît, selon Allemand, pour au moins deux raisons : les temps grammaticaux qui empêchent tout repère, et le fait que toute la narration se déroule dans l'esprit de Mathias. Le roman alterne les scènes de ventes tantôt potentielles et tantôt réelles, parmi lesquelles on voit poindre les fantômes de Mathias, resurgissant avec violence. *Le Voyeur* est un cas tout à fait particulier car sa structure, fondamentalement lacunaire, provoque une profonde curiosité chez le lecteur et jamais l'interprète n'accèdera aux réponses à ses interrogations. Plus que de *blancs textuels*, le roman est composé sur le *vide*. Allemand parle de *blanc nodal*, car le texte ne « décrit pas, il évoque »<sup>149</sup> le *nœud* central de l'histoire. Ainsi, le *nœud* principal du roman, le meurtre de la jeune Jacqueline, non seulement ne sera jamais explicité concrètement – il ne sera que mentionné et ce, de façon marginale –, mais il ne sera pas non plus résolu. Plus qu'un blanc dans *l'histoire*, il y a un blanc dans le *récit* puisque l'heure fatidique lors de laquelle a eu lieu le crime est représentée par un vide textuel – une page blanche séparant les deux parties. Cependant, l'intrigue est loin d'être supprimée du roman, simplement les *nœuds* qui la composent ne sont qu'évoqués, jamais *montrés* – ceci est lié, nous l'avons vu, au manque intentionnel de fiabilité de la narration (cf. point 3.2.1.2.2.). Ce type de construction narrative empêche toute résolution et chaque motif du roman est source d'une curiosité qui ne se verra jamais résolue.

Dans *Djinn*, la narration est circulaire : à partir du sixième chapitre, pivot du roman, l'interprète voit se réitérer les éléments narratifs des chapitres précédents. Karine Lalancette décrit la structure du roman comme étant composée d'une répétition de quatre épisodes comprenant sensiblement les mêmes éléments narratifs, et nous souscrivons à cette division : « la séquence A couvre les chapitres 1 à 5, la séquence B les chapitres 6 et 7, la séquence C le chapitre 8 à l'exception des pages 137, 138 et 139 qui forment la séquence D »<sup>150</sup>. Toujours selon Lalancette,

Robbe-Grillet a donc construit le récit central de *Djinn* à partir d'un ensemble fini d'éléments, c'est-à-dire d'actions, de lieux, de personnages et de thèmes qui sont tous présentés et ordonnés à l'intérieur du premier épisode (A). Ces éléments sont par la suite repris et redistribués à l'intérieur des trois autres séquences du récit (B, C et D), selon différentes règles formelles appliquées à la première séquence<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> ALLEMAND, *op. cit.* 1997. p. 62.

<sup>150</sup> LALANCETTE Karine, « Du meurtre en série au meurtre sériel : le sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet » dans *Tangence* n° 68, 2002. pp. 65–76 sur *Érudit* [en ligne] URL : <https://doi.org/10.7202/008248ar>. p. 67.

<sup>151</sup> *Ibid.*

Le malaise du lecteur est grand face à une telle narration, malaise entretenu par l'état d'esprit similaire du protagoniste. En effet, à partir de ce sixième chapitre, « quelque chose [brouille] l'espace et le temps » (D : 78), Simon Lecœur se réveille désorienté dans un lieu semblable à celui où il a fait la rencontre de Djinn, la veille. Il (re)vit alors toute la suite des événements comme un « futur [appartenant] déjà au passé » (D : 78) mêlant souvenirs, réalité, prolepses, analepses, rêves et cauchemars dans une narration intrigante. Ce chapitre présente de nombreux jeux très marqués sur la temporalité, et il en résulte une très grande difficulté, pour l'interprète, de situer ce chapitre dans la trame temporelle du roman qui, jusque-là, était relativement claire. La curiosité au premier degré est provoquée par le récit A, car il est plutôt cohérent et renvoie à un certain nombre de stéréotypes narratifs. La déconstruction de cette cohérence, survenant au sixième chapitre entraîne cette perte de la chronologie et consiste en un retard dans le roman. La curiosité naît de cette dilatation du texte, de la perte des repères jusque-là pourtant assurés.

« Mais non, se dit-il, ça ne peut pas être le rendez-vous de ce soir. Ce soir n'est pas encore venu et le rendez-vous a déjà eu lieu. C'était donc hier soir, probablement ... Quant à ces deux scènes où figure le même gamin, il faut que la seconde lui ait été antérieure, puisque, dans la première, l'enfant gît sur son lit de mort... Mais d'où viennent ces images ? » (D : 80)

Il apparaît ici que le narrateur, à l'image du lecteur, tente de reconstruire la chronologie des événements malgré sa « mémoire détraquée » (D : 81) et ce, selon le bon sens et les indices qui leur sont mis à disposition, tels que la position du soleil dans le ciel – lors de la première entrevue, la nuit était déjà tombée, tandis qu'à « présent » il fait plein jour – ou encore en fonction de l'état du garçon – d'abord vivant, puis mort, puis vivant à nouveau, etc. Simon ne sait pas s'il s'agit de souvenirs ou si ces événements relèvent de la réalité, ou encore s'ils ne sont que des rêves, etc. En outre, nous retrouvons à nouveau le système de questions formulées par le narrateur et interpellant le lecteur, mécanisme amplifiant ici la *curiosité*. Car la répétition de ces séquences, qui présente certains éléments narratifs sous un autre jour, loin de donner des réponses aux interrogations initialement formulées par le lecteur, en fait naître de nouvelles. Puisque le narrateur n'est pas lui-même dans la capacité de démêler le vrai du faux et de réorganiser ses agissements dans un ordre cohérent, l'interprète, qui ne dispose pas d'information supplémentaire, ne peut, *a fortiori*, rien faire de plus que l'instance narrative. Tous deux se retrouvent alors dans l'embarras – la similitude des situations étant marquée par la voix et le mode de la narration : récit intradiégétique et focalisation interne sur Simon, narrateur homodiégétique – ne pouvant pas résoudre les *blancs* posés par le texte. Il s'agit de la *curiosité discrète*, selon la typologie de Baroni : le narrateur se trouve dans le même état épistémologique que le lecteur, ce qui atténue l'effet de distance souvent attaché à cette fonction

thymique. La question est alors de savoir où situer ces sixième et septième chapitres dans l'architecture générale du roman. Le narrateur se demande si « tout cela aurait donc déjà eu lieu, auparavant, une fois au moins » et si cette « situation exceptionnelle ne ferait que reproduire une aventure antérieure, exactement identique, dont [il aurait vécu lui-même] les péripéties, où [il jouerait] le même rôle... Mais quand ? Et où ? » (D : 100). Plus tard, le narrateur considère ces événements comme appartenant à « la mémoire du futur », il prend alors le parti de penser qu'il s'agit d'événements futurs qui lui apparaissent et non plus de souvenirs, comme il semblait le penser auparavant. Mais plus loin, continuant sa réflexion, il songe que

Il s'agirait plutôt, en fait, d'une mémoire instantanée ; on croit que ce qui nous arrive nous est déjà arrivé antérieurement, comme si le présent se dédoublait, se fendait par le milieu en deux parties jumelles : une réalité immédiate, plus un fantôme de réalité... Mais le fantôme aussitôt vacille... On voudrait le saisir... (D : 100)

Les jeux sur la temporalité continuent donc, et une forte tension se dégage de cette indétermination chronologique dont la résolution paraît impossible.

Le seul simulacre de résolution offert au lecteur apparaît avec les explications données par Djinn au narrateur confus : tout cela serait lié aux troubles de la mémoire dont souffre le petit Jean, causant alors des incohérences mêlant présent, futur et passé. Cette première explication de la distorsion temporelle apparue dans le récit depuis le début du sixième chapitre trouve son origine dans un changement temporaire du registre de fiction : il s'agit de la solution fantastique, le récit serait alors non pas réaliste mais merveilleux – et nous retrouvons là les éléments s'écartant trop loin de la réalité, annoncés par la première instance narrative dans le prologue.

Mais le huitième chapitre, qui consiste en une troisième répétition de la scène du hangar, et se voit doublé d'un changement de narrateur – troisième instance narrative du roman, individu féminin s'apparentant à Djinn – vient de nouveau entraîner un retard, source de *curiosité*. En réalité, cette dernière est alimentée par tous les éléments narratifs. Si le lecteur accepte la version fantastique du récit, celle-ci entraîne la curiosité typique du genre, mais la suite du récit le mène dans les méandres de la mémoire détraquée des narrateurs – ou du narrateur, car il semblerait, selon l'instance narrative de l'épilogue, que ces huit chapitres ne soient le fruit que d'une seule imagination, celle de Simon Lecœur.

Ainsi, la suppression de la chronologie occasionne des effets à deux niveaux : d'une part, elle empêche l'actualisation satisfaisante de *l'histoire* qui serait le résultat d'une réorganisation des

séquences narratives et, d'autre part, elle participe à l'annulation du caractère vraisemblable de la narration en débouchant sur un récit incohérent. Ces deux éléments, tant séparés que combinés, sont source de curiosité chez l'interprète désemparé car ne disposant pas des outils pour comprendre la situation narrative de manière efficace.

Dès lors, comme nous l'affirmions plus tôt, l'organisation minutieuse et tout à fait originale des séquences narratives, loin de supprimer la tension, la fait naître avec force en abattant les repères, jusque-là nécessaires, de l'interprète dans l'action de déchiffrement du récit. S'ensuit alors un retard du texte et une incohérence à laquelle il revient au lecteur de faire face. La chronologie et par conséquent la logique, malmenées, éveillent la curiosité du récepteur. Signalons qu'une telle organisation des récits provoque également le *suspense* et la *surprise*, comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire.

#### 3.2.1.2.4. Excursus sur le dénouement

Toutes ces innovations apportées au récit traditionnel entraînent des indéterminations stratégiques du texte qui, la majeure partie du temps, ne sont pas résolues et résultent en une *ouverture* du récit. C'est en effet au lecteur de participer à la « libre aventure interprétative »<sup>152</sup> par son action coopérative. Cette ouverture du récit est conséquente et cela apparaît très clairement notamment dans l'absence presque totale de dénouement dans les œuvres de Robbe-Grillet. En effet, celles-ci sont fondamentalement incomplètes, lacunaires et fragmentaires. Jamais le lecteur ne prendra connaissance des actions de Mathias lors de la fatidique heure qui sépare la première et la seconde parties du *Voyeur*. De même, jamais il ne saura avec certitude ce qui a causé la mystérieuse mort d'Édouard Manneret dans *La Maison de rendez-vous*, le texte offrant de nombreuses possibilités sans jamais réellement choisir l'une d'entre elles – un suicide, un meurtre par empoisonnement, une attaque des chiens de Lady Ava, un coup de feu tiré par Johnson, etc. Enfin, l'interprète est contraint de décider lui-même du dénouement de *Djinn* – la fin fantastique ou la fin policière, en acceptant toutes les ambiguïtés et invraisemblances du texte, d'ailleurs annoncées par le prologue.

Cette absence de dénouement n'engendre pas une disparition de la *tension narrative*, au contraire et la question est maintenant de savoir pourquoi. Baroni, dans son ouvrage de 2007, ne semble pas prendre en considération les récits de fiction n'offrant pas de dénouements que nous qualifierons de « satisfaisants ». En effet, lorsqu'il aborde les séquences narratives et leur

---

<sup>152</sup> ECO, *op. cit.* p. 72.

agencement, le poéticien mentionne ce sentiment de *dysphorie passionnante* lié à la tension – *suspense* et *curiosité* – et produit par l’absence d’informations capitales pour l’actualisation complète du récit. Il considère que cet état de dysphorie appelle généralement à un état d’*euphorie finale* amené par l’arrivée du dénouement. En effet, il affirme que

Il faut donc tenir compte du fait que, pour les interlocuteurs, la dysphorie vise nécessairement une euphorie, que sa prise en charge par un discours constitue généralement la « garantie structurale » d’un dénouement harmonieux [...] <sup>153</sup>.

Ainsi, il semblerait, selon ses dires, que la *tension narrative* soit en lien étroit avec la présence d’un *dénouement*, en tant qu’élément structurant, presque promis par le texte. Comme dans son ouvrage il n’aborde pas en profondeur les œuvres aux fins ouvertes ou dépourvues de dénouement, cette vision est peu ou prou la seule que nous avons de la relation qui unit dénouement et tension : comme presque nécessaire. En outre, une déclaration apparaissant plus loin dans le même ouvrage nous semble également problématique :

C’est cette promesse [de résolution finale] du *récit à intrigue* qui permet à l’interprète d’évaluer que les incomplétudes de la narration ne doivent pas être confondues, par exemple, avec les blancs textuels tels qu’on en rencontre dans la littérature d’avant-garde ou dans les discours résolument non coopératifs, ces derniers invitant davantage à briser le mouvement de l’interprétation (voire à rendre le texte *illisible*) qu’à le rythmer par l’attente impatiente d’une résolution <sup>154</sup>.

Baroni situe alors les œuvres d’avant-garde comme tout à fait en marge des récits à intrigue « traditionnels » sur le critère des divergences entre les réticences du texte qu’ils proposent. Il invite d’ailleurs à nouveau à consulter son article publié en 2002 concernant les « incertitudes radicales » des récits avant-gardistes, abordé *supra* dans ce mémoire. Nous avons déjà tenté de démontrer que, contrairement à ce que Baroni semblait observer dans cet article, les récits d’avant-garde pouvaient tout à fait présenter une curiosité « conventionnelle », qui trouvera une résolution – nous l’avons vu avec l’incipit de *Djinn* (cf. point 3.2.1.1.). Néanmoins, grâce à cette déclaration, Baroni souligne que la curiosité ressentie à la lecture d’œuvres d’écrivains tels que Robbe-Grillet n’est pas issue d’une lecture innocente mais consciente. Le lecteur sait, s’il est un peu connaisseur, qu’il ne doit pas espérer de dénouement et que les blancs textuels ne sont dès lors pas là pour attiser l’attente de la résolution. Un interprète qui sait qu’il n’aura pas les réponses attendues n’appréhendera pas les incomplétudes du texte de la même manière.

---

<sup>153</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 133.

<sup>154</sup> *Loc. cit.* p. 227.

Baroni revient sur cette nécessité du dénouement dans son ouvrage de 2017, où il diminue – à juste titre – son implication dans la production de la tension narrative en déclarant que

[...] [L]e dénouement complet et la configuration d'une explication finale ne sont que des virtualités de cette « matrice de possibilités » que représente l'intrigue dans son état encore irrésolu<sup>155</sup>.

Jacques Dubois, qui signale l'inscription de Robbe-Grillet dans le sillage du genre policier, souligne également la prégnance de l'absence de résolution des nœuds dans l'œuvre de notre auteur. En effet, selon Dubois, « le récit d'énigme est strictement finalisé. Sa lecture est toute hantée par la réponse attendue à la question initiale »<sup>156</sup>. Mais il constate également qu'« avec Robbe-Grillet [...] il n'est plus impératif de donner suite et de donner fin [...] nous rentrons dans la béance d'une question sans réponse »<sup>157</sup>. Cette « béance » que Dubois contemple est source de *tension narrative* et n'entrave aucunement son apparition. Elle provoque une *curiosité ouvrant la lecture* surgissant avec violence au sein des dernières pages du roman, moment fatidique où le lecteur est contraint d'accepter qu'il est face à une œuvre fondamentalement lacunaire, dépourvue de dénouement.

Si une œuvre s'inscrit en effet dans sa téléologie, la présence d'un dénouement satisfaisant n'est cependant pas une condition générale, *sine qua non* de la production de la tension narrative. Dans chaque lecteur se trouve un lecteur naïf, entraîné dans sa lecture par la construction du récit et les fonctions thymiques qui en découlent, et ce, peu importent les modifications qui sont apportées à la narration.

Nous devons également signaler notre désaccord quant à l'affirmation de Baroni selon laquelle la résolution des nœuds est nécessairement suivie d'une *euphorie*. En effet, certaines conclusions peuvent se montrer décevantes et, d'une certaine manière, il est possible de dire qu'elles le sont toutes. À la clôture tant attendue d'un récit à énigme qui nous a passionné, il n'est pas rare de ressentir une certaine déception. Et, comme le décrivait très bien Benoît Peeters, le lecteur est comme un adjuvant à l'enquêteur du récit, mais cette participation est brutalement interrompue par la résolution de l'énigme :

À bien le cerner, l'obstacle, qui vient interrompre la lecture et, pour ainsi dire, l'interdire, c'est, à l'intérieur du rôle de détective, le moment de cette fameuse scène d'explication qui, au dernier chapitre remet chaque chose à sa place. Cette conclusion trop explicite, attendue par le lecteur, opère

---

<sup>155</sup> BARONI, *op. cit.* 2017. p. 43.

<sup>156</sup> DUBOIS, *op. cit.* p. 131.

<sup>157</sup> *Loc. cit.* p. 218.

comme une manière de dispense du « travail » et lui ferme le livre au nez. À quoi bon lire vraiment puisque le texte finira par lui-même se relire ?<sup>158</sup>

Une telle observation rejoint ainsi nos propos en réduisant le rôle du dénouement dans la production de la tension narrative et du plaisir de lecture.

### 3.2.1.3. Conclusion au sujet de la curiosité

En conclusion, nous voyons que la *curiosité* est très présente dans les romans de Robbe-Grillet. Les œuvres de notre corpus sont riches en curiosité, tant conventionnelle que typique des avant-gardes, ouvrant la lecture, et ce, grâce à de nombreuses variations offrant un large éventail de possibilités dû aux divers mécanismes employés par l'auteur pour modifier l'intrigue et sa configuration. La minutieuse organisation de l'intrigue ainsi que les subtils jeux sur les instances narratives et leur fiabilité engendrent une curiosité dominante et soutenue chez l'interprète. Les mécanismes sont nombreux et les distinguer nettement se révèle être une tâche complexe : c'est la perte de la chronologie, de la vraisemblance, de la confiance en les narrateurs, la perte de repère quant à la narration – la focalisation est-elle interne ou externe ? Parfois, les glissements sont si subtils que tout cela se mêle –, qui provoque un obscurcissement du texte, retarde la venue des réponses et suscite dès lors la curiosité du lecteur, qui ne peut actualiser de manière satisfaisante le récit auquel il fait face. Le texte peut omettre des informations de manière conventionnelle – simplement en n'offrant qu'une description provisoirement lacunaire de la situation narrative – mais également *via* les innovations du nouveau romancier. En résulte une curiosité permanente et dominante, parfois infinie.

Cependant ce n'est pas l'unique fonction thymique suscitée par les récits de Robbe-Grillet. Et ne déceler que de la curiosité – ou du moins, sa supériorité comme semblait le faire Baroni dans ses ouvrages de 2007 et 2002 – nous paraît réducteur même si, nous le verrons, la *curiosité* reste omniprésente tout au long du récit et teinte parfois les autres fonctions thymiques. La curiosité les colore, leur procure des tonalités différentes et, loin de les éclipser, elle en augmente parfois la portée et l'intensité. Nous allons voir, dès à présent, que les textes de Robbe-Grillet sont de très riches sources tant de *suspense* que de *surprise* grâce aux multiples mécanismes – souvent identiques à ceux provoquant la *curiosité* – employés par l'auteur.

---

<sup>158</sup> PEETERS Benoît, *La Bibliothèque de Villers suivi du Tombeau d'Agatha Christie*. Bruxelles, Espace Nord, 2012. p. 86.

En outre, *suspense* et *curiosité* sont proches. Cela, augmenté du fait, comme nous l'avons exprimé, que la *curiosité* est présente dans presque toutes les séquences narratives, peut rendre ardue la tâche d'ordonner dans des catégories strictes les fonctions thymiques. Dès lors, les classifications que nous avons opérées l'ont été en fonction de l'émotion – *suspense* ou *curiosité* – qui, selon nous, se montrait supérieure à l'autre. Les fonctions sont *thymiques*, il s'agit d'actes affectifs et par conséquent, subjectifs, un tout autre interprète pourrait être plus curieux qu'angoissé à la lecture de certains de nos exemples, et inversement.

### 3.2.2. Suspense

Bruce Morrissette, l'un des plus grands commentateurs de Robbe-Grillet, constate l'importance de la trame dans les romans de l'auteur, affichée notamment par la présence de tous les « prières d'insérer » qu'il a rédigés pour ses romans. Morrissette affirme ceci :

Ces admirables résumés indiquent toujours les lignes générales d'une histoire précise, susceptible de guider le lecteur dans un univers dont tous les éléments sont marqués par des traces de suspense, de surprise, d'angoisse, et souvent de meurtre<sup>159</sup>.

Morrissette soutient ici que les œuvres de Robbe-Grillet entraînent le lecteur dans un « univers » où, loin d'en être absents, *suspense* et *surprise* affectent tous les éléments. Ainsi, ces propos appuient le nôtre selon lequel loin de ne provoquer que de la *curiosité*, les romans de Robbe-Grillet sont également riches en *suspense* – nous allons le voir ci-dessous – et en *surprise* – nous le verrons dans le point 3.2.3. En réalité, cet « univers » que mentionne Morrissette n'est autre que le résultat des innovations apportées par Robbe-Grillet aux divers attributs de l'intrigue, auparavant fondamentaux, ainsi que des diverses modifications de la *mise en intrigue*.

Avant toute chose, rappelons brièvement la définition du suspense et ses modalités : selon Baroni, le *suspense* est l'émotion ressentie par le lecteur lorsqu'il y a une *disjonction de probabilité* dans le texte. Précisons cette notion, exposée par Umberto Eco, qui, dans *Lector in fabula*<sup>160</sup>, affirme qu'une disjonction de probabilité peut apparaître à tout moment du récit. Cependant, certaines ne présentent pas d'intérêt particulier, comme c'est le cas notamment de celles qui surviennent au sein d'une phrase et dont le Lecteur modèle, selon Eco, obtient rapidement la réponse. Par exemple « |Louis mange ... | quoi ? un poulet, un sandwich, un

---

<sup>159</sup> MORRISSETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris, éditions de Minuit, 1963. p. 21.

<sup>160</sup> ECO, *op. cit.* pp. 142–145.

missionnaire ? »<sup>161</sup>, une telle disjonction ne possède en effet pas un grand intérêt littéraire et ne produit pas d'interrogation majeure chez le lecteur puisqu'elle n'est que de très courte durée. Eco aborde alors les disjonctions de probabilité « dignes d'intérêt » et en interroge les modalités. Ces disjonctions sont intéressantes lorsque le cours des actions présente une pertinence pour le récit. Eco remarque que ce type de disjonctions est généralement introduit par ce qu'il nomme les *signaux de suspense*, qui sont des éléments textuels ou structuraux indiquant que la disjonction va être décisive pour l'intrigue. Par exemple, il affirme que « les signaux de suspense sont parfois [...] donnés par la division en chapitres, la fin du chapitre coïncidant avec la situation de disjonction »<sup>162</sup>. Nous verrons que ce type de disjonction existe au sein des romans de Robbe-Grillet.

Lors de la *mise en intrigue par le suspense*, le lecteur ressent une légère angoisse dans l'attente de la résolution d'une situation narrative incertaine. Face à cette situation, il produit un *pronostic*, « une anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses »<sup>163</sup>. Le suspense est donc le résultat d'une *mise en intrigue* basée sur la rétention d'informations relatives au devenir de l'action. Baroni souligne également le rapport entretenu entre suspense et ordre chronologique du récit, le texte s'inscrivant dans sa finalité et, le lecteur actualisant peu à peu les séquences du texte, le suspense est dirigé vers le dénouement de la narration, ce qui rejoint également les propos de Dubois au sujet de la lecture du récit à énigme « hantée par la réponse attendue à la question initiale »<sup>164</sup>, exposés plus haut (cf. point 3.2.1.2.4.).

Un article de Baroni<sup>165</sup>, datant de 2016, nous fournit un outil d'analyse complémentaire : la distinction, basée sur le temps d'attente entre la disjonction de probabilité et la résolution de l'interrogation, entre *suspense* et *cliffhanger*. Nous adopterons cette distinction lors de l'analyse ci-dessous et l'explicitons plus largement lorsqu'il s'agira de l'appliquer.

Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, certaines séquences provoquent cette angoisse anticipatrice et ce, par divers mécanismes mis en place par le texte et offrant dès lors, par de subtils jeux sur la mise en intrigue, un riche éventail de variations du *suspense*. Premièrement, il est fréquent que les informations retenues par le texte et causant le *suspense* le soient par le biais tantôt de

---

<sup>161</sup> ECO, *op. cit.* p. 143.

<sup>162</sup> *Loc. cit.* p. 145.

<sup>163</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 110.

<sup>164</sup> DUBOIS, *op. cit.* p. 131.

<sup>165</sup> BARONI Raphaël, « Le *cliffhanger* : un révélateur des fonctions du récit mimétique » dans *Cahiers de Narratologie* n° 31, 2016 sur *Openedition* [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>.

modifications apportées aux modes et voix du récit, tantôt par la macrostructure du texte et parfois même par la conjonction des deux avec une variation sur le délai d'attente imposé avant la résolution. En outre, certaines scènes produisent le suspense grâce à leur inscription dans des schémas narratifs connus du lecteur parce que typiques du genre policier ou d'espionnage. Nous allons dès à présent approfondir ces différentes voies de production du suspense, parfois augmentées de composantes thymiques supplémentaires mais non nécessaires telles que la sympathie.

### 3.2.2.1. *Suspense produit par une modification du mode ou de la voix du récit*

Comme nous l'avons vu précédemment, Robbe-Grillet s'amuse à alterner les instances narratives au sein de ses romans (cf. point 3.2.1.2.1.). Ici, nous allons aborder ces mouvements de bascule entre les instances narratives qui surviennent à un point crucial du récit et provoquent de ce fait l'angoisse anticipatrice typique du *suspense*.

Revenons maintenant à la distinction proposée par Baroni entre *suspense* et *cliffhanger* dans son article de 2016, employé pour enrichir notre analyse. Selon le narratologue,

[...] [L]e *cliffhanger* se distingue du *suspense* [...] par la nature du délai introduit entre les questions et les réponses qui structurent l'intrigue. En effet, pour qu'il y ait un *cliffhanger* il faut que le *suspense* soit associé à une *interruption* du récit, ce qui ne correspond pas aux cas, beaucoup plus fréquents, d'une simple dilatation de la scène par l'introduction de ce que Roland Barthes appellerait une « catalyse »<sup>166</sup>.

Abordons tout d'abord la notion de *catalyse*. Dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits »<sup>167</sup>, Barthes proposait d'effectuer des distinctions entre plusieurs unités narratives à différents niveaux. En premier lieu, les *fonctions* et les *indices*. Les *fonctions* se situent du côté de l'action et nous pouvons dire – non sans simplifier la pensée de Barthes – qu'elles correspondent aux grandes actions qui forment le récit. Les *indices* sont – toujours en simplifiant – plutôt du côté de la connotation, de l'atmosphère. Parmi les fonctions, Barthes distingue, à un second niveau, les *noyaux* des *catalyses*. Les premiers sont les éléments constitutifs de l'intrigue, les actions centrales, tandis que les *catalyses* correspondent aux éléments secondaires, qui, mêlés aux noyaux, créent un retard dans le texte. Ce n'est qu'après

---

<sup>166</sup> BARONI, *op. cit.* 2016. p. 2.

<sup>167</sup> BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications* n° 8, 1966. pp. 1–27 sur *Persée* [en ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113).

la résolution des interrogations que le lecteur découvre quelles actions étaient des noyaux ou, au contraire, uniquement des catalyses. Ces dernières sont donc des éléments sans importance au niveau de l'intrigue, placés parmi les actions importantes pour brouiller les pistes et retarder le dénouement. En outre, cette notion de *catalyse* correspond peu ou prou à la notion de *paralepse*<sup>168</sup>, exposée par Genette comme une « altération du mode ». En effet, tous deux correspondent à ce que Barthes appelle une « réticence du texte » : la *paralepse* concorde avec la notion de *catalyse* – l'introduction d'éléments qui auraient pu ne pas être mentionnés, résultant en une dilatation du récit – et la *paralipse* consiste en l'omission d'une certaine pensée ou action importante. Ces altérations du mode, sont, en outre, considérées par Baroni comme des « figures textuelles qui servent à accentuer la tension »<sup>169</sup>.

Prenons, parmi les œuvres de notre corpus, un exemple concret de *suspense* produit par une modification du mode venant retarder une information cruciale. Vers la fin de *La Maison de rendez-vous*, aux pages 160 et 161, le narrateur, homodiégétique, annonce qu'il va « reprendre et résumer » :

Je reprends et je résume. Kito – on l'a compris – est destinée aux chambres du deuxième étage de la Villa Bleue. Elle sera ensuite cédée par Lady Ava à un Américain, un certain Ralph Johnson qui cultive le pavot blanc à la limite des Nouveaux Territoires. L'histoire de la petite Japonaise n'ayant pas d'autre lien avec le récit de cette soirée, il est inutile d'en relater plus en détail les différentes péripéties. L'important, c'est que Johnson, ce jour-là... Ça fait du bruit, là-haut, ça fait du bruit. Ça tape de plus en plus fort, la cadence se précipite. Le vieux roi fou a une canne à bout ferré, avec laquelle il scande sa marche sur le plancher du couloir, un long couloir qui traverse tout l'appartement, de bout en bout. Ai-je dit que le vieux roi s'appelait Boris ? Il ne se couche jamais, puisqu'il n'arrive plus à dormir. Quelquefois seulement il s'allonge dans un rocking-chair et il se balance pendant des heures, en frappant le sol du bout de sa canne, à chaque va-et-vient, pour entretenir le mouvement de pendule. J'étais en train de dire que, ce soir-là, Johnson [...] (LMRV : 160–161)

Dans cet extrait, le narrateur reprend plusieurs éléments et détails narratifs, apparus de manière dispersée auparavant dans le récit et exposés jusque-là sans grande cohérence. Ici, il fournit plusieurs phrases alignant ces motifs – la culture du pavot, le rôle de Kito dans la trame générale, notamment – qui, pour la première fois dans le texte, restent cohérents. Les pièces du puzzle, dispersées jusque-là dans le récit semblent alors se mettre en place et une image harmonieuse apparaît *enfin* aux yeux du lecteur. Le narrateur semble en effet en venir à la

---

<sup>168</sup> Ces notions sont présentées par Genette. GENETTE, *op. cit.* 1972. pp. 211–213.

<sup>169</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 148.

résolution du meurtre, la tension est à son comble. L'interprète pense qu'il va enfin avoir accès au dénouement du nœud principal et la conclusion à l'interrogation majeure : est-ce Johnson qui a tué Édouard Manneret ? Cette tension naît d'une part du fait que le terme du roman approche, et d'autre part de cette phrase du narrateur : « l'important c'est que Johnson ce jour-là... », promettant une importante révélation. Ces éléments font que, tant le lecteur « novice » que le lecteur averti ressentent du suspense à ce moment du récit : même si le lecteur est un connaisseur de l'œuvre de Robbe-Grillet, et donc conscient de la faible probabilité d'obtenir un dénouement, il se laisse entraîner presque naïvement par les mécanismes déployés par le texte ou se demande quel piège lui tend le nouveau romancier.

Cependant, cet énoncé demeure incomplet, puisqu'il n'offre pas de fin. En effet, la phrase se voit interrompue en son milieu par trois points de suspension, suivis d'une autre portion de texte, s'apparentant à un psycho-récit<sup>170</sup>, apparemment sans lien avec ce qui précède. De plus, ce récit de pensées ne peut être actualisé de manière satisfaisante par le lecteur car il introduit de nouveaux éléments et détails inédits : le narrateur entend du bruit « là-haut », motif qui semble d'ailleurs être la raison de l'interruption soudaine du fil du récit, l'instance narrative est comme distraite par un élément auditif extérieur. Ces bruits sont ceux d'un certain « vieux roi fou » nommé Boris et de sa canne ou du mouvement de bascule d'un rocking-chair. Ce sont là des éléments superflus, qui ne font pas avancer l'intrigue vers sa résolution, mais retardent cette dernière.

Ce récit de pensées correspond en réalité à ce que Barthes qualifie de *catalyse* : ce sont des éléments narratifs visant à reporter la venue de l'information cruciale – ce qui est important au sujet de Johnson et de ses actions ce jour-là. Il s'agit ici de méditations du protagoniste, sans rapport apparent avec l'action, qui « bloquent la progression de l'intrigue »<sup>171</sup> et perturbent le lecteur. Outre le suspense, la curiosité, très présente dans notre corpus, est alors attisée. Lors de cette dilatation de la scène, le lecteur établit un *pronostic* : | l'important c'est que Johnson, ce jour-là... | A tué Édouard Manneret ? A trouvé l'argent qui lui était nécessaire ? Toute autre chose ? L'interprète tente de deviner la résolution d'un élément narratif dont seules les prémisses sont connues, mais la réponse tant attendue se voit ajournée par cette portion de texte sans attache avec ce qui précède. Cela produit chez le lecteur une certaine angoisse.

---

<sup>170</sup> Selon les théories de Dorrit Cohn, dans la prolongation de ce que Genette avait nommé « récit de pensées » et que Cohn approfondit et distingue en quatre catégories : le psycho-récit, le monologue narrativisé, le monologue rapporté et le monologue autonome. COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

<sup>171</sup> BARONI, *op. cit.* 2016. p. 2.

Dès lors, nous avons ici un enchaînement de deux types de tension : d'une part un *suspense* provoqué par une dilatation du récit – une *paralepse* –, et d'autre part de la *curiosité* entraînée par un changement de focalisation – une *paralipse*. Baroni signale dans *La Tension narrative* le rôle que peut revêtir une altération du mode dans la mise en intrigue : « une altération du mode peut [...] servir à signaler les lieux où le lecteur est encouragé à produire un *diagnostic* »<sup>172</sup>. Ce récit de pensées est bien une « perturbation stratégique et provisoire »<sup>173</sup> de la narration, source de *curiosité* chez l'interprète.

Le récit initial reprend alors « j'étais en train de dire que » et le lecteur obtient la suite de l'énoncé auparavant interrompu. Cette réponse aux interrogations suscitées par la coupure du texte est d'ailleurs à l'origine d'une certaine *surprise* : loin de découvrir si Johnson est l'assassin ou non d'Édouard Manneret – ce à quoi il s'attend, en raison de certains indices laissés par le texte – il en apprend davantage sur la mort d'un autre personnage, Georges Marchat.

Un autre exemple de catalyses qui consistent en un jeu sur les focalisations et qui retardent la venue d'une information cruciale apparaît également dans *Djinn*. En effet, à partir de la page 66, marquant le moment où Simon est finalement arrivé à la mystérieuse destination vers laquelle le conduisait son jeune guide, il se rend, toujours volontairement aveugle, dans ce qui lui semble être une grande salle occupée par de nombreuses personnes. La voix de Djinn s'élève alors et annonce : « Je vous ai réunis, dit-elle, afin de vous fournir quelques explications, désormais nécessaires... » (D : 67). Nous avons là la promesse de la résolution d'un des nœuds majeurs du récit : quelle est cette étrange organisation pour laquelle Simon travaille depuis le début du roman et en quoi consistent leurs objectifs ? Ces interrogations quant aux intentions du groupe secret dont Djinn semble être la dirigeante étaient apparues dans le texte dès le premier chapitre. La très brève description de l'organisation, donnée par Djinn lors de son premier entretien avec Simon suscite d'emblée une grande *curiosité* :

« Notre action est secrète, par nécessité. Elle comporte pour nous des risques importants. Tu vas nous aider. Nous allons te donner des instructions précises. Mais nous préférons (du moins au début) ne te révéler ni le sens particulier de ta mission, ni le but général de notre entreprise. Cela pour des raisons de prudence mais aussi d'efficacité. » (D : 18)

---

<sup>172</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 117.

<sup>173</sup> *Loc. cit.* p. 115.

Plusieurs éléments de ce passage sont source de *curiosité*. À l'isotopie du mystère et du danger fondée sur des termes tels que « risques importants », « raisons de prudence », s'ajoute le fait que cette scène se déroule sous la menace d'un revolver pointé sur Simon par une seconde entité présente dans le hangar. Remarquons aussi, une nouvelle fois, une promesse de résolution future : nous en saurons davantage plus tard dans le texte, nous ignorons tout pour l'instant mais ce n'est qu'« au début ». La *curiosité* augmente au fil des pages et exhausse le besoin d'obtenir les réponses tant attendues. Et quand cette résolution du mystère arrive enfin, à partir de la page 67, elle se voit abîmée par les pensées du narrateur, peu attentif : Simon, loin d'écouter les explications de son employeuse, se perd dans ses pensées. Trop occupé à tenter de se représenter sa belle et mystérieuse interlocutrice, il ne prête aucune attention à ses propos malgré leur caractère crucial. Il ne capte que des bribes de discours : « organisation clandestine internationale ... cloisonnement des tâches ... grande œuvre humanitaire ... » (D : 68). Le narrateur lui-même se rend alors compte de sa « frivolité » : il « n'écoute même pas ce qu'elle dit ! Charmé par ses intonations exotiques, tout occupé à imaginer le visage et la bouche d'où celles-ci proviennent » (D : 68). En réalité, il « savoure ses paroles au lieu d'en enregistrer le sens » (D : 68) et ce, malgré sa prétendue impatience d'en découvrir davantage sur son intrigante mission. Le lecteur est alors victime de l'inattention de Simon et n'obtient pas les réponses à ses interrogations. Ce n'est que par bribes que le texte en apprend davantage, fragments constamment interrompus par des réflexions et rêveries du protagoniste étourdi. La fonction thymique provoquée par ces catalyses ne peut être associée uniquement à du *suspense*. En effet, fondamentalement, le lecteur n'est pas angoissé par cette rétention d'informations, il est plutôt piqué au vif et ressent un certain énervement, presque de la frustration. Néanmoins, le début du discours de Djinn ayant promis la résolution d'un nœud principal du roman – les motivations de l'organisation secrète – et la connaissance de ce motif permettant très certainement d'appréhender alors tous ces éléments fantasques tels que la cécité volontaire de Simon ou sa servilité tout aussi aveugle et déraisonnée, il nous a semblé que la résolution était ressentie comme pressante par le lecteur. Cette irritation, augmentée de l'importance de l'information omise par le texte, a dirigé notre choix vers le *suspense*, bien que relativement faible et toujours profondément mêlé de *curiosité*.

### 3.2.2.2. *Suspense produit par la macrostructure du roman*

Nous l'avons vu, parmi ce qu'il appelle des *signaux de suspense*, Eco mentionne la fin d'un chapitre coïncidant avec l'apparition d'une disjonction de probabilité présentant un certain

intérêt<sup>174</sup>. Parmi les œuvres de notre corpus, seule *La Maison de rendez-vous* ne comporte pas de division macrostructurale. En effet, *Djinn* est composé de huit chapitres entourés d'un prologue et d'un épilogue et *Le Voyeur* comporte trois parties distinctement marquées par des espaces de blancs textuels. À deux reprises, dans *Djinn*, la fin d'un chapitre est marquée par le *suspense*.

L'exemple le plus riche apparaît dans *Djinn* à la fin du cinquième chapitre. Cette scène s'inscrit à la suite de la découverte des motifs et objectifs de l'organisation qui emploie Simon Lecœur. La scène est relativement tendue car la situation dans laquelle se trouve le narrateur est inquiétante : il est mal à l'aise et se sent menacé, il ressent « comme un danger inconnu, obscur, qui plane sur une réunion truquée » (D : 75). En outre, il se montre « méfiant » car il a l'impression que cette salle est « un piège » dans lequel il se serait « laissé prendre » (D : 75). L'angoisse est encore accrue lorsque, malgré les ordres qui lui avaient été donnés, Simon retire les lunettes opaques lui imposant jusque-là une cécité complète et se risque à regarder autour de lui. Il croise alors le regard d'un autre compère tout aussi « indocile » que lui, semblant vouloir lui communiquer quelque chose. Cependant, Simon ne parvient pas à comprendre le message qui lui est adressé et le roman ne donnera d'ailleurs pas de réponse à cette interrogation (nous avons dès lors ici un nouvel exemple de *curiosité ouvrant la lecture* car ne trouvant jamais de résolution). La *tension* provoquée par la situation risquée pour le protagoniste augmente encore lorsque ce dernier ressent une agitation derrière lui :

À ce moment, je devine tout à coup une agitation soudaine derrière moi. Des bruits de pas précipités, tout proches, rompent le silence de la salle. Je ressens un choc violent, à la base du crâne, et une douleur très vive... (D : 76–77)

Le narrateur se trouve en très mauvaise posture, de sorte que l'interprète éprouve de la crainte quant à son avenir incertain et aimerait connaître la suite très vite. Cependant, le lecteur n'obtient pas la conclusion de cette scène puisqu'il est contraint de marquer l'attente, imposée par un blanc textuel. Nous sommes ici dans un cas typique de *cliffhanger*.

Il est temps de définir plus en détails cette notion. Selon Baroni, elle se distingue du *suspense* au niveau de la durée de l'attente entre la disjonction de probabilité et sa résolution par le texte. Le *cliffhanger* est une situation narrative qui

[...] [F]onctionne en s'appuyant sur une configuration particulière de l'histoire et du discours, une configuration que l'on peut définir comme un non-alignement. [...] Chaque fois que nous

---

<sup>174</sup> ECO, *op. cit.* p. 145.

rencontrons un *cliffhanger*, nous trouvons une unité du discours (comme un chapitre ou l'épisode d'un feuilleton) qui se termine avant que la portion de l'histoire racontée ait atteint sa résolution. Le *cliffhanger* est d'abord et avant tout un lieu où le discours narratif s'arrête trop tôt. Par trop tôt, je veux dire que l'événement ou l'épisode raconté n'est pas résolu au moment où le discours arrête<sup>175</sup>.

C'est donc bien la nature du délai qui distingue le *suspense* du *cliffhanger*. La rupture entre la disjonction de probabilité et la suite du texte est plus marquée que lors du *suspense*, car le *blanc textuel* est de nature différente : il y a une interruption du récit. Il s'agit en effet de le paralyser « au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire »<sup>176</sup>. Dans le cas de l'extrait cité ci-dessus, il s'agit bel et bien d'un *cliffhanger*, la fin d'un chapitre correspondant à une « clôture provisoire du récit »<sup>177</sup> avant que l'événement raconté ne soit résolu. Le lecteur produit alors des *pronostics* à la disjonction | Simon a pris un coup sur la tête | Qui en est l'auteur ? Que va-t-il lui arriver ? Cependant, le texte ne fournit pas les réponses exigées en se clôturant sur des points de suspension.

De plus, outre cette attente imposée par la fin du chapitre, le délai se verra encore allongé par des éléments secondaires qui retardent le texte : les catalyses, selon le terme de Barthes. Il s'agit d'un type de catalyse déjà rencontré lors de notre analyse, celui qui résulte d'un changement de la voix du narrateur (cf. point 3.2.2.1.). En effet, le sixième chapitre consiste en un tournant dans le roman puisque, pour la seconde fois, le lecteur assiste à un changement d'instance narrative. Le narrateur n'est plus intradiégétique mais extradiégétique. Outre le changement de narrateur – provoquant d'ailleurs la *curiosité* du lecteur – la scène qui suit ne s'inscrit pas à la suite des événements précédents, mais est une variante d'une séquence déjà vue auparavant, celle du hangar. Il s'agit dès lors de la seconde itération de cet épisode, qui, nous l'avons vu, se reproduira quatre fois au cours du récit, selon le découpage en séquences A, B, C et D effectué par Lalancette<sup>178</sup> (cf. point 3.2.1.2.3.). Le suspense est alors complet et le lecteur devra se confronter à l'absence totale de résolution de cet épisode, et ce, jusqu'à la fin du récit. Cette péripétie est comme effacée, annulée par un retour à une séquence connue qui se voit modifiée sur certains détails par une narration circulaire. En effet, l'instance narrative, focalisée sur Simon Lecœur, décrit sa confusion, en signalant qu'il « ne réussissait à définir sa propre

---

<sup>175</sup> TERLAAK POOT Luke, « On Cliffhangers » dans *Narrative* n° 24 (1), 2016. p. 52 cité par BARONI, *op. cit.* 2016. p. 2.

<sup>176</sup> ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976 cité par BARONI, *op. cit.* 2016. p. 2.

<sup>177</sup> BARONI, *op. cit.* 2016. p. 4.

<sup>178</sup> LALANCETTE, *op. cit.* p. 67.

situation [dans le temps et dans l'espace]. Que lui était-il arrivé ? Et quand ? Et où ? » (D : 78–79). Nous retrouvons une fois de plus le mécanisme de questionnement marquant un nœud de l'intrigue et soulignant la tension. Nous verrons que ce type de construction narrative affectée de modifications du mode et de la voix entraîne non seulement la *curiosité* et le *suspense* mais aussi la *surprise*. Ce procédé est l'une des plus riches sources de tension narrative rencontrées dans notre corpus. En outre, un tel mécanisme – inhabituel, avant-gardiste – nuance ces fonctions thymiques du récit, augmentant de ce fait la palette de sensations ressenties lors de la lecture des œuvres de Robbe-Grillet.

Un second exemple de chapitre se clôturant sur un événement qui provoque le suspense et qui peut également être qualifié de *cliffhanger* apparaît dans *Djinn*, aux pages 59 et 60 :

[Jean] me fait en effet monter dans une automobile, d'assez grosse taille, semble-t-il, d'après la commodité de la portière que je franchis à tâtons. (J'ai abandonné ma canne à mon guide.) Je m'installe sur ce qui doit être la banquette arrière, large et confortable.

Pendant que je m'asseyais, Jean a claqué la porte et a dû faire le tour du véhicule, afin de monter lui-même par la portière gauche : j'entends qu'on l'ouvre, que quelqu'un s'introduit à l'intérieur et s'assied à côté de moi. Et ce quelqu'un est bien le gamin, car sa voix aux déchirures inimitables dit, à l'adresse du chauffeur :

« Nous allons là, s'il vous plaît. »

Je perçois en même temps un léger bruit de papier. Au lieu d'annoncer oralement à quel endroit nous désirons nous rendre, Jean a tendu vraisemblablement au chauffeur un morceau de papier où l'adresse avait été écrite (par qui ?). Ce subterfuge permet de me laisser dans l'ignorance de notre destination. Comme c'est un enfant qui l'utilise, le procédé ne peut étonner le chauffeur.

Et si ce n'était pas un taxi ? (D : 59–60)

Ce passage marque la fin du quatrième chapitre et se termine sur une scène insolite : Simon Lecœur, se faisant passer pour un aveugle, se laisse guider par le jeune Jean dans ce qui lui semble être un taxi. Soulignons la présence du dispositif intrigant déjà étudié que sont les questionnements du narrateur, à deux reprises dans cet extrait. La première interrogation, « par qui ? », souligne la *curiosité* en mettant en exergue les incomplétudes dont souffre la situation narrative. La seconde, quant à elle, est différente. En effet, d'une part elle produit la curiosité, dominante, teintée d'un certain *suspense* et d'autre part, elle est une des caractéristiques du *cliffhanger*, dispositif narratif étudié par Baroni dans un article déjà abordé.

Ce deuxième questionnement intervient à un point du récit éveillant la *curiosité* du lecteur, sentiment coloré d'un certain *suspense*. La situation narrative est la suivante : le protagoniste est également le narrateur – homodiégétique –, le lecteur n'a donc accès qu'à ce que ce dernier

sait, il se retrouve dès lors dans le même état d'ignorance et de cécité, et assiste, impuissant, aux tentatives de Simon pour comprendre la situation dans laquelle il est plongé. Cependant, ce dernier n'est pas particulièrement angoissé. Il semble faire confiance à son jeune guide, et, simplement *intrigué* par sa situation, il accepte sans broncher le fait de ne pas être informé sur sa destination. Le chapitre se clôt sur cette seconde interrogation du narrateur venant interpeller avec violence le lecteur, qui jusque-là ne craignait rien pour le protagoniste : « Et si ce n'était pas un taxi ? ». Ce questionnement correspond à une caractéristique fréquemment liée au *cliffhanger*. Car, selon le narratologue :

[...] [C]ette rupture s'accompagne souvent d'une réflexivité plus ou moins marquée portant sur les rouages narratifs qui donnent son élan à l'intrigue, comme si l'on assistait à une sorte de coupe transversale du récit. Le simple effet de pause inhérent à l'interruption du récit, en produisant un effet contre-immersif, facilite la prise de conscience par le lecteur des dispositifs qui orientent son attente du prochain épisode<sup>179</sup>.

Un type de « réflexivité sur les rouages narratifs » peut notamment consister en une question, apparaissant dans le récit mais n'étant que d'ordre rhétorique : le personnage qui la prononce se « contente d'explicitier les questions que devrait se poser le lecteur »<sup>180</sup>. Et ce dispositif intrigant, comme nous l'avons vu, est ici un des outils du procédé narratif appelé *cliffhanger* : ce doute soudain, qui clôture le chapitre, laisse la scène en suspend et provoque une légère inquiétude chez l'interprète. L'interruption du récit n'est pas le seul élément source de ce sentiment d'appréhension : ce dernier naît également du questionnement qui remet en cause la situation narrative. Cette scène, auparavant simplement *curieuse*, prend une autre tournure lorsque le narrateur soulève des doutes, jusque-là absents chez le lecteur, l'interpellant avec force. Car si ce n'est pas un taxi, quel est ce véhicule ? À quoi songe le protagoniste, que craint-il, s'il s'agit d'une crainte ? Le narrateur est-il en danger ? Ces interrogations sont le fruit tant du *suspense* que de la *curiosité*. Ainsi, l'exemple ci-dessus, bien qu'il soit un *cliffhanger*, présente quelques différences avec l'occurrence étudiée précédemment. Cette situation narrative provoque davantage, selon nous, la curiosité que le suspense. Selon Baroni, la curiosité est une autre modalité possible du *cliffhanger* : elle est ici engendrée par l'ignorance du lecteur de certains éléments fondamentaux, comme, par exemple, le fait que le narrateur, aveugle, ne puisse voir leur destination. De plus, la question finale « et si ce n'était pas un taxi ? » fait naître, selon nous, un sentiment de curiosité plus fort que celui de suspense, puisque

---

<sup>179</sup> BARONI, *op. cit.* 2016. p. 3.

<sup>180</sup> *Loc. cit.* p. 5.

la situation n'est pas particulièrement angoissante et que, de surcroît, le narrateur ne semble pas inquiet, dans la mesure où il fait confiance à son guide. Dès lors, la clôture du récit, bien que subite et marquée par cette interrogation, ne suscite pas tant le suspense ou l'angoisse que la curiosité, qui reste le sentiment dominant, malgré cette légère inquiétude soulignée ci-avant et venant la colorer.

### 3.2.2.3. *Suspense produit par un jeu sur les scénarios stéréotypés*

Il nous a été possible de déceler un troisième mécanisme narratif producteur de *suspense* au sein des œuvres de notre corpus : le recours à certains scénarios stéréotypés. Cette présence de motifs stéréotypés s'explique, à nos yeux, par au moins deux facteurs. D'une part, la nécessité, et ce, pour tout auteur, d'utiliser des stéréotypes et d'autre part, l'attachement de Robbe-Grillet au genre policier ou d'espionnage.

Premièrement, abordons la relation entre stéréotype et lecture, qui est de double dépendance. D'abord, le stéréotype a besoin du lecteur pour être activé et dépend de la réaction de ce dernier durant l'acte de lecture. Un stéréotype n'en est un que si le lecteur le perçoit comme tel. Selon Ruth Amossy, le stéréotype est « mis en place à partir d'une véritable activité de déchiffrement [...] il n'existe pas en soi [...] : il est une **construction de lecture** »<sup>181</sup>. Ensuite, tout récit requiert l'usage des stéréotypes car ces derniers « fournissent les assises au déchiffrement, c'est à partir d'eux, en les reconnaissant et en les activant, que le récepteur peut s'engager dans une activité de construction du sens »<sup>182</sup>. Dès lors, pour exister, le stéréotype doit être lu, et pour acquérir un sens, un récit doit comporter des stéréotypes.

Du point de vue des auteurs, Jean-Louis Dufays distingue trois postures adoptées par les écrivains face au stéréotype. La première « est celle de l'écriture du premier degré, innocente ou fausement innocente, qui emploie le stéréotype sans distance, afin d'assurer, consciemment ou non, la lisibilité du discours [...] »<sup>183</sup>. La seconde (et Dufays mentionne Robbe-Grillet parmi les exemples), se positionne à l'opposé de la première : il s'agit des auteurs qui se veulent critiques, distants et dénonciateurs de l'usage du stéréotype. Ces auteurs éprouvent souvent une « véritable hantise »<sup>184</sup> du stéréotype et tentent de l'éviter à tout prix. Enfin la troisième

---

<sup>181</sup> AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, 2015. p. 73.

<sup>182</sup> *Loc. cit.* p. 74.

<sup>183</sup> DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient » dans GOULET Alain, dir., *Le stéréotype*. Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. « Colloque de Cérisy », 1994. pp. 77–89 sur *Openedition* [en ligne] URL : <https://books.openedition.org/puc/9702>. §. 28.

<sup>184</sup> *Loc. cit.* §. 29.

catégorie est composée des auteurs qui occupent une position ambivalente, oscillant entre les deux faces du stéréotype – son aspect légitime pour les uns et inévitablement péjoratif pour les autres.

Cependant, bien que Dufays situe Robbe-Grillet parmi les auteurs refusant le stéréotype, le traquant et désirant avant tout son abolition, il nous a été possible de déceler, parmi les œuvres de notre corpus, certaines scènes stéréotypées issues du registre policier. Allemand souligne d'ailleurs qu'« à partir de *La Maison de rendez-vous*, Robbe-Grillet multiplie les recours aux stéréotypes »<sup>185</sup>.

En réalité, la présence de ces stéréotypes est liée aux affinités présentées par Robbe-Grillet avec le registre policier. Selon Michel Zérafra, *Les Gommages* ont « fait entrer dans la littérature – la vraie – le roman policier sous forme d'armature, de carcasse »<sup>186</sup> et le reste de l'œuvre de Robbe-Grillet, à notre sens, s'inscrit dans cette lignée, tout en s'éloignant du genre de manière plus marquée. En outre, François Harvey – qui a consacré un ouvrage à l'inscription de Robbe-Grillet dans différents genres narratifs<sup>187</sup> – affirme que :

[...] [L]e néoromancier fait fréquemment intervenir divers matériaux génériques, élisant parfois des genres considérés triviaux comme le scénario et le roman policier au rang de modèles d'écriture<sup>188</sup>.

Dubois consacre d'ailleurs un ouvrage aux liens, puissants, entretenus entre ce genre littéraire et la modernité<sup>189</sup>. Cette forme narrative, fondée sur une forte stéréotypie et la répétition constante des mêmes scènes ainsi que l'emploi des mêmes personnages types montre, selon Dubois, une forte tendance à la variation. Car si le genre policier « est tout entier fondé sur une vaste convention »<sup>190</sup>, il offre également de nombreuses opportunités de transformations rhétoriques. Là se situe le lien entre le policier et la modernité, sorte de conséquence du risque d'obsolescence induit par un genre réglementé et stéréotypé : un spectre de possibilités le rendant déclinable à l'infini. Ainsi, Dubois aborde dans son ouvrage les divers écrivains modernes ayant détourné le modèle et la forme du genre policier, et parmi eux, Robbe-Grillet. Cependant, même si, à nouveau, seules *Les Gommages* sont citées, il nous semble que les romans

---

<sup>185</sup> ALLEMAND, *op. cit.* 1997. p. 146.

<sup>186</sup> ZÉRAFFA Michel, « Alain Robbe-Grillet, écrivain de l'extérieur », 1955 dans LAMBERT Emmanuelle, dir., *Dossier de presse. « Les Gommages » et « Le Voyeur » d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*. Paris, 10-18, coll. « Dossier de presse », 2005. p. 137.

<sup>187</sup> HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*. Paris, L'Harmattan, 2011.

<sup>188</sup> *Loc. cit.* p. 19.

<sup>189</sup> DUBOIS, *op. cit.*

<sup>190</sup> *Loc. cit.* p. 105.

de notre corpus, eux aussi, s'inscrivent dans le registre des œuvres qui portent atteinte au roman policier par le dévoiement de ses codes préétablis, tout en s'y situant. En effet, Dubois constate la présence, outre les éléments illustrant l'originalité de l'œuvre, d'un noyau invariable : « un crime a été commis et il s'agit d'en identifier l'auteur (l'identification même pouvant prendre des valeurs assez diverses) »<sup>191</sup>. C'est donc à la suite de ce motif que la variation s'introduit. Or, dans notre corpus, toutes les intrigues comportent un meurtre : *La Maison de rendez-vous* est toute tournée vers la résolution de l'assassinat d'Édouard Manneret et la reconstitution de la mystérieuse soirée chez Lady Ava, tandis que *Le Voyeur* s'articule autour de la sombre mort de la jeune insulaire Jacqueline dont les circonstances sont passées sous silence. Quant à *Djinn*, ce roman présente plutôt des affinités avec le roman d'aventure, mais signalons que toute sa trame est teintée de morts – fictives ou non.

Dubois souligne l'aspect déroutant de la relation établie entre les auteurs modernes – se réclamant de la rupture et de l'innovation – et un genre stéréotypé, largement associé à la culture de masse et dès lors, peu érudite. Il y distingue d'une part un souci de remise en cause, de dévoiement ironique d'un genre établi mais également, d'autre part, une reconnaissance par ces auteurs modernes de la valeur intrinsèque du genre.

Dès lors, les stéréotypes décelés parmi les œuvres de notre corpus ne sont que le reflet d'une inscription de l'écrivain dans un genre, marquant son intérêt pour ce dernier. En outre, cet emploi n'est pas naïf et abrite en réalité une vaste réflexion sur la narration dans sa généralité. Cette fonction réflexive de l'emploi du stéréotype manifestement à l'« écart par rapport à la tradition populaire »<sup>192</sup> chez le nouveau romancier avait été décelée par Baroni, dans l'analyse qu'il propose des *Gommes*<sup>193</sup>. Robbe-Grillet s'inscrit dans la matrice narrative de toutes les perpétuelles transformations possibles née en marge de « la formule première qui ne s'épuise pas »<sup>194</sup>.

Tout d'abord, comme nous l'avons dit, Allemand souligne la présence des stéréotypes touchant notamment au monde oriental, par exemple à Hong-Kong comme dans *La Maison de rendez-vous*. Nous avons déjà souligné le caractère stéréotypé de la figure de l'Asiatique dans ce roman, et Milat ajoute que d'autres figures le sont et apparaissent dans tous les romans de Robbe-Grillet. C'est le cas de la figure de « la jeune fille/femme fragile et aguichante »<sup>195</sup> et de

---

<sup>191</sup> DUBOIS, *op. cit.* p. 51.

<sup>192</sup> BARONI, *op. cit.* 2017. p. 147.

<sup>193</sup> *Loc. cit.* pp. 167–179.

<sup>194</sup> DUBOIS, *op. cit.* p. 53.

<sup>195</sup> MILAT, *op. cit.* p. 91.

« l'homme puissant prédateur sexuel »<sup>196</sup>. En effet, dans *Le Voyeur*, la compagne de Jean-Robin ainsi que de la jeune Jacqueline correspondent à cette description, et il en va de même pour le personnage de Kito/Kim dans *La Maison de rendez-vous* (cf. point 3.2.2.4.).

Dans *Djinn*, Robbe-Grillet prend appui, pour décrire la scène du premier rendez-vous entre Simon et son mystérieux employeur, sur le stéréotype des films policiers de l'entre-deux-guerres, comme le narrateur l'exprime lui-même : « L'ensemble fait irrésistiblement penser à quelque vieux film policier des années 30 » (D : 12)<sup>197</sup>. En effet, tout y est : son interlocuteur est vêtu d'un imperméable au col relevé, porte un chapeau rabattu sur le front, semble dissimuler une arme à feu, etc. L'emploi de ce stéréotype est donc situationnel : Robbe-Grillet installe une ambiance en s'aidant des détails narratifs qui évoquent chez le lecteur telle situation stéréotype et impliquent dès lors les habitudes textuelles associées. Ainsi, le nouveau romancier s'inscrit dans le sillage du roman policier – même par dévoiement de ses codes et atteintes au genre – et, s'attache alors nécessairement à ses œuvres, la fonction thymique typique : le *suspense*. Nous verrons, grâce à cet exemple apparu dans *Djinn*, que cet emploi des stéréotypes et des schémas intertextuels ne provoque pas uniquement le *suspense* mais également la *surprise* (cf. point 3.2.3.).

Outre ces stéréotypes connotant l'atmosphère générale de la scène, présents plutôt dans un souci de description, d'inscription du roman dans un paradigme connu, nous avons observé la présence de *scénarios intertextuels*, qui sont, selon la définition fournie par Eco, des « schémas rhétoriques et narratifs »<sup>198</sup> et dépendent des compétences encyclopédiques de l'interprète.

Prenons un exemple concret, situé aux pages 168 à 171 de *La Maison de rendez-vous*. Le contexte est le suivant : un agent de police découvre la culpabilité d'Édouard Manneret dans le meurtre de Kito. Peu scrupuleux, il se rend alors chez le coupable afin de lui offrir son silence contre une large somme d'argent. Manneret accueille le maître-chanteur dans son appartement et la scène se déroule comme suit :

Tout en discourant, et sans s'occuper du fait que l'autre ne répond que par des monosyllabes (gênés, agacés, méfiants ?), il prend la peine de lui servir l'apéritif de ses propres mains, s'excusant même d'être obligé de lui tourner le dos quelques secondes pendant qu'il s'affaire au-dessus du petit bar.

---

<sup>196</sup> MILAT, *op. cit.* p. 91.

<sup>197</sup> Par cette simple remarque du narrateur, nous voyons d'ailleurs un clin d'œil ludique de l'auteur, *via* une métaréflexion, soulignant le stéréotype. Les passages métaréflexifs seront plus largement étudiés au point 4. de ce mémoire.

<sup>198</sup> ECO, *op. cit.* p. 104.

Un instant plus tard, ils sont assis l'un en face de l'autre : le policier marron dans un fauteuil en tubes d'acier, avec posé près de lui (sur l'étroit plateau attendant au bras) le verre à pied en fin cristal contenant un liquide de la couleur du sherry, et Manneret lui-même dans son rocking-chair, où il se balance en souriant tandis qu'il poursuit la conversation. À deux reprises, son peu loquace interlocuteur saisit le pied taillé de la coupe et soulève celle-ci pour porter le breuvage à ses lèvres; mais, chaque fois, il le repose sur la tablette, sous prétexte d'écouter avec une plus complète attention ce que lui dit le maître de céans, si bien que ce dernier choisit alors de se taire; et il fixe le policier comme s'il cherchait à le mettre mal à l'aise, dans l'espoir qu'il boira enfin pour se donner une contenance. En effet, l'homme recommence son geste, déjà deux fois interrompu; mais, au dernier moment, son regard rencontre, au-dessus de la barbiche grise taillée avec soin et du mince nez busqué, les yeux trop brillants aux paupières légèrement plissées qui l'observent avec ce qui lui semble être une anormale tension. Se souvient-il soudain des cultures inquiétantes pratiquées par Johnson? Découvre-t-il que l'apéritif de son hôte, qui en a déjà bu plusieurs gorgées, n'a pas tout à fait le même aspect que le sien? Il fait un geste brusque de la main gauche, le mouvement de celui qui voudrait chasser un moustique (excuse absurde dans une maison climatisée, dont les fenêtres ne peuvent s'ouvrir pour laisser entrer les insectes) et voilà que le verre qu'il tient de l'autre main lui échappe et choit sur le sol de marbre, où il se brise en cent morceaux... Les éclats qui étincellent au milieu du liquide répandu, les éclaboussures projetées dans toutes les directions autour d'une flaque centrale étoilée, le pied du verre demeuré presque intact et ne portant plus, à la place de la coupe, qu'un triangle de cristal recourbé, pointu comme un poignard, tout cela est connu depuis longtemps. (LMRV : 169–171)

Nous sommes ici face à une scène tendue construite sur la base du scénario stéréotypé de la réunion dangereuse entre deux personnages ennemis parmi lesquels l'un semble vouloir empoisonner le second, car sa disparition serait dans son intérêt. Ce scénario est activé dès la mention de l'apéritif, servi en lui tournant le dos, et est maintenu tout au long de la séquence, au fil d'une part de l'insistance d'Édouard Manneret et d'autre part, des suspicions de son maître-chanteur. C'est une sensation de *suspense* qui naît de ce scénario mais aussi du mode de narration. En effet, les actions de l'un sont contées à travers les perceptions et interprétations de l'autre. Ainsi, Manneret a l'impression que son invité évite précautionneusement de boire la coupe qui lui a été offerte et la renverse même dans un geste apparemment insensé. Les inquiétudes du policier transparaissent aussi lors de la description de l'attitude de Manneret à travers les termes employés : « comme s'il cherchait à le mettre mal à l'aise dans l'espoir qu'il boira », « aux yeux trop brillants », « ce qui lui semble être une anormale tension ». De plus, ces inquiétudes apparaissent lors du récit de pensées, du psycho-récit lors duquel le narrateur prend en charge – ou plutôt imagine – les pensées traversant l'esprit de l'invité menacé : il se demande si le liquide qui lui a été servi n'est pas différent de celui de son hôte, etc. Les questionnements relevés dans cet extrait ne correspondent donc pas au mécanisme source de

*curiosité* étudié ci-avant, ces interrogations ne sont que celles formulées par les protagonistes s'interrogeant sur leur adversaire, renforçant l'accès à leur anxiété et soulignant alors le caractère tendu et angoissé de la scène.

Ainsi chaque action est narrée à travers le prisme de la perception d'un des personnages. Or, ces individus sont anxieux, ils se sentent menacés par leur interlocuteur et leur inquiétude déforme les actes en leur donnant une teinte angoissée. Ceci, augmenté de l'inscription de la séquence dans un schéma stéréotypé, qui suscite généralement le *suspense*, a guidé notre choix de situer la scène parmi cette fonction thymique. Cependant, nous devons nuancer notre propos. Si la scène en question s'inscrit dans un schéma stéréotypé, ce n'est pas naïvement et innocemment. L'actualisation de ce scénario par Robbe-Grillet est tout à fait originale et dès lors, en marge d'un stéréotype utilisé à des simples fins de rendre plus agréable la lecture. Il s'agit d'un *jeu* sur les stéréotypes, source de tension et, nous le verrons, de réflexion (cf. point 4.).

En effet, le mode de narration est tout à fait original et, loin de supprimer la tension de la scène, il l'augmente en donnant l'accès aux points de vue des personnages inquiets et paranoïaques. Aussi, ce jeu sur les modes du récit semble dévoiler les rouages de l'intrigue et mener à une certaine métaréflexion sur la narration et sa structure. Le stéréotype est alors employé à des fins réflexives et cet usage apparaît lorsque le lecteur, refusant le stéréotype en lui-même, va plus loin dans sa lecture et dépasse la surface du texte pour dévoiler ce qui se cache derrière cet emploi inopiné. Dufays affirme « qu'il y a en tout lecteur un naïf et un lucide, un amateur de stéréotypie et un pourfendeur de lieux communs »<sup>199</sup>. Ce propos illustre la dualité de la scène proposée par Robbe-Grillet : la partie *naïve* de chaque lecteur « accepte » le stéréotype, il s'investit dans la scène et ressent dès lors du *suspense* tandis que sa part *lucide* s'interroge et se dessine alors la métaréflexion, ce qui provoque de la *curiosité*, comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire (cf. point 4.). À nouveau, le *suspense* n'est pas « pur » et comporte une part de curiosité.

Signalons que, lors de cette scène, il nous semble que le lecteur ressent du suspense, même s'il ne possède aucune attache émotionnelle avec les personnages. En effet, nous ne savons presque rien de Manneret et le policier ne possède même pas de patronyme. Nous étudierons cet aspect dans le point suivant (cf. point 3.2.2.4.).

---

<sup>199</sup> DUFAYS, *op. cit.* §. 18.

#### 3.2.2.4. *Sympathie et identification*

Baroni signale qu'il existe d'autres composantes thymiques du récit, en lien avec le *suspense* : l'identification et la sympathie, qui viennent augmenter *l'incertitude* et *l'anticipation*, pierres angulaires du *suspense*. L'interprète ressent dès lors de l'angoisse, de la crainte, de la pitié ou de l'espoir. L'importance de ces composantes thymiques avait déjà été soulignée par Tomachevski dans « Thématique »<sup>200</sup>. Ce dernier déclarait la nécessité pour l'œuvre d'être intéressante et ce, par son thème mais également grâce à des éléments visant à maintenir l'attention du récepteur car « l'intérêt attire, l'attention retient »<sup>201</sup>. Pour cultiver cet attachement au récit, l'auteur a tout intérêt à ne pas négliger l'élément émotionnel produit, selon Tomachevski, par la sympathie et l'antipathie. Il considère cet élément comme capital puisque « c'est en gros le moment de sympathie qui guide l'intérêt et retient l'attention, appelant le lecteur à participer au développement du thème »<sup>202</sup>.

Mais comment éveiller l'intérêt pour un personnage, et, *a fortiori* un sentiment de sympathie et d'identification, dans un roman dont l'esthétique entend supprimer le caractère et l'analyse psychologique ? Robbe-Grillet n'exprimait-il pas, dans *Pour un nouveau roman*, l'intention d'en finir avec le personnage en le situant parmi les « notions périmées », aux côtés de l'histoire ou encore de l'engagement ? Le nouveau romancier proclame la mort du protagoniste possédant un caractère qui lui est propre, un nom – double de préférence – et un passé<sup>203</sup>. Cependant, il nous semble qu'inévitablement, certains éléments de description persistent et s'esquissent presque imperceptiblement des ébauches de composantes thymiques telles que la sympathie. Car si le personnage au sens traditionnel du terme est effectivement porté disparu des œuvres de Robbe-Grillet – ce qui empêche dès lors toute identification – il n'en demeure pas moins que certains éléments sont source de sympathie chez le lecteur. Si l'on se réfère au classement établi par Baroni, basé sur la présence ou non de ces composantes thymiques, nous pouvons affirmer qu'au sein de notre corpus, deux de ces formes de *suspense* sont présentes : d'une part le *suspense primaire*, qui, pour rappel « dépend d'une incertitude inhérente au déroulement chronologique d'un événement "sous-codé" »<sup>204</sup> et relève donc d'un *pronostic* incertain. D'autre part, il est possible d'observer une sorte de *suspense classique*, qui correspond au *suspense primaire* augmenté d'une certaine sympathie ressentie par le lecteur envers un des

---

<sup>200</sup> TOMACHEVSKI, *op. cit.*

<sup>201</sup> *Loc. cit.* p. 266.

<sup>202</sup> *Loc. cit.* p. 265.

<sup>203</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p. 27.

<sup>204</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 274.

protagonistes. Le troisième type de *suspense*, le *suspense identifiant*, quant à lui, n'apparaît pas dans les romans de Robbe-Grillet puisqu'il ne se manifeste que lorsque qu'il y a identification à un protagoniste, mêlant alors incertitude, sympathie et identification.

Ces ébauches de sympathie – ce ne sont que des bruissements, jamais elle ne sera marquée de manière traditionnelle – provoquent le *suspense classique* et peuvent naître, notamment, de l'usage des stéréotypes. Certains passages de *La Maison de rendez-vous* illustrent notre propos. Il s'agit des scènes concernant le personnage marginal de Kim, souvent tout aussi marginales, étranges, comme ajoutées par erreur au roman car ne s'inscrivant aucunement dans sa trame générale. Cette jeune femme apparaît à de nombreuses reprises, et malgré cela, nous ne savons presque rien d'elle, à l'exception de quelques détails physiques récurrents tels que sa jupe fendue sur le côté dont la sensualité est maintes fois soulignée. En réalité, comme nous l'avons exprimé plus haut, Kim correspond au stéréotype, fréquent dans l'œuvre de Robbe-Grillet, de la jeune fille/femme docile, soumise et fragile. Elle est décrite comme très jeune et même mineure, mais hautement sexualisée par le narrateur. Le texte apprendra d'ailleurs qu'il s'agit d'une des prostituées que Lady Ava met à la disposition de ses riches invités. C'est par le biais de ces éléments la concernant, bien que brefs, allusifs et, de surcroît changeants – souvenons-nous qu'elle est tantôt appelée Kim, tantôt Kito, etc. – qu'est produite la sympathie. Le lecteur éprouve alors une certaine pitié pour la jeune fille, sentiment lié à la composante thymique. De plus, des indications concernant son passé sont placées çà et là dans le récit et rendent la participation émotionnelle de l'interprète inévitable. La lecture de divers épisodes qui la mettent en scène sont alors source de *suspense classique*, comme c'est le cas de ce passage, qui la montre en très mauvaise posture :

[...] elle recule vers l'angle de la pièce, le Vieux s'avançant lentement, pas pour pas, avec un visage qui lui fait peur, gagnant peu à peu du terrain sur elle, qu'il domine maintenant de toute sa tête, immobile, la bouche mince, la barbiche grise bien taillée, les moustaches qui ont l'air en carton, les yeux qui brillent d'un éclat de folie criminelle. Il va la tuer, la torturer, la découper au rasoir... Kim essaie de hurler mais, comme à chaque fois, aucun son ne sort de sa gorge. (LMRV : 126)

Le « Vieux » n'est autre qu'Édouard Manneret, figure associée au vieil homme dominant la jeune fille soumise. « Comme à chaque fois » souligne la récurrence de ces épisodes lors desquels l'homme abuse de la jeune fille avec violence – récurrence tant dans le *récit*, parfois relaté de manière allusive, que dans *l'histoire*. L'évidence du dessein de son agresseur éveille également une certaine horreur, qui vient accentuer le suspense tout en augmentant le sentiment de pitié – lié à la sympathie.

Un tel phénomène apparaît à nouveau lorsque le récit prend une étrange tournure en décrivant la mort de la jeune femme. Car, outre sa fonction de prostituée et les divers abus dont elle est fréquemment victime, nous apprenons aussi son décès – mentionné comme un détail insignifiant, éveillant davantage la *curiosité* que la tristesse – survenu dans d’atroces circonstances. Cette scène est marginale : il ne s’agit que de l’une des élaborations réalisées par le narrateur autour de la mort, cette fois, de Georges Marchat et serait liée à Manneret, alors décrit comme un homme fétichiste, atteint de vampirisme et de nécrophilie. L’horreur de cette scène ne s’arrête pas là puisque les circonstances de la mort de la jeune femme sont dévoilées, et des informations sur son passé sont offertes au lecteur :

La police ne s’inquiète pas pour la disparition d’une prostituée, même mineure ; d’autant plus que la petite Japonaise, arrivée clandestinement de Nagasaki sur une jonque de contrebandiers, ne figurait dans aucune liste d’état civil ou d’immigration. Son corps exsangue, marqué seulement d’une minuscule plaie à la base du cou, juste au-dessus de la clavicule, fut vendu pour être servi à différentes sauces dans un restaurant réputé d’Aberdeen. La cuisine chinoise a l’avantage de rendre les morceaux méconnaissables [...] (LMRV : 167)

Le récit frôle ici l’horreur, et adopte un ton tout à fait différent du reste du récit. Loin des allusions habituelles, le narrateur y donne énormément de détails, même les plus sordides. En outre, les informations sur son passé et les circonstances de son arrivée à Hong-Kong exhaussent à nouveau la pitié éprouvée pour la jeune femme. Cette portion de texte – relativement invraisemblable – suscite le *suspense* teinté de *curiosité*.

De plus, un exemple d’antipathie ressentie par l’interprète envers un personnage nous semble apparaître dans *Le Voyeur* au sujet de la figure de Mathias. L’antipathie n’est pas occasionnée, cette fois, uniquement par l’inscription du personnage dans un stéréotype, mais également par un jeu sur les modes et voix du récit, qui donne accès aux pensées intimes du personnage et à ses troublantes obsessions perverses. Nous reviendrons sur cet aspect du roman lorsqu’il s’agira d’aborder plus largement le *suspense* produit par cette œuvre (cf. point 3.2.2.5.).

Mais ces exemples de composantes thymiques augmentant la production du *suspense* ne sont d’abord, que très peu nombreux, et ensuite, si marginaux que leur importance ne peut être surestimée. De manière générale, l’absence de caractère et de psychologie des personnages robbe-grilletiens est trop aboutie et empêche leur développement complet. Car le *suspense* ressenti à la lecture de notre corpus correspond davantage au *suspense* dit *primaire*, dénué de toute composante thymique s’y ajoutant. Baroni n’a pas manqué de signaler que ces composantes étaient loin d’être indispensables à la production de *suspense*, s’opposant alors à

Tomachevski, qui, comme nous l'avons vu plus haut, semblait en affirmer la nécessité. Nous dirons simplement que nous souscrivons aux propos de ce dernier lorsqu'il s'agit d'en souligner l'importance, mais non pas la nécessité. Car si ces émotions permettent d'exhausser le suspense, elles n'en sont pas une condition *sine qua non*. Cela apparaît très clairement au regard des analyses des scènes précédentes, lors desquelles aucune identification, sympathie ou antipathie n'a été décelée et qui relèvent dès lors d'un *suspense primaire*. Baroni affirme, dans *La Tension narrative*, que, même sans identification, il y a toujours une « forme de participation émotionnelle qui découle du type d'action ou d'événement mis en scène »<sup>205</sup>, rejoignant ainsi les propos de Truffaut :

Prenons un [...] exemple, celui d'une personne curieuse qui pénètre dans la chambre de quelqu'un d'autre et qui fouille les tiroirs. Vous montrez le propriétaire de la chambre qui monte l'escalier. Puis vous remontez sur la personne qui fouille et le public a envie de lui dire : « Faites attention, faites attention, quelqu'un monte l'escalier. » Donc, une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur<sup>206</sup>.

Dès lors, en cas d'absence d'identification, de sympathie et d'antipathie, l'interprète des œuvres de Robbe-Grillet ressent néanmoins du *suspense* simplement lié à la situation narrative dépeinte. L'exemple de Truffaut, en outre, correspond étroitement à l'une des scènes de *La Maison de rendez-vous* ; le protagoniste, pris pour un médecin par la maîtresse de la maison dans laquelle il s'était rendu pour obtenir l'argent tant convoité, décide de jouer le jeu, dans l'angoisse cependant que le vrai médecin n'arrive et ne dévoile la mascarade (LMRV : 190–192).

### 3.2.2.5. *Le suspense dans Le Voyeur*

*Le Voyeur* est une œuvre marquée par le suspense, qui apparaît sous deux formes principales : une sorte de suspense *diffus, planant*, et un suspense tout à fait *classique*, grâce à l'inscription de la scène dans un schéma stéréotypé et à de nombreuses catalyses qui viennent retarder la résolution.

Toute la lecture de cette œuvre est marquée par un *suspense latent*, suspendu au-dessus du texte. En réalité, il est comme diffusé par plusieurs éléments du récit et les mécanismes

---

<sup>205</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 272.

<sup>206</sup> TRUFFAUT François, *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris, Seghers, 1975. p. 80 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 272.

employés correspondent à ceux que nous avons observés lorsqu'il s'agissait d'étudier les autres fonctions thymiques provoquées par les romans de notre corpus.

Ce suspense diffus provient du caractère inquiétant de Mathias, le protagoniste qui suscite une certaine antipathie chez le lecteur en raison de descriptions physiques le concernant, mais également – et surtout – en raison de plusieurs accès à ses pensées, qui perturbent profondément l'interprète. Tout d'abord, il est décrit comme ayant les « ongles trop longs », « sales » et « pointus » – éléments récurrents du roman et que Mathias tente de dissimuler – cette description souligne son aspect négligé, source alors d'un certain dégoût. En outre, les longs ongles pointus et sales sont souvent, selon le stéréotype, l'apanage des antagonistes. À cette description physique – dont les effets demeurent relativement faibles – vient s'ajouter avec force le caractère du personnage. Ces ébauches de psychologie apparaissent à la surface du récit et leurs apparitions sont liées à des modifications du mode et de la voix. En effet, au niveau du mode du récit, Robbe-Grillet procède à de nombreux changements de focalisation : il oscille entre la focalisation externe et la focalisation interne, et donne accès aux pensées de Mathias dans divers psycho-récits, sans aucun élément annonciateur. Signalons que ces modifications du mode ont les mêmes effets que ceux observés dans les deux autres romans de notre corpus : la *curiosité*, le *suspense* mais aussi la *surprise* – que nous aborderons ci-après (cf. point 3.2.3.3.). Ces psycho-récits entraînent le lecteur dans les méandres de l'esprit détraqué de Mathias qui, en outre, a clairement quelque chose à cacher. En effet, il essaie sans cesse de se construire un alibi – comportement foncièrement coupable. Robbe-Grillet, commentant son personnage, affirme d'ailleurs qu'il montre « une obsession maniaque »<sup>207</sup> à combler la « lacune » du roman, le vide fatidique entre la première et la seconde partie, vide lors duquel la mort de la petite fille a eu lieu. De plus, il se figure la mort de la jeune Jacqueline de manière obsessive et avec beaucoup de détails. C'est donc toute une atmosphère inquiétante, un suspense bouleversant qui colore toutes les pages du roman dès l'annonce du crime. Le lecteur est contraint de suivre ce protagoniste schizophrène, pervers, immoral et accède à ses songes obscènes, ses fantasmes sordides. Parfois, l'accès à ses pensées et à ses visions déstabilisantes sont comme des *flash*, provoqués par un bruit violent. Un tel passage apparaît aux pages 74 et 75, lors d'une scène décrivant le protagoniste assis sur un rocher, face à l'océan :

Une petite vague frappa le roc avec un bruit de gifle. Il se retrouva dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc.

---

<sup>207</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain*. Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005. p. 56.

Une jeune fille aux allures craintives était assise sur le bord du lit défait [...] (LV : 74)

Mathias se remémore – ou alors se l’imagine-t-il ? – une scène inquiétante qui dépeint une jeune enfant soumise faisant face à un homme la dominant – scène récurrente dans le roman, le motif de la chambre carrelée apparaissant de manière obsessionnelle. Signalons que ces personnages correspondent également au stéréotype souligné par Milat de la jeune fille/femme docile face à l’homme « prédateur sexuel »<sup>208</sup>. Le fait que ce soit un bruit qui s’apparente à celui d’une « gifle » qui réveille en lui ce souvenir est inquiétant et cause une légère angoisse. Cette inquiétude n’est pas dirigée vers la *suite* de l’histoire, mais vers le *passé* : la question n’est pas « que va-t-il faire ? » mais « qu’a-t-il fait ? ». La fonction thymique qui en découle correspond plutôt à du *suspense*, mais la situation narrative générale du roman est si incomplète, l’histoire est si fragmentée que la curiosité se mêle très fortement au suspense, qu’elle colore à nouveau. Ce mélange de *suspense* et de *curiosité*, rendant leurs composantes presque inséparables, transforme le suspense conventionnel en un suspense latent, et recouvre le texte d’une fine couche d’angoisse et de curiosité.

Ajoutons que ce blanc textuel stimule la fantaisie du lecteur : divers motifs narratifs, des détails intrigants et perturbants, le guident sur la voie d’un crime sordide. Son imagination suit son libre cours, et dans ce cas-là, ne pas savoir est encore pire que savoir : il se figure alors des faits honteux et méprisables. Il s’agit donc là plutôt d’une angoisse latente, d’un malaise de lecture teinté de curiosité – presque de curiosité *morbide*, selon l’expression.

Outre ce suspense latent, un exemple de suspense tout à fait conventionnel apparaît dans *Le Voyeur*. Dans la scène qui va suivre, qui s’inscrit dans un schéma stéréotypé – celui du personnage risquant de rater son moyen de transport – nous retrouvons un mécanisme déjà rencontré dans les autres œuvres de notre corpus : le retard du texte provoqué par ce que Barthes qualifiait de *catalyse* (cf. point 3.2.2.1.). Il s’agit donc, à nouveau, de la combinaison de deux mécanismes qui est à l’origine du *suspense*.

Le contexte est le suivant : Mathias, s’il veut éviter d’être contraint de demeurer sur l’île quelques jours supplémentaires, doit nécessairement monter dans le dernier ferry de la journée. Tout le roman est marqué par un suspense – relativement faible, admettons-le – à ce sujet : Mathias parviendra-t-il à visiter tous les foyers de l’île et arriver à temps pour le bateau ? Il ne cesse de consulter sa montre, s’adonne à des calculs savants afin d’estimer le temps dont il

---

<sup>208</sup> MILAT, *op. cit.* pp. 90–91.

dispose – éléments qui consistent en des dispositifs angoissants, participant à la tension. L’heure approche et la scène se déroule comme suit :

À quatre heures cinq il apercevait le fort. Il lui fallait maintenant rentrer d’une seule traite. Il n’y avait plus que trois cents mètres de montée, puis la descente jusqu’au port. Il voulut encore accélérer. La chaîne de la bicyclette se mit à produire un bruit désagréable – comme un frottement latéral contre la dentelure du pignon. Mathias appuya sur les pédales avec vigueur.

Mais le grincement s’accroissait de façon si rapide qu’il préféra descendre pour inspecter la transmission. Il posa sa valise à terre et s’accroupit.

Il n’avait pas le temps d’étudier le phénomène en détail. Il se contenta de repousser le tendeur vers le cadre – en se salissant le moins possible les doigts – et il repartit. Il lui sembla que le frottement anormal continuait de s’aggraver.

Il remit pied à terre immédiatement et opéra une torsion en sens contraire sur la tige du tendeur.

Sitôt en selle, il constata que les choses allaient de mal en pis. Il n’avançait plus du tout : la mécanique était presque bloquée [...] (LV : 156)

La scène s’étend de la sorte sur deux pages supplémentaires, lors desquelles s’alternent vaines tentatives de réparation et redémarrages laborieux. La chaîne du vélo finit même par se rompre totalement, ralentissant davantage le protagoniste et le menant à son échec final : le bateau partira sans lui, sous ses yeux. Le suspense est ici provoqué par un retard du texte, par les catalyses – le fait que le vélo qui, jusque-là fonctionnait très bien, se montre maintenant récalcitrant et les réparations infructueuses. Cette attente imposée par le texte, cette dilatation de la scène par l’introduction de détails narratifs fait monter la tension et augmente l’angoisse, l’appréhension. La disjonction de probabilité | va-t-il parvenir à temps au port afin de monter dans le ferry ? | voit sa résolution retardée sur plusieurs pages par ces divers soucis techniques. Cette scène correspond étroitement à l’exemple du suspense type donné par Truffaut et rapporté par Baroni dans *La Tension narrative* – soulignant d’ailleurs qu’à nouveau, il n’y a aucunement besoin d’éprouver de la sympathie envers le personnage pour ressentir de l’angoisse quant à sa situation et craindre son échec final.

Un personnage part de chez lui, monte dans un taxi et file vers la gare pour prendre le train. C’est une scène normale à l’intérieur d’un film moyen. Maintenant, si avant de monter dans un taxi cet homme regarde sa montre et dit : « Mon Dieu, c’est épouvantable, je n’attraperai jamais mon train », son trajet devient une pure scène de suspense car chaque feu rouge, chaque croisement, chaque agent de circulation, chaque panneau indicateur, chaque coup de frein, chaque manipulation de levier de vitesses vont intensifier la valeur émotionnelle de la scène<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> TRUFFAUT, *op. cit.* p. 16 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. pp. 275–276.

De plus, un procédé supplémentaire apparaît à la fin de la scène et participe à amener le suspense à son point culminant :

À l'autre extrémité du bourg, il entendit la sirène du petit vapeur : une fois, deux fois, trois fois.  
Il déboucha sur la place, à gauche de la mairie. La sirène retentit de nouveau, aiguë et prolongée.  
[...] La sirène du bateau fit entendre un long hurlement – un peu plus grave. (LV : 158)

Les cinq annonces sonores signalent que le bateau va éminemment quitter le port. Les mentions de ces sons répétés soulignent le temps qui passe, augmentent la tension en insistant sur le fait qu'il est très peu probable que Mathias atteigne le ferry avant son départ. Ces coups de sirène fonctionnent alors comme un décompte angoissé, marquant à chaque répétition la diminution des chances d'arriver à temps.

### 3.2.2.6. Conclusion au sujet du suspense

En conclusion, de nombreuses occurrences de suspense ont été décelées parmi les œuvres de notre corpus et les mécanismes le produisant offrent une grande richesse. En effet, tantôt le procédé utilisé est celui d'un retardement, d'une dilatation du texte par une modification du narrateur et de son point de vue, tantôt c'est la structure du roman qui provoque une attente plus longue entre la distorsion de probabilité et sa résolution. Ces deux procédés peuvent également être combinés pour allonger encore le délai qui, dans certains cas, se révélera infini. Résulte de tous ces mécanismes une large gamme de *suspense*, parfois même augmenté de sympathie ou d'antipathie. Mais signalons que, dans presque tous les cas, *suspense* et *curiosité* sont proches. Cela s'explique par le caractère indéterminé du texte, qui, nous l'avons dit, est omniprésent.

### 3.2.3. Surprise

Rappelons tout d'abord la définition de la surprise selon Baroni : elle est l'émotion éphémère ressentie lorsque les anticipations formulées par l'interprète se voient invalidées par le texte. Le lecteur, après avoir émis des hypothèses – des *pronostics* ou des *diagnostics* – quant au devenir du récit, ressent de la surprise lorsque celles-ci sont déçues.

Il apparaît que l'emploi des divers mécanismes exposés plus haut et provoquant alors la *curiosité* ou le *suspense* peut, à la suite de nombreuses séquences narratives, aboutir à un état de *surprise* chez le lecteur. Cette fonction thymique peut être éveillée par la structure générale des romans, construits par des séquences répétées et annulées de manière obsessive; par l'emploi subversif des stéréotypes; ou encore par un jeu sur les modes et voix du récit. Toutes

ces modifications apportées à l'intrigue obscurcissent les situations narratives rencontrées dans les romans, et les indéterminations constantes du texte – qui suscitent, de manière générale, nous l'avons vu, la *curiosité* – sont également un dispositif surprenant. En effet, le récit n'offre que très rarement les informations nécessaires à la production de *diagnostics* et *pronostics* plausibles. Dès lors, la surprise est très fréquente : le lecteur ne peut produire ses anticipations uniquement grâce aux matériaux narratifs dont il dispose, car ces derniers sont très faibles – annulés constamment par divers mécanismes du texte. Signalons que la surprise ne survient que lorsque le récit offre une résolution des interrogations, ce qui, comme nous l'avons vu, n'est pas toujours le cas, les textes de Robbe-Grillet étant majoritairement *ouverts*. Outre ce type de *surprise* que nous qualifierons de *diégétique* parce que liée à l'histoire, nous en avons décelé un second, situé au niveau narratif. Cette typologie se situe alors en marge de celle exposée par Baroni dans *La Tension narrative*. Le narratologue propose de distinguer trois types de cette fonction thymique. Pour rappel, la première, dite « textuelle », est causée par une lacune du récit ; la seconde, que Baroni appelle surprise « encyclopédique », apparaît lorsque les connaissances encyclopédiques du lecteur se révèlent insuffisantes, erronées. Enfin, le troisième type désigné par Baroni est la surprise « ouverte », selon lui typique des avant-gardes : les schémas niés ne sont pas suivis d'alternative<sup>210</sup>, et le lecteur se retrouve alors perdu. Il nous semble que quelques précisions quant à cette théorie de Baroni sont pertinentes. Car si, en effet, suite à notre analyse, il nous a été possible de constater la forte présence de cette surprise « ouverte » – nous le verrons ci-dessous – il est également apparu que certaines séquences narratives étaient source de surprise plus classique. Le classement que nous proposons est le suivant : la surprise *diégétique* est celle qui, liée à l'histoire, est le résultat de la déception des *pronostics* et *diagnostics* de l'interprète car le texte offre en effet une réponse, propose des éléments narratifs permettant au lecteur d'évaluer ses hypothèses. Ce type de surprise peut correspondre à la surprise « encyclopédique » de Baroni, notamment lorsque les séquences narratives se fondent sur des schémas stéréotypés qu'elles finissent par décevoir. Le second type, qui ne peut être rapproché de la typologie de Baroni, est celui lié au niveau narratif, touchant presque au devenir de l'interprète, qui se demande quel détour le texte prendra encore et quel piège lui tend le nouveau romancier. Nous appelons cette surprise la surprise *narrative*. Car la surprise « ouverte » de Baroni ne nous semble pas suffisante pour qualifier la surprise née des scènes imaginées par Robbe-Grillet. Les analyses qui suivent démontreront, nous

---

<sup>210</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 305.

l'espérons, notre point de vue et illustreront cette classification supplémentaire et complémentaire de Baroni que nous proposons.

### 3.2.3.1. *Surprise produite par la déception d'un stéréotype*

Nous l'avons vu, Robbe-Grillet a recours, à certains points de l'intrigue, à des schémas stéréotypés, intertextuels. Mais, loin de les employer de manière innocente, il les subvertit. En effet, si ces scripts servent, nous l'avons vu, à poser le contexte et mettre en place une atmosphère, à susciter de la sympathie, ou encore à provoquer le *suspense*, ils ne sont jamais présentés « tels quels » comme extraits intacts de la littérature de masse. Au contraire, Robbe-Grillet se joue des codes romanesques habituels et offre des innovations si riches qu'elles entraînent parfois la *surprise* du lecteur.

C'est notamment le cas du premier chapitre de *Djinn*, lors duquel apparaît la première occurrence de la scène du hangar relatant la rencontre, décrite précédemment, entre Simon Lecœur et son nouvel employeur. Cet épisode s'inscrit dans le modèle narratif du récit d'espionnage et le lecteur active alors ses connaissances du genre – l'énigmatique employeur en respecte le code vestimentaire – et prévoit dès lors que l'entretien se déroule d'une telle manière. Ici, il s'attend à un long dialogue mystérieux entre le protagoniste et son interlocuteur, suivi peut-être d'un élément perturbateur, intrigant ou angoissant. Cependant, la suite de la scène rompt tout à fait les liens jusque-là entretenus avec le roman d'espionnage. Tout d'abord, l'employeur est une femme – première surprise, partagée par le protagoniste : « ma surprise est si forte que je la dissimule à grand peine » (D : 12). Ensuite, au fil des pages, le narrateur comprend que la personne à laquelle il s'adresse n'est pas non plus une femme, mais un mannequin de plastique tel qu'on en voit dans les vitrines des magasins. Cette découverte est d'ailleurs productrice d'une certaine angoisse. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une personne réelle mais d'un mannequin inanimé fait inévitablement naître la surprise, car aucun élément du texte ne préparait une telle déduction et, de surcroît, le schéma intertextuel ne se déroule jamais de la sorte. La surprise est *diégétique* et est provoquée par la déception des hypothèses du lecteur : ce dernier, qui s'appuie sur les éléments textuels jusque-là mis à sa disposition et sur ses connaissances du stéréotype, est surpris d'apprendre que l'interlocuteur était en fait un mannequin. Cette surprise n'est autre que celle que Baroni qualifiait d'« encyclopédique ». Quelques phrases plus loin, le même type de scène réapparaît :

Soudain, j'ai la troublante impression d'une scène qui se répète, comme dans un miroir : en face de moi, à cinq ou six pas, se dresse le même personnage immobile avec son imperméable à col relevé, ses lunettes noires et son chapeau de feutre à bord rabattu sur le front, c'est-à-dire un second mannequin, reproduction exacte du premier, dans une posture identique. (D : 15)

Le narrateur, convaincu d'être alors en face d'un second mannequin, tente de s'en approcher quand il interrompt son geste :

Le chose vient de sourire, et ici de façon incontestable, si je ne suis pas fou. Ce faux mannequin de cire est une vraie femme. (D : 16)

Ainsi, cette personne est consécutivement un homme, puis une femme, puis un mannequin, et enfin, à nouveau une femme. Les surprises s'enchaînent chez le protagoniste et également chez l'interprète. Ainsi, dans un premier temps, les attentes du lecteur, inévitablement formulées par le biais de l'inscription dans un schéma intertextuel, sont fondamentalement déçues et en résulte une grande surprise. En outre, un second mécanisme venant se combiner à cette déception du stéréotype vient renforcer la surprise, la multiplier. Il s'agit du mécanisme de répétition des scènes connues, présentant une variation qui suscite la surprise (cf. point 3.2.3.2.).

D'autres déceptions d'un schéma stéréotypé sources d'un sentiment de surprise apparaissent dans notre corpus. C'est le cas notamment, dans *La Maison de rendez-vous*, du schéma intertextuel exposé ci-avant qui relate un entretien tendu entre Manneret et son maître-chanteur (cf. point 3.2.2.3). L'épisode se déroule en respectant, de manière générale, le stéréotype – à quelques innovations près, telles que les modifications de focalisation etc. Mais la suite consiste en un réel bouleversement des codes puisqu'il s'agit d'une longue métaréflexion, réalisée au travers d'un dialogue entre Johnson et Lady Ava. Les deux protagonistes discutent du déroulement de la scène précédemment décrite et y réfléchissent en la décortiquant dans les moindres détails, nous reviendrons sur ce riche passage causant notamment la *surprise* car tout à fait imprévisible (cf. point 4.). La scène ne se clôt alors pas selon le *pronostic* de l'interprète, calqué sur le déroulement habituel de ce type de scène – le policier meurt empoisonné par exemple, ou encore Manneret est démasqué par son invité et s'ensuit une bagarre, une dispute, etc. Rien ne pouvait guider le lecteur vers l'anticipation d'un passage métaréflexif faisant suite à une telle scène et la surprise est alors ici « encyclopédique », *diégétique* selon notre appellation mais également *narrative*.

### 3.2.3.2. *Surprise produite par les répétitions de séquences narratives*

Si la construction des romans de Robbe-Grillet peut provoquer, nous l'avons vu, tant le *suspense* que la *curiosité*, le subtil agencement des séquences narratives fait également naître un sentiment de *surprise* chez l'interprète. Ces folles constructions sont multiples : tantôt l'architecture du roman est basée sur une répétition de plusieurs séquences proposant quelques variantes, s'annulant ou se confirmant comme c'est le cas dans *La Maison de rendez-vous*, tantôt, comme dans *Le Voyeur*, elle s'appuie sur l'entremêlement de séquences de ventes « réelles » et de scènes de ventes possibles qui ne sont que le fruit de l'imagination du narrateur. Enfin, *Djinn* offre une narration circulaire dont les éléments narratifs réapparaissent à quatre reprises. Tous ces types de construction obscurcissent le texte, car ils sont, nous l'avons vu, des mécanismes de rétention des informations cruciales à l'actualisation du récit. Ainsi, ils empêchent l'interprète d'établir des *pronostics* et *diagnostics* qui se révéleront corrects.

Par exemple, dans *La Maison de rendez-vous*, le lecteur est surpris à chaque « mise à jour » de la mort de Manneret, car la scène, décrite à de nombreuses reprises, se déroule à chaque occurrence dans des circonstances totalement différentes : tantôt, il s'agit d'un suicide, tantôt, d'un meurtre par empoisonnement, de coups de feu, d'une attaque violente perpétrée par les chiens de Lady Ava, d'un meurtre déguisé en accident, etc.

Un autre exemple apparaît dans *Djinn* dont la narration circulaire provoque, de manière générale, la *curiosité*. Mais les répétitions des diverses séquences charnières du récit sont également à l'origine d'un effet de *surprise*. Le premier chapitre, relatant la scène de la rencontre dans le hangar entre Simon et son futur employeur, se déroule d'une certaine manière à sa première apparition dans le récit. Dès lors, lorsque l'épisode se répète étrangement au sixième chapitre, à la suite du *cliffhanger* déjà abordé, le lecteur actualise la scène en fonction de ses connaissances précédemment acquises lors du premier déroulement de cette entrevue. Ses pronostics et diagnostics sont déçus car la scène lors de laquelle le protagoniste confond un être de chair avec un mannequin de plastique – et parfois de cire, il y a une variation supplémentaire concernant le matériau – se répétera, mais de manière différente : l'objet inanimé n'est plus debout, mais couché et, pris pour un être humain, apparemment mort. Notons que l'effet de surprise basé sur la constatation de la méprise entre mannequin et être vivant se réitérera également.

En réalité, toutes les variantes apportées aux scènes précédemment exposées, même les plus modestes, occasionnent de la surprise puisque la situation de lecture s'apparente à un cas de *suspense paradoxal*, qui se manifeste lors d'une lecture réitérée (cf. point 2.5.3). Pour rappel,

le lecteur, dans le cas du *suspense paradoxal*, relit un texte déjà actualisé et dont il connaît dès lors les nœuds et leurs dénouements. Une forme de suspense persiste néanmoins et provient de deux attitudes : soit le lecteur a oublié certains détails et ressent alors du suspense parce qu'il ignore l'issue de la scène, soit il connaît très bien le texte mais espère tout de même une conclusion alternative. Dans ce cas-là, le suspense provient de « l'opposition entre *vouloir* et *savoir* »<sup>211</sup>. Dans les romans de Robbe-Grillet, certains détails narratifs donnent à l'interprète l'impression qu'il va de nouveau actualiser un épisode déjà lu, c'est pourquoi nous opérons le rapprochement avec le *suspense paradoxal*. Cependant, il s'agit évidemment d'un cas différent, particulier, puisque le lecteur ne réactualise pas à nouveau une œuvre mais voit une de ses scènes se répéter. Or, ces épisodes ne se reproduisent jamais à l'identique et certains détails sont profondément modifiés. Lorsque ces éléments narratifs sont transformés et renouvelés, l'interprète ressent des éléments thymiques, le texte apparaît alors comme mouvant sous ses yeux. L'émotion la plus fréquente, dans ce cas, est la surprise, qui ne peut être rattachée à aucun type proposé par Baroni de façon exacte. Certes, elle *ouvre* le texte puisque ces répétitions déroutent l'interprète, mais elle relève également d'un jeu entre l'auteur et le lecteur, qui, s'il est friand de ce type de constructions narratives, s'amuse à se laisser surprendre par les répétitions et les modifications.

### 3.2.3.3. *Surprise produite par un jeu sur les focalisations*

Comme il nous a été possible de le démontrer précédemment, les mouvements opérés par Robbe-Grillet au sein des modes et voix du récit sont souvent source de maintes émotions chez le lecteur. Tantôt, ces changements amènent le *suspense*, tantôt, la *curiosité* mais également la *surprise*. En effet, certaines scènes changent de ton ou d'implication dans la trame narrative en raison d'une soudaine modification de la focalisation ou de l'instance narrative. Ce renversement brutal de statut narratif est à l'origine d'un certain sentiment de *surprise* chez l'interprète.

De nombreux exemples de ce phénomène sont observables dans *La Maison de rendez-vous*. C'est notamment le cas de l'étrange séquence narrative entamée à la page 35. Il s'agit de la description de la couverture d'un illustré chinois, observé par un employé municipal illettré. Le narrateur – personne extérieure qui observe la scène, comme éloigné, et dès lors différent de

---

<sup>211</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 288.

l'ouvrier – s'attèle à décrire l'illustration et le lecteur entrevoit très vite les ressemblances entretenues entre ces éléments et les détails exposés auparavant au sujet de la réception de Lady Ava. La description – à l'exception notable de son intrigante proximité avec la soirée organisée par la vieille dame – est des plus communes. Mais peu à peu, des termes qui indiquent le mouvement y sont introduits et les éléments prennent progressivement vie pour devenir, au terme de la description, une nouvelle scène animée. Ainsi à la description, figée, se mêle l'apparition d'un nouvel épisode mondain, brouillant les débuts et fins des scènes respectives et provoquant la surprise. Les termes typiques de la description picturale – « au second plan », « centre de l'image » – laissent alors la place à des verbes de mouvement – « continuer », « regarder à nouveau » – ainsi que des termes de perception, offrant notamment des indications auditives – « le brouhaha de la réception mondaine ». Ces termes indicateurs d'une animation de la scène apparaissent en concomitance, dans un premier temps, avec le maintien de termes descriptifs inanimés tels qu'« au premier plan », puis prennent progressivement le pas sur ces derniers, et la scène prend tout à fait vie. Le statut de l'épisode change alors : d'une simple description d'une image tirée d'un magazine, elle devient une scène fondamentale du récit, celle de l'irruption de la police à la Villa Bleue. Signalons que la *curiosité* est également ressentie à la lecture de cette scène, tant elle est menée avec finesse. En outre, de telles modifications du récit – à l'image de tous les mouvements effectués par Robbe-Grillet au niveau de la voix et du mode du récit – ont encore un effet supplémentaire : elles participent à l'effacement de la vraisemblance du récit. La surprise n'est pas ici *diégétique*, elle ne naît pas de la déception d'un pronostic ou diagnostic établi par l'interprète, mais elle se situe à un autre niveau : le niveau narratif. La surprise est liée à la technique narrative employée par l'auteur : le lecteur ne s'attendait pas à un tel jeu narratif – modification du niveau de la narration, appartenant à la voix du récit – de la part de Robbe-Grillet.

Un exemple de l'emploi de ce procédé surprenant peut également provoquer une surprise du type *diégétique*, comme c'est le cas dans *Djinn*, lors de la seconde apparition de la scène du hangar, au chapitre 6. La scène est intrigante et relativement angoissante, le protagoniste – qui n'est plus narrateur – est désorienté et affairé. Il se réveille sans le moindre souvenir des événements l'ayant mené dans un lieu qui lui est pourtant étrangement familier et découvre ce qui lui semble être le cadavre de Djinn, avant de se rendre compte de sa méprise : il l'a de nouveau confondue avec un mannequin de cire. Il décide alors de quitter cet endroit au plus vite, « de peur que d'autres énigmes ne vinssent encore compliquer le problème » (D : 83). Au

bas de l'escalier, il découvre le mannequin, réplique identique de Djinn, comme dans ses souvenirs. Mais soudain :

... Avant même qu'il ne [...] franchît [la porte de sortie], le faux mannequin se redressa légèrement et son sourire s'accrut. La main droite sortit de la poche du trench-coat, remonta jusqu'au visage et ôta lentement les lunettes noires... Les jolis yeux vert pâle reparurent... (D : 84)

Cet épisode suscite la surprise du lecteur : il ne s'agit apparemment pas d'un mannequin mais à nouveau d'un être bien vivant ! En réalité, cette scène ne se révèle qu'être le fruit des fantasmes de Simon. En effet, « c'est Simon lui-même qui, tout en poursuivant son chemin, imaginait cette ultime mystification » (D : 84). Cet accès soudain à récit de pensées, sans aucune indication venant signaler son commencement, résulte en la surprise du lecteur, ne sachant pas que, de la description d'une scène – relativement angoissante, de surcroît –, le texte était passé à une incursion dans les pensées fantasques du protagoniste. Ainsi, la surprise est double : la première concerne l'animation soudaine de ce que l'interprète pensait être un mannequin de cire, la seconde est produite par la révélation signalant qu'il ne s'agissait que de l'imagination du protagoniste. Cette surprise ne correspond pas à la surprise « ouverte » de Baroni, puisque le texte en propose la résolution ; elle est non seulement *diégétique*, mais également *narrative*, elle relève d'un jeu complexe de la construction narrative.

Enfin, un tel phénomène apparaît également dans *Le Voyeur*, par exemple lors des nombreuses scènes de vente, qui en premier lieu semblent réelles, mais ne sont en réalité que le fruit de l'imagination de Mathias concevant des scénarios potentiels. Après la curiosité, la surprise survient à chaque retour à la réalité qui suit les nombreuses rêveries du protagoniste.

#### 3.2.3.4. Conclusion au sujet de la surprise

Il est possible de déceler encore un très grand nombre d'occurrences de ces dispositifs surprenants au sein de notre corpus. La surprise provoquée relève, nous l'avons vu, de deux types principaux : une surprise diégétique, liée à l'*histoire* – le lecteur ne s'attendait pas à ce que la femme soit un mannequin – et une surprise liée à la *narration* – le lecteur ne s'attendait pas à un tel jeu narratif de l'auteur. En ce qui concerne le premier type, il est très présent, car les éléments narratifs mis à la disposition du lecteur se montrent insuffisants et, désarmé, ce dernier se voit incapable de *deviner* correctement la suite des événements. Le second type apparaît également à de nombreuses reprises, car Robbe-Grillet n'a de cesse de surprendre par la construction minutieuse de ses romans et leur ingénieuse mise en intrigue.

Les indéterminations du texte laissées par les divers mécanismes exposés *supra* – altération du mode et de la voix, par exemple – peuvent aussi ne jamais être résolues et sont dès lors source de *surprise ouverte*, troisième type proposé par Baroni et, d’après lui, typique des avant-gardes. Cette surprise est, selon nous, teintée de *curiosité ouvrant la lecture*, comme nous l’avons vu au point 3.2.1.2. C’était le cas, dans *Djinn*, des interrogations concernant le responsable du coup dont Simon est victime à la fin du cinquième chapitre, ainsi que les raisons le motivant. Ce type de surprise est à mettre en marge de la surprise conventionnellement ressentie par un lecteur de roman policier ou d’espionnage (les surprises encyclopédiques et textuelles de Baroni). En effet, lorsque le lecteur d’un roman à énigme quelconque est surpris d’apprendre qui était le réel coupable, il l’est parce que lui-même a dû refaire l’enquête au fil des pages et possédait juste assez d’éléments indiciaires pour tenter de deviner la clôture de l’investigation. Il n’en va pas de même dans les romans de Robbe-Grillet puisque, dans la même situation, l’enquête que mène l’interprète est double : d’une part il doit reconstituer *l’histoire*, et d’autre part le *récit*. Le lecteur est contraint de reconstruire à la fois l’histoire, de réagir aux disjonctions de probabilités, comme dans tout texte de fiction, et à la fois reconstituer le récit, le signifiant de cette intrigue. Dès lors, presque tous les éléments narratifs provoquent la surprise, comme le signalait Morrissette<sup>212</sup> en reconnaissant également que chaque élément de l’univers narratif forgé par Robbe-Grillet était teinté de *surprise* (cf. point 3.2.2.). En outre, cette surprise, qu’elle soit forte ou faible, selon l’investissement émotif de l’interprète, est presque toujours accompagnée d’une certaine *curiosité*. Cette *curiosité* est omniprésente, les réponses aux interrogations du texte ne trouvant que très peu de réponses et ces dernières étant, le plus souvent, peu satisfaisantes ; l’interprète est toujours piqué par des interrogations restées ouvertes.

De plus, dans *La Tension narrative*, Baroni souligne que la surprise peut parfois provoquer un état de récoognition lorsque l’interprète, réévaluant les portions de texte qui l’avaient aidé à produire ses pronostics et diagnostics, ressent une détente harmonieuse (cf. point 2.5.4.). Il fait alors face à ses « erreurs » interprétatives et accepte l’état du texte tel qu’il est à présent. C’est précisément cet état de récoognition qui est affecté par la *curiosité* dominante dans le texte. En effet, cette récoognition est rendue tout à fait inconcevable par le manque d’information quant aux situations narratives, source de curiosité : le lecteur ne peut relire une portion de texte et penser « mais bien sûr, j’aurais dû le deviner », puisque les éléments narratifs ont perdu leur

---

<sup>212</sup> MORRISSETTE, *op. cit.* 1963. p. 21.

valeur indicielle. Pour qualifier ce type de surprise, qui n'aboutit pas sur un état de reconnaissance, Baroni propose l'appellation *surprise simple*.

## 4. LES PASSAGES MÉTARÉFLEXIFS

### 4.1. Introduction

À plusieurs reprises au cours de notre analyse, il est apparu que certains passages dépassaient la simple narration et possédaient un caractère *méta*. En effet, certaines scènes consistent en une réflexion tantôt sur l'œuvre dans laquelle elles apparaissent, tantôt sur la littérature et ses codes ancestraux tels que la vraisemblance, la nécessité des nœuds, la psychologie des personnages et l'attachement du lecteur à ces derniers – c'est-à-dire les divers éléments présentés dans la liste des « notions périmées » de Robbe-Grillet.

Parmi ces métaréflexions, certaines se réalisent au travers d'une *métalepse*, figure narrative que Genette a développée une première fois – brièvement – dans *Figures III* et à laquelle il consacra un ouvrage intitulé *Métalepse*<sup>213</sup>. Malgré ces deux écrits, Genette n'offre pas de typologie de la métalepse et n'en donne que les éléments basiques : la métalepse opère une *transgression* de la voix du récit, marquant « le passage d'un niveau narratif à l'autre »<sup>214</sup>. Elle se réalise, selon lui,

Lorsqu'un auteur (ou un lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur (ou du lecteur)<sup>215</sup>.

Le poéticien distingue deux plans du discours : d'une part celui du *récit* – comprenant l'intrigue et ses actants – et d'autre part, le plan *métanarratif*, qui correspond à celui de l'auteur, architecte du récit. Genette se contente donc de proposer deux types de métalepses : la *métalepse de l'auteur* et la *métalepse narrative*. Le premier est « la figure narrative [...] qui consiste à feindre que le poète “opère lui-même les effets qu'il chante” »<sup>216</sup>, tandis que le second est le terme plus général qui englobe toutes ces transgressions, même les plus banales. Car, outre ces deux catégories, Genette opère une sorte de hiérarchie des diverses métalepses,

---

<sup>213</sup> GENETTE Gérard, *La Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

<sup>214</sup> GENETTE, *op. cit.* 1972. p. 243.

<sup>215</sup> GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983. p. 58.

<sup>216</sup> GENETTE, *op. cit.* 1972. p. 244.

basée sur le niveau de « littérarité » et d'audace de la figure. L'effet de la métalepse est le « mépris de la vraisemblance »<sup>217</sup> puisque s'en trouve franchie la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »<sup>218</sup>.

Cependant, les remarques de Genette ne sont pas suffisantes pour analyser notre corpus, dont les métalepses relèvent de dispositifs plus complexes et sont une variation de la figure narrative sans entrer dans les limites des définitions offertes par le poéticien. Un exemple de cette lacune théorique apparaît notamment lorsqu'il propose, pour illustrer les métalepses narratives « banales » – parce que ne faisant que confondre « la double temporalité de l'histoire et de la narration »<sup>219</sup> – les récits de Robbe-Grillet :

[...] [Ne sont] qu'une vaste expansion de la métalepse [...] les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un fantasme, etc.<sup>220</sup>

Les exemples choisis par le poéticien correspondent à des passages déjà analysés plus haut dans ce mémoire car producteurs de *tension narrative* telle que la *surprise* – c'est le cas de l'exemple des « personnages sortis d'une coupure de presse » –, de *curiosité* – « personnages sortis d'un rêve, d'un fantasme » –, ou encore de *suspense* lorsque ces modifications entraînent un retard du texte à un point crucial de celui-ci. Ces émotions étaient produites, selon notre analyse, par des modifications affectées au mode ou à la voix du récit. Outre leur rôle dans la production des fonctions thymiques, Genette leur reconnaît ainsi un caractère métaleptique. Mais ces passages n'observent aucun glissement d'un personnage vers le monde du lecteur, ni de l'auteur vers la diégèse, et inversement. Sont ici franchies les frontières entre récit encadré et encadrant, mais jamais celle du récit lui-même.

Baroni, dans *La Tension narrative*, a également abordé la métalepse. Il déclare que cette figure se manifeste dans les passages atteints d'une altération du mode<sup>221</sup>, et est source, de manière générale, de *curiosité*. Ce « marquage » des « lieux où le lecteur est encouragé à produire un diagnostic »<sup>222</sup> va parfois, selon le narratologue, jusqu'à la *métalepse*. Pour illustrer cette affirmation, Baroni propose une analyse du roman de Balzac, *Le Cousin Pons*. Cependant, les métalepses observées ne relèvent pas du même mécanisme que celles rencontrées dans notre

---

<sup>217</sup> GENETTE, *op. cit.* 1972. p. 245.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Loc. cit.* p. 244.

<sup>220</sup> *Loc. cit.* p. 245.

<sup>221</sup> BARONI, *op. cit.* 2007. p. 117.

<sup>222</sup> *Ibid.*

corpus. En effet, il s'agit de passages où le narrateur s'adresse très clairement au lecteur, comme c'est le cas dans l'exemple qui suit : « Si vous aviez été là, *vous vous seriez demandé pourquoi* le sourire animait cette figure grotesque [...] »<sup>223</sup>. Nous verrons que contrairement à cette métalepse très explicite, celles rencontrées dans notre corpus sont plus discrètes, car elles ne consistent jamais en une adresse directe à l'interprète et des déictiques de personne ne sont jamais employés. Il est dès lors manifeste que nous ne pouvons pas nous contenter des définitions proposées par Genette et devons étendre les outils employés pour réaliser notre étude des passages métaeptiques dans notre corpus. Afin d'offrir l'analyse la plus précise possible, nous nous référerons à la typologie établie par Laurent Demoulin dans un article à paraître<sup>224</sup>. Il y propose un état des lieux des divers commentaires ayant suivi les écrits de Genette, aboutissant à une classification très riche des diverses actualisations de la métalepse.

Ainsi, les métraréflexions rencontrées dans notre corpus abordent tantôt l'œuvre elle-même, tantôt la littérature et ses codes ancestraux. Parfois, ces réflexions se font au travers de diverses formes de la métalepse. D'une part ces métalepses jugées banales par Genette, causées par des altérations des mode et voix du récit; d'autre part, les métalepses qui consistent en des réflexions d'ordre *méta* formulées par une instance narrative ou un personnage qui dissimule soit l'auteur, soit le lecteur. Nous verrons que ces métalepses relèvent de plusieurs types, étudiés par Demoulin dans son article : la première est une métalepse de l'*auteur*, la seconde est dite du *lecteur*.

#### **4.2. Métraréflexions au sujet des codes ancestraux de la littérature**

Abordons tout d'abord les métraréflexions au sujet du littéraire dans sa généralité avec un premier exemple concret. La métraréflexion retranscrite ci-dessous est menée au travers d'une conversation, dans *La Maison de rendez-vous*, à la suite directe d'un passage déjà étudié car producteur de *suspense* par l'inscription de la scène dans le schéma de la rencontre stéréotypée entre deux personnages ennemis, l'un tentant d'empoisonner le second (cf. point 3.2.2.3.).

Mais je demande à Lady Ava pourquoi le maître-chanteur n'a pas, dès son arrivée chez Manneret, ce soir-là, exposé son intention d'obtenir sur-le-champ le versement d'un premier acompte, puisque les choses en étaient arrivées à ce point.

---

<sup>223</sup> BALZAC Honoré de, *Le Cousin Pons*. 1974. p. 25 cité par BARONI, *op. cit.* 2007. p. 219.

<sup>224</sup> DEMOULIN Laurent, « Montalbetti métaeptique ». Rennes, Université de Rennes, à paraître.

« Il a bien dit sans doute pourquoi il venait, répond-elle ; le Vieux a dû faire semblant de ne pas entendre la phrase, et il l'a noyée dans ses histoires de dur travail, de climat et de boissons. L'autre a préféré ne pas brusquer l'entretien, sûr d'avoir en mains toutes les bonnes cartes et ne pensant rien perdre à quelques minutes de bavardage, qui laissaient à son client quelques minutes de réflexion.

– Manneret n'avait-il pas eu déjà plusieurs jours pour réfléchir ?

– Non, dit-elle, ce n'est pas certain. Son aimable accueil venait peut-être précisément de ce qu'il ne savait pas encore au juste ce que lui voulait ce personnage, rencontré une fois dans un dîner, à Aberdeen, et qui se présentait sous un prétexte quelconque : une opération immobilière, par exemple.

– Manneret avait des bureaux pour traiter ces questions-là. Même les chèques étaient maintenant signés par son fondé de pouvoir. Il ne s'occupait plus personnellement que des très grosses affaires ; et encore, pas avant de ses hommes de confiance, qui les étudiaient en détail et lui soumettaient ensuite le résultat de leurs calculs. »

Lady Ava réfléchit à cet aspect du problème, qui la prend un peu au dépourvu, car il n'a encore jamais été fait allusion aux activités professionnelles de Manneret. Mais elle se ressaisit très vite : « Eh bien, dit-elle, le prétexte pouvait avoir un caractère plus intime : les sujets ne manquaient pas avec lui.

– Donc un sujet intime, mais sans rapport avec la mort de Kito ?

– Oui, c'est cela : il proposait des petites filles, ou de l'héroïne, ou n'importe quoi.

– Pourtant, si Manneret n'avait pas eu de bonnes raisons de se croire en danger, il n'aurait pas essayé aussitôt d'empoisonner son visiteur, ou de le droguer ou quelque chose du même genre.

– Qui vous dit qu'il l'a fait ?

– Ce détail du verre rempli en tournant le dos, avec un liquide qui n'avait pas tout à fait la même couleur que le véritable sherry de la bouteille ?

– Mais non ! Ça pouvait être seulement l'imagination du policier véreux, ou sa mauvaise conscience. Ces gens-là sont méfiants, par principe. Et, de toute façon, il ne risquait rien à se débarrasser du breuvage en question, du moment qu'il le suspectait, aussi peu soit-il.

– Bon. Mettons que les choses se passent comme vous dites : l'homme vient censément proposer de la poudre, Manneret parle de la pluie et du beau temps, pour sonder le terrain et voir s'il n'a pas affaire à un agent provocateur ou à un filou. Bon... Que signifiait cette phrase sur le « dur métier » de son visiteur ?

– Je ne sais pas... L'autre avait peut-être dit tout de suite qu'il était flic, pour inspirer la confiance.

– Mettons. Ensuite, le policier explique le but réel de sa visite et il réclame de l'argent. Avance-t-il un chiffre ?

– Non. Il doit d'abord procéder par allusions : ne croyez-vous pas que vous auriez intérêt, cher monsieur, à ce qu'on n'apprenne pas la façon dont... Vous voyez ?

– Très bien. Et Manneret fait celui qui n'a pas entendu, il boit son sherry à petites gorgées en se balançant et continue à discourir de choses et d'autres. Il se peut même qu'il n'ait véritablement pas compris ce qu'on lui veut, si les insinuations étaient par trop embrouillées. L'autre ne se presse pas :

il estime qu'il a le temps et qu'il finira bien par gagner la partie... Pourquoi, alors, a-t-il tué Manneret, quelques minutes plus tard ?

– Oui, dit-elle, c'est la question qui se pose.

– Une seconde question est celle de la forme exacte du verre : on n'offre pas du sherry dans une « coupe ». Et, d'autre part, l'éclat pointu de cristal qui prolonge le pied, pouvant ainsi servir de « poignard », ne correspond guère à un galbe très évasé.

– Non, évidemment. Ça devait être un vase plus haut que large, et conique plutôt qu'à fond arrondi : quelque chose genre « flûte »...

– Et le cristal n'en était certainement pas aussi mince que celui d'une coupe ou d'une flûte à champagne, pour qu'il ait pu être utilisé comme arme, et mortelle de surcroît.

– Mais en réalité, dit-elle, ce n'est pas cette arme-là qui l'a tué. Il s'agit d'une mise en scène destinée à camoufler le crime en accident. Le meurtrier s'est servi d'un stylet chinois à lame télescopique enduite de poison qui, une fois plié, se dissimule facilement dans n'importe quelle petite poche, ou même au creux de la paume. C'est après coup qu'il a disposé le corps sur les débris du verre cassé, comme si la blessure à la base du cou avait été produite par la pointe de cristal tenant encore au pied : Manneret serait tombé un verre à la main et... », etc. (LMRV : 171–175)

Ce dialogue entre Lady Ava et une seconde entité, instance narrative du récit et s'apparentant vraisemblablement à Johnson, s'inscrit donc à la suite d'un passage source de *suspense*. Le changement radical de ton de cet épisode vient briser le *suspense* ressenti auparavant. Il s'agit d'une scène tout à fait étrange, marginale, où deux personnages du récit offrent une réflexion sur un extrait de celui-ci : nous sommes face à une *métaréflexion*. Même si l'interprète se rend compte qu'il n'obtiendra pas la conclusion de la scène précédente, et dès lors ne saura pas si Manneret tentait réellement d'empoisonner son invité et s'il allait y parvenir si c'était le cas, son intérêt est maintenu. En effet, l'attention du lecteur est conservée par l'insertion de plusieurs détails narratifs récurrents, comme s'ils prenaient enfin place dans le puzzle de manière cohérente, permettant ainsi à l'histoire de suivre son cours tout en maintenant la curiosité au *premier degré*, produite par l'opacité de la situation narrative. De plus, un lecteur averti peut avoir été auparavant étonné de rencontrer un passage stéréotypé – la scène du potentiel empoisonnement – et, comme il est intrigué, sa curiosité porte sur les raisons de la présence de ce schéma intertextuel et sera, dès lors, d'ordre *méta*.

Les deux personnages s'interrogent donc quant à la scène qui vient de se dérouler : ils tentent d'en établir les circonstances exactes et remettent en cause toute une série de détails narratifs jugés problématiques. La première grande interrogation levée concerne le comportement du maître-chanteur : ce dernier ne semble pas assez angoissé par la situation, dans la mesure où il ne montre pas l'intention d'en finir au plus vite. En effet, selon Lady Ava et son interlocuteur,

une telle attitude n'est pas cohérente avec le reste de la narration et surtout, avec les raisons de sa visite. Aussi, s'attellent-ils à remodeler le texte, à ajouter des détails afin de rétablir la *cohérence* du récit, et dès lors, sa *vraisemblance*. Cette tâche de reconstruction s'effectue donc par l'ajout de nombreux détails venant combler les vides et incohérences : si Manneret reçoit son maître-chanteur dans de telles circonstances – accueillantes –, ce doit être parce qu'il ignorait jusque-là les raisons de sa visite – lui soutirer de l'argent. Cependant, cette solution ne se montre toujours pas satisfaisante, dès lors, Ava et Johnson élaborent une autre explication : il recevait son visiteur pour un tout autre motif, cachant le vrai, probablement une question immobilière. Mais ce prétexte ne s'incorpore toujours pas de façon harmonieuse dans la trame générale et les deux commentateurs décrètent alors que Manneret devait *vraisemblablement* avoir accepté de recevoir ce visiteur pour des raisons personnelles, telles que la vente de drogue ou la prostitution.

Ce nouveau motif établi, certains détails incohérents sont alors écartés. Cependant, d'autres persistent : si cet entretien a lieu, comme Ava et Johnson l'ont supposé, dans un contexte relativement amical et non plus de menace, pourquoi Manneret tente-t-il de droguer ou d'empoisonner le policier ? Ce passage est tout à fait intéressant. En effet, Johnson souligne ici tous les éléments qui lui avaient précédemment suggéré que l'hôte entendait empoisonner son invité. Ces éléments narratifs sont les mêmes que ceux relevés par l'interprète, le poussant dès lors dans la même direction en activant les codes du stéréotype : la boisson servie en tournant le dos, la différence entre la couleur du liquide contenu par le verre et celui de la bouteille, etc. Mais Ava détrompe tant Johnson que l'interprète : il ne s'agissait, en réalité, que de la paranoïa du personnage, liée à sa nature méfiante. Signalons que, avant cette question formulée par Johnson, le motif de l'empoisonnement n'avait encore jamais été explicité, mais uniquement *suggéré* par l'incursion de la scène dans un scénario stéréotypé, comme nous l'avons déjà étudié. Mais il apparaît donc que cette impression de danger, de tentative d'empoisonnement, n'était que le fruit de l'imagination anxieuse de l'interlocuteur de Manneret. Aussi, l'interprète, à l'image de Johnson, est-il simplement tombé dans le piège de la stéréotypie. De plus, ce commentaire de Lady Ava, qui permet d'expliquer une scène jusque-là interprétée de manière erronée par le lecteur, souligne l'importance de la psychologie des personnages dans le roman et la construction de son sens. En effet, si l'interprète avait disposé d'éléments textuels lui permettant d'établir le caractère du policier – comme ça aurait été le cas dans un roman traditionnel –, il aurait su que sa nature était d'être méfiant et en conséquence, il aurait évité l'écueil de confondre sa paranoïa avec la réalité.

Cet épisode consiste en une métaréflexion opérée au travers d'une métalepse et suscite essentiellement la surprise, relevant des deux types exposés plus tôt dans ce mémoire : au niveau diégétique mais aussi au niveau du jeu narratif réalisé par Robbe-Grillet. Cette surprise mêlant les deux types est provoquée par une modification de la voix du récit. Cette fois, ce n'est pas le type de narrateur qui est altéré, mais bien le niveau narratif : le récit n'est plus intra- ou extradiégétique, mais *métadiégétique*, il s'agit d'un récit au sujet du récit. Ainsi, alors que cette scène était angoissante, elle prend la forme d'un acte théâtral. Cet exemple est en réalité similaire à ceux proposés par Genette pour illustrer les « vastes expansions de la métalepse »<sup>225</sup> que sont les jeux sur les mode et voix du récit de Robbe-Grillet.

L'interprète est donc surpris car les événements qui précédaient, et qu'il avait initialement considérés comme des éléments importants de l'histoire, ne se révèlent être qu'une mise en scène – probablement jouée au petit théâtre de la Villa Bleue. La surprise éprouvée relève du changement de statut des événements dans la trame narrative de l'épisode précédemment décrit : il ne s'agit plus d'une scène permettant à la trame du récit d'avancer, mais simplement d'un divertissement proposé aux invités de Lady Ava et que les personnages du récit encadrant commentent ensuite. La surprise naît du fait qu'aucun indice narratif, aucun détail n'aurait pu suggérer au lecteur que la suite de la scène allait consister en une métaréflexion sur la narration, et ses hypothèses initiales quant à la suite de ce passage se verront inévitablement déçues. En outre, signalons que la scène, telle qu'elle apparaît et dans sa construction, souligne le caractère fictionnel de l'entretien entre le policier et Manneret puisqu'il s'agissait probablement d'une pièce de théâtre que deux spectateurs commentent après le baisser de rideau. En annulant le caractère vraisemblable de l'épisode précédent, cette scène ramène le roman à ce qu'il est : une fiction. Il est dès lors assez paradoxal – et humoristique – d'offrir une réflexion sur la vraisemblance du récit tout en la détruisant dans le niveau narratif.

La métaréflexion, en simulant de ne concerner que la scène du petit théâtre commentée par deux de ses spectateurs, concerne, sous un angle plus large, quatre éléments essentiels du roman classique : la vraisemblance, la cohérence, la psychologie et la stéréotypie. En effet, la métaréflexion brise le stéréotype : le nouveau romancier le subvertit en le détournant tout à fait, l'employant à des fins de réflexion au sujet de la littérature de masse et du stéréotype déjoué. De plus, la métaréflexion touche à la vraisemblance et la cohérence du récit, en les traitant avec ce qui nous semble relever de l'ironie. En s'attachant de si près à ces deux éléments jadis

---

<sup>225</sup> GENETTE, *op. cit.* 1972. p. 245.

fondamentaux du roman et critiqués par notre auteur, Robbe-Grillet fait ici un trait d'humour. Enfin, un tel passage se révèle ludique puisqu'il met en lumière les rouages de l'intrigue en pointant du doigt sa genèse.

En outre, signalons qu'un autre élément est source de surprise : cette scène propose un nouveau scénario pour l'assassinat de Manneret – celui de l'empoisonnement déguisé en un accident : Manneret serait tombé sur un verre brisé et se serait empalé sur ces débris. En effet, Ava et Johnson réfléchissent à la nature du verre contenant le sherry, qui, une fois brisé, prend la forme d'un « poignard ». Selon eux, ce détail n'est pas logique si l'on se réfère à la forme et la matière d'un verre contenant habituellement du sherry. Auparavant, ce détail n'avait été interprété que comme un terme venant s'ajouter à l'isotopie du danger, mais son statut se voit modifié lorsque le lecteur apprend qu'il s'agit d'un détail fondamental d'une des scènes du meurtre de Manneret. Le verre brisé, à présent, n'est plus là pour souligner le caractère dangereux de la scène, mais est devenu la fausse arme d'un crime déguisé.

Un second exemple de métaréflexion concernant les codes romanesques traditionnels tout à fait intéressant apparaît dans *Djinn*. Robbe-Grillet s'attaque, cette fois, non seulement à la vraisemblance, à la psychologie des personnages, et, d'une certaine manière, à la littérature de masse, mais également aux codes rédactionnels assignés aux romanciers. En effet, à ce niveau sont abordés tant le temps grammatical devant être employé, que la présence obligatoire de péripéties nouant le récit. Le contexte est le suivant : Marie enjoint Simon de les emmener, elle et son frère Jean, dans un bistrot afin d'y déjeuner. À table, après avoir inventé toutes sortes d'histoires concernant leurs liens de parenté chimériques, Marie demande à Simon de lui imaginer un récit « d'amour et de science-fiction » (D : 48).

« Voilà. Un robot rencontre une jeune dame... »

Mon auditrice ne me laisse pas aller plus loin.

« Tu ne sais pas raconter, dit-elle. Une vraie histoire, c'est forcément au passé.

– Si tu veux. Un robot, donc, a rencontré une...

– Mais non, pas ce passé-là. Une histoire, ça doit-être au passé historique. Ou bien personne ne sait que c'est une histoire. »

Sans doute a-t-elle raison. Je réfléchis quelques instants, peu habitué à employer ce temps grammatical, et je recommence :

« Autrefois, il y a bien longtemps, dans le beau royaume de France, un robot très intelligent, bien que strictement métallique, rencontra dans un bal, à la cour, une jeune et jolie dame de la noblesse. Ils dansèrent ensemble. Il lui dit des choses galantes. Elle rougit, il s'excusa.

« Ils recommencèrent à danser. Elle le trouvait un peu raide, mais charmant sous ses manières guindées, qui lui donnaient beaucoup de distinction. Ils se marièrent dès le lendemain. Ils reçurent des cadeaux somptueux et partirent en voyage de noces... Ça va comme ça ?

– C’est pas terrible, dit Marie, mais ça peut aller. En tout cas, les passés simples sont corrects.

– Alors, je continue. La jeune mariée, qui s’appelait Blanche, pour compenser, parce qu’elle avait les cheveux très noirs, la jeune mariée, disais-je, était naïve, et elle n’aperçut pas tout de suite le caractère cybernétique de son conjoint. Cependant, elle voyait bien qu’il faisait toujours les mêmes gestes et qu’il disait toujours les mêmes choses. Tiens, pensait-elle, voilà un homme qui a de la suite dans les idées : [*sic*]

« Mais un beau matin, levée plus tôt que de coutume, elle le vit qui huilait le mécanisme de ses articulations coxo-fémorales, dans la salle de bain, avec la burette de la machine à coudre. Comme elle était si bien élevée, elle ne fit aucune remarque. À partir de ce jour, pourtant, le doute envahit son cœur.

« De menus détails inexplicables lui revinrent alors à l’esprit : des grincements nocturnes, par exemple, qui ne pouvaient pas vraiment provenir du sommier, tandis que son époux l’embrassait dans le secret de leur alcôve ; ou bien le curieux tic-tac de réveil-matin [*sic*] qui emplissait l’espace autour de lui.

« Blanche avait aussi découvert que ses yeux gris, assez inexpressifs, émettaient parfois des clignotements, à droite ou à gauche, comme une automobile qui va changer de direction. D’autres signes encore, d’ordre mécanique, finirent par l’inquiéter tout à fait.

« Enfin, elle acquit la certitude d’anomalies plus troublantes encore, et véritablement diaboliques : son mari n’oubliait jamais rien ! Sa stupéfiante mémoire, concernant les moindres événements quotidiens, ainsi que l’inexplicable rapidité des calculs mentaux qu’il effectuait à chaque fin du mois, quand ils faisaient ensemble les comptes du ménage, donnèrent à Blanche une idée perfide. Elle voulut en savoir davantage et conçut alors un plan machiavélique... »

Les enfants, cependant, ont l’un et l’autre vidé leur assiette. Et moi, je bous sur place, tant je suis impatient de quitter ce bistrot, pour savoir enfin où nous allons ensuite. Je hâte donc ma conclusion :

« Malheureusement, dis-je, la Dix-Septième Croisade éclata, juste à ce moment, et le robot fut mobilisé dans l’infanterie coloniale, au troisième régiment cuirassé. Il s’embarqua au port de Marseille et alla faire la guerre, au Moyen-Orient, contre les Palestiniens.

« Comme tous les chevaliers portaient des armures articulées en acier inoxydable, les particularités physiques du robot passèrent inaperçues. Et il ne revint jamais dans la douce France, car il mourut bêtement, un soir d’été, sans attirer l’attention, sous les murs de Jérusalem. La flèche empoisonnée d’un Infidèle avait ouvert une brèche dans son haubert et causé un court-circuit à l’intérieur de son cerveau électronique. »

Marie fait la moue.

« La fin est idiote, dit-elle. Tu as eu quelques bonnes idées, mais tu n’as pas su les exploiter intelligemment. Et, surtout, tu n’es parvenu, à aucun moment, à rendre tes personnages sympathiques. Quand le héros meurt, à la fin, les auditeurs ne sont pas émus du tout. (D : 48–51)

Ce passage est, à l'image du précédent, un *métadiscours*, c'est un récit de troisième main, parce que pris en charge par un personnage qui devient alors narrateur d'une histoire dans le récit. Mais cette fois, le passage d'un niveau narratif à un autre est indiqué et annoncé, le lecteur n'en est donc pas surpris, ce récit n'est dès lors pas métalectique. Ce passage cache une métaréflexion sur le littéraire et la narration en abordant plusieurs de ses aspects fondamentaux au travers de diverses critiques formulées par Marie.

La première remarque concerne le temps grammatical de l'histoire, qui doit, selon l'enfant, nécessairement être le passé simple. Car ce temps est celui qui signale qu'il s'agit d'une histoire et « une vraie histoire, c'est nécessairement au passé » sinon, « on ne sait pas que c'est une histoire ». Une telle remarque fait écho aux termes employés par Barthes pour décrire « le temps des Histoires et des Romans »<sup>226</sup> : « le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose »<sup>227</sup>, ce temps grammatical consiste dès lors en « l'un des nombreux pactes formels entre l'écrivain et la société »<sup>228</sup>. Cela rejoint également les propos que Robbe-Grillet tenait dans *Préface à une vie d'écrivain* lorsqu'il abordait la valeur de « vérité absolue » que revêt le passé historique comme c'est le cas dans les œuvres de Balzac, par exemple<sup>229</sup>. Cette valeur liée au passé simple concède donc à l'œuvre un caractère de vérité, de vraisemblance, élément tellement nécessaire au roman que Simon n'a pas le choix, selon Marie : il doit conjuguer son histoire de la sorte. Dans *Préface à une vie d'écrivain*, Robbe-Grillet oppose à ce passé historique le passé composé, employé par Albert Camus dans *L'Étranger* et lui associe le caractère peu fiable du narrateur. Car l'instance narrative de ce roman n'est pas omnisciente et ses paroles sont à prendre avec précaution. Ainsi Robbe-Grillet établit un lien entre temps grammatical et fiabilité du narrateur. Il nous semble que cette remarque de Marie, sachant qu'elle est tirée de la plume du nouveau romancier, résonne comme une critique de cette loi grammaticale et de ces carcans de rédaction imposés. Souvenons-nous que Roger-Michel Allemand désignait les temps grammaticaux employés dans *Le Voyeur* comme les obstacles principaux à la chronologie du récit, abattant tous les repères de l'interprète... Robbe-Grillet donne ici malicieusement des leçons qu'il n'entend résolument pas appliquer dans ses œuvres. En outre, placer ces leçons dans la bouche de Marie, une jeune enfant, ne fait qu'augmenter leur caractère ironique.

---

<sup>226</sup> BARTHES Roland, « l'Écriture du roman » dans *Le degré zéro de l'écriture*, 1953. pp. 189–192 dans *Œuvres complètes I*. Paris, Seuil, 2002. p. 190.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2005. pp. 24–25.

Simon termine une première fois son histoire, non sans décevoir son auditrice. Le second blâme de Marie concerne à présent le contenu, car si cette histoire ne lui plaît pas, c'est très certainement parce qu'elle est initialement dépourvue de *nœud*, de *tension*. Il reprend alors son récit, cette fois, en y ajoutant un nœud : le conjoint est un robot et sa femme l'ignore. De ce fait, il crée une *tension* liée au nœud, ce qui semble, dans un premier temps, satisfaire Marie. Cette seconde remarque concerne la *mise en intrigue* et la notion d'*intrigue* en général. Cette dernière doit contenir un nœud, des péripéties, provoquer de la tension. Il est possible d'imaginer que la jeune fille n'est pas satisfaite car aucun retard ne vient diluer le texte, les informations sont données à l'auditeur de manière linéaire et directe.

Par l'introduction de nœuds dans son récit, Simon crée alors de la tension. Outre la *curiosité* – « pourquoi y a-t-il un robot ? » etc. –, l'histoire est également source de *suspense*. Tout d'abord, un suspense léger lié au *nœud* de l'histoire – le mari de Blanche est un robot mais cette dernière l'ignore – entraînant des pronostics concernant la disjonction de probabilité qu'est le nœud. Les questions que se pose l'interprète sont donc de l'ordre des suivantes : Blanche va-t-elle découvrir qu'il est un robot ? Si oui, comment réagira-t-elle ? etc. Ensuite, signalons que le *suspense* est aussi provoqué par un procédé narratif déjà rencontré précédemment : l'introduction de catalyses venant diluer la scène et retarder sa résolution. En effet, le narrateur métadiégétique annonce que Blanche, ayant découvert la vérité sur son mari, a élaboré un plan « machiavélique » mais le récit s'interrompt pour revenir au récit cadre : les enfants ont terminé de manger. Simon, pressé de connaître la suite de sa mystérieuse mission, décide de couper court à son récit – selon son propre aveu – sans offrir de résolution à ce *nœud*. Il invente alors très rapidement une fin sans rapport avec le début afin d'en finir au plus vite, désireux de quitter le bistrot. Mais cette conclusion est loin de convaincre l'enfant, qui la qualifie d'« idiote ». Si cette conclusion ne plaît pas, c'est probablement parce qu'elle ne respecte pas la *cohérence* du récit, et aucun élément du texte n'avait été installé pour prédire une telle fin, qui apparaît alors comme « sortie de nulle part », et tombant à plat. De plus, la distorsion de probabilité apparue à l'annonce des projets machiavéliques de Blanche ne se verra jamais résolue – comme elle l'aurait été dans un roman traditionnel – et cela ne séduit vraisemblablement pas la jeune fille.

Outre cette fin décevante, Marie déplore le manque de *sympathie* ressentie par l'auditeur à l'égard des personnages. Malgré les quelques détails tant physiques que psychologiques donnés au sujet des deux protagonistes, cet aspect de l'histoire ne se voit pas approfondi. Le lecteur averti connaît les positions de Robbe-Grillet quant à la psychologie des personnages, et devine dès lors sans mal qu'il s'agit ici à nouveau d'une remarque ironique en référence à l'un des

piliers de la littérature conventionnelle : le personnage. Marie ajoute même que le conjoint est si peu sympathique qu'à sa mort, personne n'est affecté. Elle souligne ici l'absence des composantes thymiques du récit, signalées par Baroni comme amplificatrices du *suspense* : la sympathie et l'identification.

Néanmoins, Marie accorde quelques qualités à ce récit : elle et Jean ont apprécié l'épisode du bal, lors duquel les deux protagonistes firent connaissance. Si ce passage a plu, c'est certainement parce qu'il correspond à un épisode amoureux provenant de la littérature classique et donc stéréotypée : cela rappelle précisément *La Princesse de Clèves*. Toujours dans un esprit humoristique et sarcastique, Robbe-Grillet fait ici référence à la littérature classique en se calquant sur l'une de ces œuvres phares, tout en appartenant à un mouvement qui entend s'ériger sur ces ruines.

Ainsi, la jeune enfant, qualifiée de « professeur de narration » (D : 51), critique le récit de Simon selon les critères établis au dix-neuvième siècle – passé simple, péripéties, attachement aux personnages, fin satisfaisante – considérés comme obsolètes par Robbe-Grillet et dès lors, absents de son œuvre, comme nous l'avons vu précédemment. Signalons que ce roman a initialement été publié aux États-Unis en 1981 comme un support pédagogique aux études du français. Alors dénué de ses épilogue et prologue, l'ouvrage est intitulé *Le rendez-vous*<sup>230</sup> et chacun de ses chapitres aborde un problème particulier de la langue française, le degré de difficulté augmentant au fil du récit. Le livre entendait stimuler la réflexion des élèves au sujet des « particularités de la langue française et [...] [des] grandes règles du roman d'espionnage »<sup>231</sup>. Il s'agit dès lors bel et bien d'une métaréflexion sur la littérature, les codes du roman d'espionnage, déguisé en une conversation entre Simon et Marie. À nouveau, ce passage nous semble relativement humoristique parce qu'ironique, résolument paradoxal. Robbe-Grillet, destructeur auto-proclamé du roman « périmé » du siècle passé, propose ici une leçon sur la *bonne* rédaction de ce dernier et ses éléments essentiels.

Aussi, nous avons abordé, dans le point 3.2.1.1. les deux notes en bas de page du prologue de *Djinn* qui paraissent *a priori* relativement incongrues. En effet, elle paraissent venir augmenter la vraisemblance du récit en donnant des informations appartenant au monde réel – la publication par une maison d'édition d'outre-Atlantique, du livre qui correspond à *Le rendez-vous*, que nous venons d'aborder, ainsi que l'adresse du lycée dans lequel enseigne Simon

---

<sup>230</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Le rendez-vous*. New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1981.

<sup>231</sup> LALANCETTE, *op. cit.* p. 65.

Lecœur. Nous avons signalé que, selon nous, Robbe-Grillet ne se contredisait pas, mais au contraire, réalisait un trait d'humour par le biais d'une *métaréflexion* au sujet de la vraisemblance du récit. Cette métaréflexion se fait par le biais d'une *mise en abyme* du roman : le niveau du réel interfère avec le niveau narratif. L'effet obtenu est celui de la *métalepse* : le mépris de la vraisemblance. Car mêler réalité et fiction de la sorte ne fait que renforcer le caractère factice de cette dernière et, surtout, cela a un effet étrange sur le lecteur. Cependant, nous souscrivons à la vision de la mise en abyme proposée par Demoulin comme différente de la *métalepse*, bien que parente<sup>232</sup>. Dès lors, malgré l'interférence du « réel » dans ce passage, nous ne le considérons pas comme métaleptique. De plus, cette sorte de mise en abyme du roman provoque la *curiosité* et relève d'un profond ludisme.

De telles réflexions sur la littérature en général de la part de Robbe-Grillet rejoignent ce que Dubois désignait comme la « fin ultime » de l'œuvre moderne : « traiter d'elle-même de sa création, de se représenter, de se penser et de se définir »<sup>233</sup>. Robbe-Grillet offre des commentaires réflexifs sur son œuvre et sur les éléments qu'il a délibérément laissés de côté. Ces propos de Dubois s'appliquent également au second type de métaréflexions rencontré dans notre corpus : les réflexions qui concernent les romans de l'auteur dans lequel elles apparaissent, et que nous allons à présent étudier.

#### **4.3. Métaréflexions au sujet des narrations robbe-grilletiennes**

Cette deuxième sorte de métaréflexion nous semble relever de deux types : soit il s'agit d'une intrusion de l'auteur dans le niveau de l'histoire, soit c'est le lecteur qui y apparaît. Ces figures correspondent à deux types de métalepses étudiés par Demoulin : la *métalepse du lecteur/narrateur* et la *métalepse de l'auteur vis à vis du personnage*<sup>234</sup>. Ces épisodes, bien que souvent très brefs – parfois une seule phrase –, interpellent avec force le lecteur. En effet, ils sont une sorte de résumé de la trame, de commentaire de la situation narrative générale, pris en charge par diverses instances narratives qui semblent pourtant en cacher une autre : tantôt l'interprète, tantôt Robbe-Grillet lui-même.

Ce procédé est présent dans les trois romans de notre corpus et sont de brèves remarques telles que celle formulée par Lady Ava dans *La Maison de rendez-vous* : « les choses ne sont

---

<sup>232</sup> DEMOULIN, *op. cit.* p. 3.

<sup>233</sup> DUBOIS, *op. cit.* p. 59.

<sup>234</sup> DEMOULIN, *op. cit.*

jamais définitivement en ordre » (LMRV : 209). Ces paroles sont prononcées en fin de soirée, à la fin du roman – dans les cinq dernières pages –, et surtout, à la fin de la vie de Lady Ava, puisque ce sont ses dernières paroles, sur son lit de mort. Cet aspect final est donc établi avec force et insistance et résonne comme une clôture du roman lui-même, formulée par son auteur, comme un constat fatidique d'une fin qui se voudra définitivement ouverte. Constat qui s'applique plus au livre qu'à une quelconque déclaration de Lady Ava puisque ces paroles ne s'inscrivent pas dans un discours plus large, elles sont sans rapport apparent avec les déclarations antérieures. C'est cet aspect incongru, sans lien avec ce qui précède, qui nous permet d'identifier cette figure comme étant une *métalepse*, et plus précisément ce que Demoulin propose d'appeler une *métalepse de l'auteur vis-à-vis du personnage*, à la suite d'une réflexion de Marie-Laure Ryan :

C'est l'auteur qui s'adresse au lecteur en sa qualité de créateur des personnages et d'organisateur du récit, et non le narrateur qui raconte l'histoire des personnages comme s'ils existaient vraiment<sup>235</sup>.

Cette phrase décrit bien la situation narrative exposée ci-dessus : l'auteur prend part au discours qu'il écrit et ce n'est pas Lady Ava – qui ici n'est pas narrateur, mais bien personnage – qui prononce « réellement » cette phrase. Robbe-Grillet a alors quitté sa position d'auteur pour « descendre » dans le niveau narratif et annoncer au lecteur que jamais l'ordre *définitif, réel, cohérent* des événements de la fameuse soirée à la Villa Bleue ne lui sera divulgué, si toutefois il existe.

Enfin, revenons sur un autre passage, apparu dans *Djinn* et que nous avons déjà abordé précédemment lorsqu'il s'agissait d'observer le manque de fiabilité des narrateurs (cf. point 3.2.1.2.1.) :

Pendant que la voiture roulait, j'ai de nouveau pensé à l'absurdité de ma situation. Mais je n'ai pas réussi à prendre la décision d'y mettre fin. Cette obstination me surprenait moi-même. Je me la reprochais, tout en m'y complaisant. L'intérêt que je porte à Djinn ne pouvait en être la seule cause. Il y avait aussi, certainement, la curiosité. Quoi d'autre encore ? (D : 61)

Nous avons ainsi utilisé ce passage pour illustrer notamment l'emploi fréquent de questions qui stimulent l'intérêt du lecteur en l'interpellant directement. Mais il nous semble ici que Robbe-Grillet va plus loin car il opère des interférences entre deux niveaux narratifs : cette déclaration concerne tant l'attitude du personnage que celle du lecteur. Le narrateur est

---

<sup>235</sup> RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse ou la métalepse dans tous ses états » dans *Métalepses*, p. 207 cité par DEMOULIN, *op. cit.* p. 6.

apparemment Simon Lecœur mais il cache à nouveau une autre entité, qui, cette fois, ne s'apparente pas à Robbe-Grillet mais à l'interprète du roman. Il s'agit dès lors d'une métaréflexion sur l'œuvre réalisée au travers d'une *métalepse du lecteur*. D'une certaine manière, toutes ces questions – lorsqu'elles reflètent l'état d'esprit de l'interprète et semblent être la résonance de ses propres interrogations comme transférées sur le papier – peuvent être qualifiées de métaleptiques.

Au niveau de la production de la *tension narrative*, ces intrusions de l'auteur ou de l'interprète dans le niveau narratif provoquent de manière générale la *curiosité*, ces constatations interpellent le lecteur avec force et maintiennent ainsi son intérêt vivace – si du moins ce dernier a perçu ces passages comme tels. Car tous les lecteurs ne perçoivent pas ces glissements d'un niveau narratif à un autre et interprètent alors ces passages comme tout à fait communs.

#### **4.4. Conclusion au sujet des passages métaréflexifs**

Les passages métaréflexifs – parfois même métaleptiques – recensés dans notre corpus sont d'une grande richesse et ont trois effets principaux. Premièrement, ils participent à l'affaiblissement de la vraisemblance du récit; ensuite ils relèvent d'un profond ludisme et enfin, ils sont producteurs de tension narrative. Le premier effet est atteint en positionnant la fiction face à ce qu'elle est : mensonge et construction; le second met davantage en lumière les aspects ludiques des œuvres de Robbe-Grillet car ils sont comme les doigts pointés sur les éléments modifiés du récit, qui entravent sa résolution et son appréhension. Avec ces passages métaréflexifs, Robbe-Grillet offre une description de son œuvre. Il établit la liste de tous les éléments qu'il a consciencieusement retirés de ses romans et qui étaient pourtant auparavant considérés comme absolument nécessaires. Ces éléments de métaréflexion revêtent également un certain rôle comique, oscillant entre sarcasme et ironie, et sont comme des clins d'œil du nouveau romancier au lecteur averti et surtout, attentif. Car nous devons signaler que les passages que nous avons qualifiés de métaleptiques ne sont pas forcément perçus comme tels par tous les lecteurs de Robbe-Grillet. Enfin, ces commentaires tantôt du texte sur le texte, tantôt du texte sur la *bonne manière* de construire des récits sont également source de curiosité ou encore de surprise chez le lecteur averti.



## 5. CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons étudié et illustré, au travers de nombreux exemples<sup>236</sup>, la présence, au sein de notre corpus, de la tension narrative et de ses trois avatars – *suspense*, *curiosité* et *surprise*. Si la *curiosité* est sans nul doute l'émotion la plus fréquemment ressentie, venant teinter toutes les autres, ces dernières ne sont pas pour autant en reste. La palette d'émotions est vaste, insolite et constamment renouvelée, les fonctions thymiques se superposent, s'enchaînent, s'annulent et se renforcent. La *tension narrative* est très présente et s'imisce dans le texte par le biais de divers mécanismes, tout aussi riches. En réalité, il apparaît que c'est l'univers, créé de toutes pièces par Robbe-Grillet au travers des multiples atteintes aux codes traditionnels du roman, qui est la source la plus riche de tension. En effet, tant la suppression de la sacro-sainte figure du personnage que le refus de la chronologie et de la vraisemblance du récit, sont des points de jaillissement de la tension. Les procédés auxquels Robbe-Grillet a recours pour effriter ces concepts sont eux-mêmes producteurs de fonctions thymiques, qui viennent alors s'ajouter à la tension conventionnelle – car, nous l'avons vu, tant la curiosité « classique » que le suspense « pur » et la surprise dite « textuelle » sont présents dans notre corpus – assurant le *plaisir de lecture*. Aussi, certaines des innovations apportées à la *mise en intrigue* par notre auteur ont pour effet de provoquer ces nombreuses et diverses émotions : les éléments, compris dans la liste des « notions périmées » établie par le nouveau romancier, une fois modifiés et modernisés, s'avèrent être de riches sources de *tension narrative* menant alors à la *jouissance*. Observons à nouveaux frais ces notions.

Premièrement, l'absence de personnage. Pour y parvenir, Robbe-Grillet s'arme de nombreux mécanismes, parmi lesquels, le recours aux stéréotypes. L'effet de cet emploi, appliqué aux protagonistes, est double et, *a priori*, paradoxal. En effet, d'une part un personnage stéréotypé est dénué de toute profondeur et se voit alors comme recouvert d'un voile obscurcissant toute appréhension satisfaisante de ses actes et motivations. Et d'autre part, l'inscription de certaines figures dans un stéréotype éveille l'attachement de l'interprète et exhausse alors la production

---

<sup>236</sup> Signalons que les extraits choisis sont le résultat d'un tri, et que de nombreuses autres séquences narratives de notre corpus sont source de suspense, curiosité ou surprise.

de *suspense*. Mais les stéréotypes ne portent pas uniquement sur les protagonistes : certaines scènes s'inscrivent dans des schémas intertextuels appartenant au genre policier ou d'espionnage. Est alors activée chez le lecteur la fonction thymique généralement associée à ces genres – le *suspense* –, par l'inscription de la scène dans une atmosphère. Cependant, l'emploi de ces schémas est loin d'être innocent et leur bouleversement par Robbe-Grillet suscite fréquemment la *surprise* du lecteur, dont les attentes pré-formatées ont été déçues. Car l'inscription des œuvres de Robbe-Grillet dans le sillage du roman policier reflète les deux motivations qui, selon Jacques Dubois, poussent les modernes à adopter ce genre<sup>237</sup>. En premier lieu, une envie de subversion et de contestation, qui apparaît, au sein de notre corpus, non seulement dans la déception de ces stéréotypes, mais également dans la disparition de la fonction indicielle des divers détails narratifs. Cette suppression entrave la résolution des diverses énigmes semées par le texte ou se traduisent par un emploi réflexif, parfois au travers de métalepses fulgurantes et tout à fait intéressantes. En second lieu, Dubois souligne un attachement de ces auteurs au genre policier, et discerne une certaine reconnaissance de la valeur que le genre possède en lui-même. Ainsi, Robbe-Grillet met à profit les éléments du récit à énigme qui, selon lui, apportent de la richesse aux textes.

Deuxièmement, Robbe-Grillet malmène la structure fondamentale des récits en proposant un intense bouleversement de la *mise en intrigue*, car c'est cet élément qui se voit le plus chamboulé par le nouveau romancier. Tant la chronologie que la vraisemblance sont anéanties, ce qui éveille alors inévitablement la *curiosité* du lecteur, incapable d'obtenir les informations nécessaires à la production des *diagnostics* suscités par cette fonction thymique. Les répétitions obsessionnelles de nombreuses séquences narratives centrales ainsi que leur sabotage constant désarment le lecteur et le surprennent. En outre, au cours de certains passages dépeignant une situation narrative incertaine, le texte se voit interrompu à un moment crucial par la fin d'un chapitre, faisant alors naître un fort sentiment de *suspense* chez le lecteur, avide de connaître la suite, mais contraint de marquer l'attente.

Et le niveau structural n'est pas le seul à être malmené par l'auteur : outre les séquences circulaires, répétitives, contradictoires, mensongères et trompeuses, les instances narratives le sont tout autant. Les changements inopinés de narrateur égarent le lecteur et tant le mode que la voix sont atteints. En outre, ce mécanisme est employé tantôt dans la rétention d'information cruciale, provoquant alors le *suspense*, tantôt, dans l'obscurcissement de la situation narrative,

---

<sup>237</sup> DUBOIS, *op. cit.*

alors source de *curiosité*. Car en plus d'être volatiles et dénués d'une identité fixe et stable, les narrateurs sont soit mythomanes, soit désorientés, tant dans le temps que dans l'espace, notions très élastiques dans l'œuvre de Robbe-Grillet (signalons, par exemple, que le protagoniste de *La Maison de rendez-vous* se rend, contre toute vraisemblance, de Hong-Kong à Aberdeen, en Écosse, en une heure de bateau).

Tous ces mécanismes, ces *mouvements de l'écriture*, se voient augmentés d'un système de questions posées par l'instance narrative comme réelle actualisation du trouble de l'interprète. Ce dispositif intrigant supplémentaire – qui souvent s'apparente, nous l'avons vu, à la métalepse – exhausse la curiosité et marque les *nœuds* principaux de l'intrigue, en soulignant le caractère incertain de cette dernière.

Ces indéterminations textuelles, enfin, se révèlent être infinies. L'absence presque totale de *dénouement* – et ce, malgré les apparentes promesses de résolution des nœuds par les multiples narrateurs – laisse le lecteur démuni face à un texte incomplet. Car si les romans de Robbe-Grillet sont des récits à énigme, il serait plus exact de mettre ce dernier terme au pluriel : loin d'en comporter une seule, les œuvres de Robbe-Grillet en sont tout entières peuplées et les mystères ne se contentent pas de ne concerner que l'*histoire* – la trame générale, le meurtre ou les circonstances d'une disparition à résoudre – mais s'attachent également au *récit*. Le texte est un puzzle dont des pièces sont perdues à jamais. Le lecteur, docile, doit accepter cette situation inéluctable et en tirer tout le plaisir de lecture mis à sa disposition. Et ce plaisir est grand, décuplé dans ce monde robbe-grilletien.

Nuançons cependant la détresse de l'interprète, en distinguant deux types de lecteurs de l'œuvre de Robbe-Grillet. Un premier, presque naïf – découvrant pour la première fois l'œuvre du nouveau romancier –, peut en effet ressentir cet abandon de l'œuvre, et être découragé par les innovations évoquées à de nombreuses reprises. Mais, de manière générale, le lecteur de Robbe-Grillet appartient au second type : celui qui s'est lancé dans un jeu dont il savait à l'avance être le perdant. Et les lecteurs du nouveau romancier, généralement, sont loin d'ignorer que le roman qu'ils s'apprêtent à lire est tout sauf conventionnel. Ceux-là savent pertinemment que le roman qu'ils ouvrent ne contiendra pas les « éléments qui ont en fait disparu depuis vingt, trente ou quarante années, de tout roman vivant »<sup>238</sup>. Comme le signalait Virginia Clément, rédigeant une critique du second roman de notre auteur, « *Le Voyeur* n'est pas un livre pour les

---

<sup>238</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. pp. 115–116.

lecteurs aimant lire sans lire, ni encore une distraction facile pour les paresseux »<sup>239</sup>. La coopération demandée par l'œuvre de la part de l'interprète est immense et ce dernier ne peut se contenter de « lire », il doit lui-même « enquêter ». Robbe-Grillet annonçait l'importance de l'activité lectrice, dans *Pour un nouveau roman* :

Car, loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a [du] concours [de son lecteur], un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir un tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie<sup>240</sup>.

La lecture est un acte de reconstruction et la participation du lecteur dans cette entreprise est fondamentale :

La lecture de la littérature vivante n'est pas reposante, puisqu'il faut sans cesse s'impliquer soi-même comme créateur du livre, comme si on réécrivait ce livre qu'on est seulement en train de lire. Je le lis, il est tout fait, mais il n'est pas fini. Il continue à vivre<sup>241</sup>.

L'interprète fait partie intégrante de l'*univers* conçu par Robbe-Grillet, il revêt un rôle fondamental dans sa reconstruction et dans son actualisation. Mais ce travail de reconstruction du sens est complexifié par l'auteur, comme s'il se jouait de son lecteur. Cet aspect profondément ludique de l'œuvre de Robbe-Grillet, souligné par Morrissette jusque dans le titre d'un article consacré à l'auteur<sup>242</sup>, apparaît dans ces divers jeux qu'il opère au sein de son œuvre, correspondant aux *mouvements de l'écriture*, exposés plus haut, mais également dans les nombreuses *métalepses*.

Par ces divers jeux sur la narration conventionnelle, Robbe-Grillet offre avec brio une œuvre mouvementée, passionnante et source d'un plaisir de lecture indéniable, pour ceux du moins qui apprécient ces constructions étonnantes et malicieuses. Un ludisme profond se dégage de la lecture de l'œuvre de Robbe-Grillet, car lire un de ses romans équivaut à participer à un vaste jeu, à son insu ou de son plein gré, s'étendant de la première à l'ultime ligne du récit. Cet aspect ludique atteint tous les angles du roman, de sa création à son actualisation. Les règles sont à la fois fantasques et inexistantes, elles sont respectées ou bafouées par le lecteur et le plaisir

---

<sup>239</sup> LAMBERT, *op. cit.* p. 335.

<sup>240</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2006. p.134.

<sup>241</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2005. p. 42.

<sup>242</sup> MORRISSETTE Bruce, « Games and Game Structures in Robbe-Grillet » dans *Yale French Studies* n° 41, 1968. pp. 159–167 sur *JSTOR* [en ligne] URL : [www.jstor.org/stable/2929672](http://www.jstor.org/stable/2929672).

ressenti n'en est que plus grand. Les séquences narratives sont les pièces d'un jeu de piste immense dans lequel le lecteur choisit de se perdre soit dans un abandon enchanté, soit en se débattant et en choisissant de se rattacher à tous les motifs et détails, comme s'ils avaient toujours leur rôle à jouer dans la route vers le dénouement. C'est une chasse au trésor dont la carte est fondamentalement lacunaire et le trésor, une illusion : jamais le lecteur n'apprendra la fin de l'histoire, qui « continue à vivre »<sup>243</sup>. Et les métalepses, sarcastiques et ironiques, laissent entendre le rire de l'auteur, ravi de s'être joué de l'interprète.

Ainsi, c'est la combinaison d'une subtile construction romanesque, mêlée à une méticuleuse déconstruction des codes – une *déformation ludique de la tension narrative* – qui est à l'origine du plaisir de lecture. Tous ces jeux, ces innovations, ces réflexions souvent d'ordre *méta*, les détours du texte, ses mensonges, ses obstacles, ses demi-tours imposés forment, ensemble, une tension narrative, pour certains, encore supérieure à la tension narrative classique, car toujours teintée de *curiosité*. Le plaisir du texte a atteint la jouissance : scriptible, et indicible.

Nous proposons ci-dessous un tableau se voulant récapitulatif des divers mécanismes repérés dans notre corpus et leur actualisation par Robbe-Grillet, en tentant de dégager les effets de ces emplois et dès lors, l'avatar de la *tension narrative* qui en découle.

---

<sup>243</sup> ROBBE-GRILLET, *op. cit.* 2005. p. 42.

Mécanismes	Effets	Actualisation	Fonction thymique provoquée
Emploi de stéréotypes	Mise en place d'une ambiance, inscription dans le genre policier ou d'espionnage	Décus	Surprise
		« Respectés »	Suspense
	Inscription d'un personnage dans un type	Obstrue l'accès à sa psychologie	Curiosité
		Établit un lien avec un type de personnages suscitant la sympathie ou l'antipathie	Augmente le suspense
Étonnement du lecteur « averti »	Réflexion sur la littérature et/ ou l'œuvre concernée	Curiosité	
Altération des mode et voix du récit	Dilatation du récit	Catalyse	Suspense Curiosité
	Changement du statut de la scène ou du personnage		Curiosité Surprise
	Confusion entre le « réel » et les pensées des protagonistes		Surprise
	« Glissement » narratif	Métaréflexion sur la littérature et/ou l'œuvre concernée (parfois, <i>via</i> une métalepse)	Curiosité Surprise
Structure du roman	Suppression de la vraisemblance du récit	Narration circulaire	Curiosité
	Suppression de la chronologie	Narration circulaire	Curiosité
	Interruption du texte	Rétention d'informations devant suivre la disjonction de probabilité	Suspense
	Répétition des séquences narratives	Présentant une variation	Surprise
Manque de fiabilité des narrateurs	Personnages mythomanes, confus, incohérents, coupables, etc.	Obscurcit la situation narrative	Curiosité

## 6. BIBLIOGRAPHIE

### a. Sources primaires

ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur* [1955]. Paris, éditions de Minuit, 2012.

—, *La Maison de rendez-vous* [1965]. Paris, éditions de Minuit, 2003.

—, *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* [1981]. Paris, éditions de Minuit, coll. « Minuit double », 2013.

### b. Ouvrages critiques

#### i. Livres

ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*. Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1997.

—, dir., *Le Nouveau Roman en questions 4. Situation diachronique*. Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2002.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, 2015.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

—, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève, Slatkine Érudition, 2017.

BARTHES Roland, *S/Z*. Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

—, « l'Écriture du roman » dans *Le degré zéro de l'écriture*, 1953. pp. 189–192 dans *Œuvres complètes I*. Paris, Seuil, 2002.

—, *Le Plaisir du texte* [1973]. Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

CHAVE Isabelle, éd., *Alain Robbe-Grillet*. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 2001.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le*

- roman*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1985]. Paris, Grasset, 2018.
- GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil. 1983.
- , *Métempse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*. Paris, L'Harmattan, 2011.
- LAMBERT Emmanuelle, dir., *Dossier de presse. « Les Gommages » et « Le Voyeur » d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*. Paris, 10-18, coll. « Dossier de presse », 2005.
- MORRISSETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris, éditions de Minuit, 1963.
- PEETERS Benoît, *La Bibliothèque de Villers suivi du Tombeau d'Agatha Christie*. Bruxelles, Espace Nord, 2012.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [1963]. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006.
- , *Préface à une vie d'écrivain*. Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005.
- RAIMOND Michel, *Le Roman*. Paris, Armand Colin, 1989.
- REVAZ Françoise, *Les Textes d'Action*. Paris, Librairie Klincksieck, 1997.
- ROUSSEL-MEYER Maryse, *La fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2011.
- TOMACHEVSKI Boris, « Thématique » dans TODOROV Tzvetan, éd., *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966. pp. 263–307.

## ii. Articles

- BARONI Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours et tension dramatique », dans *Littérature* n° 127, 2002. pp. 105–127 consulté le 23 juillet 2019 sur *Persée* [en ligne] URL :

- [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_127\\_3\\_1769](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_127_3_1769).
- , « Le *cliffhanger* : un révélateur des fonctions du récit mimétique » dans *Cahiers de Narratologie* n° 31, 2016. consulté le 27 mars 2019 sur *Openedition* [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>.
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications* n° 8, 1966. pp. 1–27 consulté le 23 juillet 2019 sur *Persée* [en ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113).
- BONOLI Lorenzo, « Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007 », dans *Cahiers de Narratologie* n° 14, 2008. consulté le 25 février 2019 sur *Openedition* [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/608>.
- CARRIEDO LÓPEZ Lourdes, « Aspectos del doble en *Djinn* de Alain Robbe-Grillet : el juego de la duplicidad y ambigüedad narrativas », dans *Monografías* n° 2, 2011. pp. 149–174 consulté le 23 juillet 2019 sur *Cédille, revista de estudios franceses* [en ligne] URL : <https://cedille.webs.ull.es/M2/07carriedo.pdf>.
- DEMOULIN Laurent, « Montalbetti métaleptique ». Rennes, Université de Rennes, à paraître.
- DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient » dans GOULET Alain, dir., *Le stéréotype*. Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. « Colloque de Cérisy », 1994. pp. 77–89 consulté le 23 juillet 2019 sur *Openedition* [en ligne] URL : <https://books.openedition.org/puc/9702>.
- GRICE Herbert Paul, « Logique et conversation » dans *Communications* n° 30, 1979. pp. 57–72 consulté le 6 août 2019 sur *Persée* [en ligne] URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1979\\_num\\_30\\_1\\_1446](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446).
- HEYD Theresa, « Understanding and handling unreliable narratives: A pragmatic model and method » dans *Semiotica* n° 162, 2006. pp. 217–243 consulté le 6 août 2019 sur *De Gruyter* [en ligne] URL : <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/semi.2006.2006.issue-162/sem.2006.078/sem.2006.078.pdf>.
- LALANCETTE Karine, « Du meurtre en série au meurtre sériel : le sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet » dans *Tangence* n° 68, 2002. pp. 65–76 consulté le 23 juillet 2019 sur *Érudit* [en ligne] URL : <https://doi.org/10.7202/008248ar>.
- MORRISSETTE Bruce, « Games and Game Structures in Robbe-Grillet » dans *Yale French Studies* n° 41, 1968. pp. 159–167 consulté le 23 juillet 2019 sur *JSTOR* [en ligne], URL :

[www.jstor.org/stable/2929672](http://www.jstor.org/stable/2929672).

—, « Surface et structure dans les romans de Robbe-Grillet » dans *The French Review* n° 31, 1968. pp. 364–369 consulté le 20 mars 2019 sur *JSTOR* [en ligne] URL: <https://www.jstor.org/stable/383240>.

### **iii. Dictionnaires**

*TLFi, Trésor de la langue française informatisé* [en ligne] consulté le 29 mars 2019 URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/thymique//1>.