

Carmen García Cela
Universidad de Salamanca

Frictions de la fiction. *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* d'Alain Robbe-Grillet

La fiction se dispose comme une métaphore de l'activité qui la constitue : l'écriture, la lecture. La lecture qui touche au dedans, à la parole ; l'écriture qui touche au dehors, au silence. Et l'ensemble à la mort.

Jean Ricardou

Alain Robbe-Grillet ne donne pas de trêve à ses lecteurs : habitués aux expériences textuelles diverses, ils ont dû affronter un nouveau défi, en 1981, lors de la publication d'un petit ouvrage intitulé *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*¹. Il est connu qu'à la même époque, l'auteur avait fait son pari pour l'aventure autobiographique, de sorte que *Djinn* a été conçu dans la parenthèse qui sépare le début balbutiant du *Miroir qui revient*² - premier tome des *Romanesques* - autour de 1976 et sa rédaction définitive en 1983. Qu'est-ce que *Djinn* ? Est-ce une histoire d'amour? Un récit de science-fiction? Un thriller dans le pure style américain? Une intrigue policière? Une leçon de français adressée aux étudiants des États-Unis? Aucune de ces options ne semble convenir à elle seule à définir l'ouvrage; ou peut-être que toutes ces alternatives s'allient pour expliciter une fois de plus cette tendance de l'imaginaire de Robbe-Grillet qui préfère les amalgames aux exclusions, qui récuse la mise en ordre des classifications.

Héraut du cortège de la fiction, un prologue annonce les huit chapitres et l'épilogue qui vont suivre ainsi que les voies qui engagent la lecture, où les pistes et les fausses pistes brouillent, plutôt qu'elles

¹ Paris, Minuit, 1981. Les références aux pages du livre seront indiquées par (D., p....) à la suite de chaque citation.

² Paris, Minuit, 1984.

n'éclairent, l'attente du lecteur : une première personne y prend la parole; proclame qu'*il n'existe rien qui permette à qui que ce soit de classer le récit de Simon Lecœur dans la catégorie des pures fictions romanesques* (D., p. 7); et confie le pouvoir sur la narration à un narrateur dont l'identité fluctuante - Boris Koershimen, Robin Körsimos, dit Simon Lecœur, Yann, Ján - profile l'espace incertain dans lequel se meut l'écriture de Robbe-Grillet. Ce qui ne s'améliore pas lorsque, au premier chapitre, ce narrateur accourt au rendez-vous avec la fiction et avec Djinn : c'est Laura, au lieu de Djinn, qui l'attend et ne peut que demeurer perplexe en apprenant que l'organisation qui l'embauche ne veut lui révéler *ni le sens particulier de [sa] mission ni le but général de[l']entreprise* (D., p. 18). Vaincu par cet interlocutrice qui lui impose la soumission hiérarchique, le narrateur perd le contrôle sur les énoncés du discours et se doit de parler au mot d'ordre de son nouveau chef, dont la voix devient tout à coup séductrice : *Maintenant, vous dites ce que vous pensez* (D., p. 19). Et Simon d'obéir à ce qu'il croit être des avances d'amour : *La lutte des sexes, dis-je, est le moteur de l'histoire* (D., p. 19).

La lutte des sexes

Le texte commence à lubrifier ses mécanismes sous le signe de la « lutte des sexes ». Venue, comme par hasard, dans la bouche du narrateur, la phrase organise la fiction et en donne par avance le programme : non seulement la maxime est-elle appelée à révéler l'intendance autarcique de l'œuvre, encore se doit-elle de parler des autres voix qui s'y font entendre. L'on peut, sans trop de mal, reconnaître, sous celle de Simon Lecœur, la voix de Karl Marx ainsi que l'écho de la thèse centrale de la doctrine communiste : *La lutte des classes est le moteur de l'histoire*. L'extrême vulgarisation à laquelle la formule a été soumise, lui permet d'adopter les teintes d'une marchandise facilement négociable : enfermé entre guillemets, le produit se penche sur le marché des citations convoquées par Robbe-Grillet sans que soit nécessaire l'exhibition de sa marque originale, se sachant suffisamment célèbre pour prévoir que le nom de Marx lui est inhérent. Cependant, la main

« récrivante » de Robbe-Grillet ne saurait en laisser intacte la surface : usé par les multiples occurrences que lui a fait subir le discours social, figé dans la répétition invariante, le revenant sollicite le salut de l'écrivain qui lui imprime le geste renouvelant de la variation. Le produit, errant imperturbable de migrations infinies, se refuse à devenir un kyste de langage; et s'il accepte la réitération, c'est pour recevoir les atouts de la mutation, qui en font un agent dynamique du texte. Il devient alors le canal qui véhicule la transfusion verbale entre univers scripturaux étrangers, se regarde être à distance et s'implique au jeu robbe-grillettien en se laissant maquiller par la parodie : à présent, la dialectique historique de Marx vise une cible autre que celle des classes sociales et s'adresse à ce monde, non moins conflictuel, qu'est celui de la différence sexuelle.

Le fragment cité ne se contente pas d'afficher la particulière collaboration qu'entretiennent Robbe-Grillet et Marx dans *Djinn*; l'objet répété devient le label publicitaire du *folklore privé* (*D.*, p. 55) de Robbe-Grillet où il a déjà été question de manipulations appliquées au discours marxiste. Ainsi, par exemple, dans *Projet pour une révolution à New York*, c'est Marx qui, tant bien que mal, respire sous l'appel à la violence et la dénonciation des complexes sexuels de la bourgeoisie : *le viol, l'assassinat, l'incendie [...] sont les trois actes métaphoriques qui libéreront les nègres, les prolétaires en loques et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels*³; et c'est aussi de Marx qu'il s'agit dans cette citation de *Glissements progressifs du plaisir* marquée par l'aveu dérisoire : *Toute violence est sexuelle, comme n'a pas dit Marx*⁴. *Le Miroir qui revient* ne manquera pas non plus d'ajouter une nouvelle étape à cette longue entente textuelle. Voulant détourner le lecteur de toute interprétation concluante, Robbe-Grillet élève les redites de Marx à la catégorie de purs « bio-graphismes » accidentels en affirmant avoir *beaucoup encouragé ces rassurantes*

³ Paris, Minuit, 1970, p. 153.

⁴ Paris, Minuit, 1974, p. 81.

niaiseries à la suite d'avoir défini la dépersonnalisation du scripteur comme *avatar local de la lutte des classes, qui est le moteur de l'Histoire en général, c'est-à-dire aussi de l'histoire du roman*⁵.

Précédant d'un pas le discours biographique, Djinn insiste à parsemer le récit des effets de la citation marxienne : en réfractant celle des classes, « la lutte des sexes » plaide pour une économie du texte voulant rentabiliser la dépense d'une énonciation répétante, poussant l'énoncé répété à interroger les zones de l'écriture qui divulguent le mystère de l'amour. Le texte entier se place ainsi sous les auspices d'une rencontre sans cesse retardée entre Simon Lecœur et Djinn, s'approprie l'espace de la promesse pour mettre à nu une autre sorte de rapport amoureux, celui où l'écriture se laisse féconder par l'enchaînement des récits enchâssés qui amenuisent l'intervalle où le texte s'érotise et apprend à dire sa passion pour l'histoire.

Robbe-Grillet n'aurait-il pas réalisé un virage dans la direction du repentir? Après avoir initié ses lecteurs dans un certain type de décryptage, après avoir cultivé, de roman en roman, ce rétrécissement progressif de la masse musculaire des anecdotes, l'écrivain exige à présent au discours d'attirer au tout premier plan l'histoire et la légion de ses attributs. Tout semble indiquer qu'il s'agit bien de cela puisque, Robbe-Grillet manifeste ouvertement dans *Le Miroir qui revient* que *les théories s'usent et se figent* et que même les procédures qui avaient servi à articuler les gestes provocateurs du Nouveau Roman *paraissent avoir fait leur temps : elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, alimentant encore le militantisme gnan-gnan des journaux de mode, mais avec leur place déjà préparée dans le glorieux caveau de famille des manuels de littérature*⁶.

Apparemment, *Djinn* se donnerait pour tâche de soulager une certaine nostalgie des anecdotes savoureuses en réinstallant le récit

⁵ Op. Cit., p. 11.

⁶ Ibidem.

dans ce vieux rêve du *bonheur de conter* et d'*inventer des péripéties palpitantes, émouvantes et dramatiques*⁷ dénoncé autrefois comme *pernicieux pour la littérature*. C'est en tout cas ce que souhaite la petite Marie qui impose à Simon de raconter une histoire d'amour et de science-fiction (D., p. 50 et ss.); et c'est sans doute à elle que revient aussi la responsabilité d'articuler la riposte de tant de lecteurs désabusés par les « excès » du Nouveau Roman, lorsqu'elle porte plainte auprès de ce narrateur complètement débordé par l'envergure de ses devoirs : *Quand le héros meurt, à la fin, les auditeurs ne sont pas émus du tout* (D., p. 54). Devant les résultats catastrophiques, la petite Marie fait valoir ses droits sur le texte en le forçant à faire l'expérience d'un curieux métabolisme : aux antipodes de *La Jalousie*, Djinn tente la guérison de l'anorexie par la boulimie en portant l'histoire à son développement hyperbolique.

L'hyperbole discute à l'ellipse ses capacités subversives, et, s'il est vrai que la petite interlocutrice de Simon est prête à se régaler d'histoires, il ne l'est pas moins qu'elle devra profiter de la performance de l'histoire pour y glisser la contestation de ses assises. En commençant par le principe de vérité qui commandait autrefois cette synthèse entre la fiction et le monde propre à l'écriture dite « réaliste ». Au lieu d'adhérer à ce programme, l'enfant se défend de la platitude de la vérité et verse l'histoire dans le moule étymologique de la fiction en revendiquant devant un Simon hébété le règne du mensonge : *Moi, je mens très bien, même si c'est inutile. Quand on ment par nécessité, ça a moins de valeur, évidemment. Je peux rester toute une journée sans énoncer une seule chose vraie* (D., p. 44). Non contente de déconcerter l'adulte par ce renversement éthique de l'énonciation, elle passe outre en démontrant textuellement l'exubérance des manœuvres d'une autre sorte de logique : *En classe de logique, nous faisons cette année des exercices de mensonge au second degré à deux inconnues. Et quelquefois, nous mentons à plusieurs voix, c'est très excitant. Dans la classe supérieure, elles font le mensonge du second degré à deux inconnues et le mensonge du*

⁷ Ainsi le proclamait Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (Paris, Minuit, 1963, p. 29).

troisième degré (D., p. 44). Protégée par la parodie, la logique du mensonge emprunte son sérieux aux mathématiques; place sous le même registre le calcul des équations et l'élaboration de la tromperie; divulgue la complexité croissante du problème à résoudre en montrant ses degrés, en multipliant les inconnues. Du coup, le miroir du texte imprime une courbure à l'affirmation de Marie en la rendant complice de l'acte énonciatif du texte qui, indifférent à la monodie du vrai, choisit la fréquence d'onde de la polyphonie dans le domaine de la contrevérité. C'est peut-être un duo de la menterie qu'auraient pu interpréter Marie et la petite fille du *Projet pour une révolution à New York* qui, comme elle, dévisage ses interlocuteurs par un savoir capable d'accéder aux codes hermétiques interdits aux adultes : *on sent bien, dans son idée, que l'évidence de l'affirmation ne laisse pas de place aux arrière-pensées. Elle donne un peu l'impression, aussi, d'avoir pour elle la garantie d'un formulaire de mathématiques, où elle vient de lire l'énoncé de l'unique solution à l'équation posée*⁸. *Car, pour une seule petite vérité, il y a des milliards de mensonges*⁹. Comme si la petite fille du *Projet* le lui avait soufflé à l'oreille, la petite Marie partage aussi ce code secret qui convoque l'infini à l'intérieur du discours, qui offre à la singularité de la vérité l'alternative du nombre illimité des mensonges. La logique du mensonge opère ainsi le couplage entre l'enfant et la fiction à la fois qu'elle émet les règles qui gouvernent l'invention des histoires. Par un second mirage étymologique le jeu (LUDUS) et la fiction (FINGERE) joignent leurs efforts mensongers à ceux de Marie dans cette jouissance du concours pour la meilleure histoire entamé avec Simon. Ce rival maladroit ne sait pourtant pas se placer à la hauteur des défis de Marie qui, se refusant à l'abstinence, n'hésite pas à occuper la place du narrateur. Assoiffée de fiction, elle invente le « passé russe » de Simon : : *Mais non. Nous n'habitons pas avec toi. Des bohémiens nous ont enlevés quand nous étions encore bébés. [...] Toi, pendant ce temps-là, tu courais le monde à notre recherche. Tu allais tous les soirs au cirque – un nouveau cirque chaque*

⁸ ROBBE-GRILLET, A. : *Projet*, p. 91

⁹ ROBBE-GRILLET, A. : *Projet*, p. 66.

soir- et tu rôdais dans les coulisses pour interroger tous les petits enfants que tu rencontrais. Mais, probablement, tu regardais surtout les écuyères...C'est seulement aujourd'hui que nous nous sommes rencontrés (D., p. 50). Et elle le fait à l'imparfait, ce temps rusé qui est le temps du jeu par excellence chez les enfants; et le narrateur devra accepter sans broncher de devenir Boris Lecœurovich (D., p. 46). N'ayant pas même entrevu les potentialités de l'histoire, celui-ci continue de décevoir son auditrice qui doit se procurer elle-même la suite. En désespoir de cause, l'enfant finit par se faufiler à l'intérieur du pronom *Tu*. Ainsi déguisée, elle interpelle ce narrateur incompetent non pas pour faire l'expérience de la transcendance de l'autre dans l'échange verbal du dialogue, mais bien au contraire, pour réduire au minimum cette distance incontournable qui la sépare de lui : la conséquence en sera l'usurpation du rôle. Boris avait bien tenté de prendre le relais de Marie en s'essayant à l'art de conter. Or, comment narrer, sur lacune de mémoire, une histoire en Russie à la première personne? Ignorant de cet arrière-monde inventé par Marie, il ne peut qu'affronter le geste dérobant de l'enfant qui successivement l'interrompt, lui emprunte le droit à la parole et prend ses positions à l'intérieur du discours. Michel Butor avait déjà remarqué la fonction aliénante de la seconde personne : *C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire et que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée*¹⁰. Cerné par une histoire qui insiste à demeurer invisible, le *Je* n'est pas en mesure d'en rendre perméable la circulation : il ne reste à Marie que revendiquer le *Tu* qui lui transfère le pouvoir sur la narration et la distingue comme ce narrataire qui agit à la place du narrateur.

Le manque d'aptitudes de Simon persiste et, puisque la seconde personne lui en donne la permission, Marie, ce *trop exigeant professeur de narration* (D., p. 54) lui fait voir la nuance qui distingue une *histoire vraie* d'une *vraie histoire*, et lui apprend qu'une *vraie histoire* ne se passe

¹⁰ BUTOR, Michel : *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 66.

ni au présent, ni au passé composé, mais au passé historique. À l'encontre de son créateur, l'enfant défend *le paradis perdu du roman*¹¹ et, rebelle, nettoie de leur poussière les notions périmées¹²; redécouvre la joie du passé simple; et peuple le récit de son abondance circonflexe dans des répliques dignes des *Petites filles modèle* de la comtesse de Ségur : *J'eus quand même un certain plaisir à vous, écouter, cher ami, lorsque vous nous racontâtes ce bal, où ils firent connaissance et fleurèrent. Quand nous eûmes fini notre dîner, Jean et moi, nous le regrettâmes, car vous abrégeâtes alors votre récit : nous sentîmes aussitôt votre soudaine hâte...* (D., p. 54). La petite Marie nous a fait mordre l'appât pour nous amuser à raconter des mensonges au passé simple qui devient par là son propre antidote puisque c'étaient autrefois les histoires vraies qui cherchaient sa caution. Ce n'est d'ailleurs pas sans un effet d'anachronisme, aussi bien pour l'histoire que pour la grammaire, que les première et seconde personnes du pluriel de l'aoriste sont introduites dans le texte. Devenues des pièces bizarres dans la collection de la conjugaison française,¹³ ces formes verbales démontrent leur exotisme en prêtant leur matière à la rime interne du texte qui boit dans les résonances des *regrettâmes* et des *abrégeâtes* la hâte de conclure leur séjour dans le récit : la rubrique du superlatif signe cette catharsis non dramatique du passé simple. Et, pour cause, le prologue de *Djinn* avait bien annoncé que l'ouvrage était construit sur la contrainte d'une sévère discipline grammaticale devant respecter la progression des temps verbaux de la

¹¹ ROBBE-GRILLET, A. : *Pour un nouveau roman*, p. 31.

¹² Ces notions périmées du roman ont attiré l'attention de Robbe-Grillet dans l'essai intitulé « Sur quelques notions périmées » (in *Pour un nouveau roman*, pp. 25-44).

¹³ Dans son étude des « Relations de temps dans le verbe français », Benveniste constate la disparition du passé simple de la langue parlée; son exclusion de l'éventail des temps verbaux utilisés dans le discours (récit de paroles); sa permanence dans le récit historique (récit d'événements), mais avec la particularité de n'en retenir que les formes des troisièmes personnes du singulier et du pluriel (in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard Tel Quel, 1966, pp. 237-249).

conjugaison : *Les verbes y sont inclus selon l'ordre classique des quatre conjugaisons, avec encore, pour la seconde, une opposition nettement marquée entre ceux qui comportent l'infixe inchoatif et ceux qui ne le comportent pas. Les temps et les modes ont été aussi parfaitement classés, se succédant de manière rigoureuse depuis le présent de l'indicatif jusqu'au subjonctif imparfait, au futur antérieur et au conditionnel (D., p. 10).* Le soupçon atteint ce passé simple qui laisse deviner l'articulation de deux codes : l'un, grammatical, énonce les difficultés de la conjugaison; l'autre, scriptural, exhume les genres littéraires associés au passé simple.

Cette euphorie «grammatico-romanesque» ne pouvait omettre que des genres comme le conte, la chanson de geste ou le mythe, étaient comptés parmi les adeptes du passé simple, et ce n'est pas sans un appel au rire que le texte convoque ces pièces de musée. En réponse aux demandes de la petite Marie, le narrateur reproduit, en surveillant poli, le protocole inaugural du conte : *Autrefois, il y a bien longtemps, dans le beau royaume de France [...] (D, p. 51).* Mais l'attention que cet apprenti narrateur porte à l'application exacte de la règle, ne fait que retarder le gauchissement du discours : les onze lignes qui en séparent le début du dénouement suffisent à liquider l'affaire; d'un ton sans gêne, on offre en raccourci la scène dans laquelle ce héros *un peu raide, mais charmant sous ses manières guindées (D., pp. 51-52)* envisage la conquête amoureuse de l'héroïne – alter ego de ce personnage de contes de fées qui s'appelle *Blanche, pour compenser parce qu'elle avait les cheveux très noirs (D., p. 52).* Le tout se clôt sur le décès du héros sur le champ de bataille. À ce moment-là, la chanson de geste fait son apparition car ce héros – qui d'ailleurs est un robot – ne peut affronter la mort sans un dernier souvenir pour la *douce France* alors qu'il combat dans une inexistante *Dix-septième croisade* qui favorise tout un ensemble d'anachronismes humoristiques : mobilisation de *l'infanterie coloniale, au troisième régiment cuirassé pour faire la guerre au Moyen-Orient contre les palestiniens ; haubert et armures articulées en acier inoxydable* pour parer tous ces chevaliers vaillants; et dernier exploit héroïque du robot qui *mourut bêtement, un soir d'été, sans attirer l'attention, sous les murs de Jérusalem (D., pp. 53-54).* Le mythe veut-il peut-être aussi s'insinuer

dans cette séquence où l'héroïne conçoit un inquiétant *plan machiavélique* lorsqu'elle *voulut savoir davantage sur son conjoint cybernétique*, qui ne va pas sans rappeler la curiosité de Psyché voulant découvrir le visage d'Éros. Mais alors que le texte subsume son mystère dans les points de suspension, Flaubert parle du fond du *Dictionnaire des idées reçues* une autre évidence qui fait de ces points de suspension une allégorie typographique du mythe¹⁴. La mascarade devra poursuivre sa course en se procurant la compagnie de genres moins nobles tels que la science-fiction, le polar, le *trileur* qui flatte les étudiants américains en franchisant leur «thriller». Le roman ne saurait lui non plus être exclu de cette apothéose du passé simple et la petite Marie *toujours en robe de 1880* (D., p. 146) – qui, comme l'a relevé Josette Borrás Dунанд, est la date du décès de Flaubert¹⁵ – se sent *régler une ancienne dette* (D., p. 146) avec le roman en s'exclamant devant Boris : *Plus tard, je veux faire des études pour devenir héroïne de roman. C'est un bon métier, et cela permet de vivre au passé simple. Tu ne trouves pas que c'est plus joli* (D., pp. 54-55) ?

Cependant, la fiction se plie à la grammaire et ne sait s'ordonner selon la « chrono-logique » ancienne qui remémore sur une ligne les événements passés. En effet, dans *Djinn*, la seule ligne visible est celle de la narration dont la progression, constamment contrecarrée par de constants retours des événements sur eux-mêmes, fait l'expérience de l'envoûtement. Dans ces conditions, la succession temporelle s'anéantit

¹⁴ Ainsi l'a vu Dietmar Fricke dans « Mythes et pseudo-mythes chez Robbe-Grillet. Une approche intertextuelle », in *Le plaisir de l'intertexte*, Dir. Theis, Raimund et Éd. Siepe, Hans T., Duisburg, Éd. Peter Lang (Actes du Colloque à l'Université de Duisburg), 1985, p. 300 : *La plus breve définition [du mythe] que je connaisse se trouve dans le Dictionnaire des idées reçues de Gustave Flaubert : des points de suspension!* ».

¹⁵ In « L'auteur, le scripteur ou la double circularité dans *Djinn*, un trou rouge entre les pavés disjoints, d'Alain Robbe-Grillet » in *Estudios Franceses*, n°2, Salamanca, P.U. de Salamanca, 1986, p. 47 : *L'on peut vraisemblablement déduire que cette mystérieuse petite Marie [...] n'est autre que l'écriture avec ses petite caracteres noirs dédramatisés. Cette enfant de 1880, l'année de la mort de Flaubert, doit sortir de l'impasse, comme l'avait tenté flaubert contre le romantisme.*

et rien n'empêche que le narrateur ait l'impression de voir se projeter vers le futur des actions qui, en bonne logique, devraient être logées dans le passé : *Mais Simon Lecœur sentait, de façon confuse, que toute cette histoire de gare, de train, de voyageur qu'il ne fallait pas manquer, était périmée, révolue : ce futur appartenait déjà au passé* (D., p. 83). Au fur et à mesure que la grammaire complète son exposé, la fiction perd le fil de la chronologie. De cette façon, l'inscription des temps circule, entre deux domaines, marquée par l'excès et le défaut : la logique grammaticale surcharge la fiction d'un supplément de mémoire qui lui est étranger, alors que, pour sa part, la fiction, en permettant à la grammaire de se mêler à la trame du texte, finit par développer une mémoire qui, à force de tourner en rond, la distrait de la succession chronologique. Lucide de ces procédures, le travail de l'écriture adhère à la mécanique mémorialiste circulaire du texte : non satisfaite de la remémoration, pas plus que de la prémonition, cette mémoire proclame sa volonté de confondre en un seul geste le retour et l'anticipation dans un mouvement par lequel tout ce qui dans le texte se souvient est toujours devancé par son avenir. C'est cette curieuse machinerie analepso-proleptique que Djinn s'empresse de mettre en évidence lorsqu'elle explique à Simon la raison pour laquelle, Jean, le frère de la petite Marie, meurt à plusieurs reprises : *Ce sont répondit-elle, des troubles aigus de mémoire qui lui provoquent des pertes partielles de conscience, et qui finiraient par le tuer tout à fait. [...] Il se rappelle, avec une précision extraordinaire, ce qui n'est pas encore arrivé : ce qui lui arrivera demain, ou même ce qu'il fera l'année prochaine* (D., pp. 111-112). Déconcertée par le comportement des événements, la fiction poursuit son particulier dialogue avec la grammaire : là où la fiction offre à la grammaire le cadeau des événements, la grammaire impose des déviations graduelles à l'identité des événements répétés en leur faisant subir les flexions divergentes du présent, de toutes les modalités du passé, du futur et même du futur antérieur, dépositaire d'une sorte de jonction fictionnelle dont Simon parvient à faire la description : *Je connais d'ailleurs bien ces impressions vives et fugitives, qui sont assez fréquentes chez moi comme chez beaucoup de gens, auxquelles on donne quelquefois ce nom :*

mémoire du futur (D., p. 105). Épris de cohérence rationnelle le narrateur s'efforce en vain de reconstruire le chemin de la chronologie, mais sur ce chemin la rencontre avec Djinn devient impossible : *Ça serait contraire aux règles de la chronologie* (D., p. 112), précise Djinn dans ce tête-à-tête qui a lieu dans un temps improbable. D'ailleurs, cette rencontre hypothétique des amants, ne peut avoir lieu que par l'intermédiaire d'une synthèse temporelle où règne l'*anachronisme* puisque la scène précède l'*avenir* de Simon et que Djinn, morte depuis trois ans, n'existe que dans *la mémoire malade de Jean* (D., p.118). La chronologie traverse ainsi les espaces contradictoires de la déconstruction et ce narrateur peu averti bâtit son discours, comme malgré lui, dans un présent qui tourne le dos à la domestication rationnelle. Il ne pouvait en être autrement de ce temps qui bâille l'instant pour démontrer la confluence de deux ordres nourris de particules temporelles incongrues : jalouse de la grammaire, la fiction aspire à son ordre; la grammaire, envieuse de la fiction, se gave de l'aliment des anecdotes; et toutes deux finissent par s'imbriquer dans un partage inouï par lequel la fiction conjugue les temps verbaux au même endroit où la grammaire conjure l'histoire. Après avoir été tenues à distance par le présent de la narration, le futur antérieur devenait un seuil dangereux à franchir, car, passer outre, signifie subir les effets de mélanges insensés, plonger dans le domaine de l'indiscernable. Et Djinn, d'expliquer à son interlocuteur cette extravagance grammaticale de la fiction – ou cette excentricité fictionnelle de la grammaire – en lui signalant qu'un tel problème de compréhension se pose parce que *Jean mélange les temps. C'est cela qui dérègle les choses et les rend peu compréhensibles* (D., p. 118). Tout à coup, les rapports connivents entre ces deux dimensions se font visibles. La petite Marie, de son impertinence habituelle, avait agacé Simon pendant tout son parcours en aveugle, en l'affligeant constamment de l'adverbe *évidemment*, traduisant une lucidité qui lui était interdite. Peut-être aurait-il dû apprendre plus tôt que la leçon de français poursuivait des buts indifférents à ses amours avec Djinn; que si Jean est en mesure de mélanger les temps, c'est parce qu'il connaît *par cœur* aussi bien les temps verbaux que les moments de l'histoire. La

« lutte des sexes », laisse ainsi à découvert une dialectique particulière qui, sous prétexte de grammaire et de fiction, réalise la rencontre des amants dans une région temporelle et spatiale invraisemblable : l'utopie s'érige en temps des utopies.

La lutte des textes

La procédure qui défie les lois de la probabilité temporelle, agit également dans un autre domaine où l'articulation linéaire du discours demande à être dépassée. La page se dissuade de l'efficacité de sa platitude spatiale en cherchant à persuader le texte d'y dresser son volume. Adhérant à la même logique qui avait servi à démanteler les étapes de la chronologie, l'unité spatiale du livre est à son tour atteinte par la déstabilisation dans un mouvement qui porte la ligne du discours à se démultiplier en un réseau de fils grâce auxquels le présent du texte convoque l'ailleurs d'autres écritures. La petite Marie, *menteuse et mythomane de surcroît* (D., p. 60), a beau boudier la disparition de l'histoire, ce n'est pas pour autant que Robbe-Grillet en rétablira les mécanismes. Car, très souvent, lorsque l'histoire s'affaiblit au point de devenir insignifiante, la fable se risque à l'émergence suivant une gestualité fréquente chez Robbe-Grillet par laquelle l'histoire du signifié hoche la tête devant la fable du signifiant, par laquelle le langage parle le sevrage du signifié et la mise à distance des deux partenaires du signe.

Djinn a, certes, une apparence moins sophistiquée que d'autres fictions de Robbe-Grillet, mais se réclame de son univers verbal et ne sait renoncer à reformuler ce rapport précaire des associations logiques obstinées à vouloir défricher le chemin qui mène aux certitudes de la signification. Libre du poids du signifié, le signifiant se donne des chances plus larges que celles de la signification, et cherche, à l'horizon, le mouvement de la signifiante. La leçon de grammaire n'est peut-être pas la seule à fonder ce *par cœur* du retour que le texte s'acharne à démontrer : le « déjà-dit » s'y insinue, et le « déjà-écrit » en profite pour mettre en page sa « re-présentation ».

N'en va-t-il pas ainsi, par exemple, de la présence du père? Vraiment du père? Ou bien de ses substituts? De même que l'image paternelle oublie l'instance humaine pour se glisser sur le support d'une photo, certaines instances textuelles quasi-paternelles se laissent capturer par le format de la répétition. Et Freud de se manifester au premier chef dans un clin d'œil que Simon adresse au lecteur : *Je dois avoir un sacré complexe d'Œdipe, se dit-il en souriant* (D., p.96). La question oedipienne n'est pourtant pas nouvelle chez Robbe-Grillet. Il est connu que, non seulement la matière freudienne a déjà arrêté l'écriture de l'auteur mais que, également, la voix de Sophocle, cet habitué du club du parricide, a déjà été interceptée dans *Un Régicide* ou dans *Les Gommés*. Or ici, le dialogue avec le maître grec se déplace d'un ouvrage et remémore la suite de l'aventure royale d'Œdipe à Thèbes : *Djinn* convoque le voyant d'antan, devenu aveugle et guidé par son enfant dans *Œdipe à Colone* ; lui fait traverser les âges pour piéger le Docteur Morgan qui, *féru de psychanalyse, avait tout de suite pensé à un banal complexe d'Œdipe* (D., p. 145). Ce décalage qu'impose l'énorme distance entre la première énonciation et l'énonciation répétante percute les mots de Simon, ce que son interlocuteur perçoit comme un retard des *paroles de Simon [qui] parurent avoir traversé, pour lui parvenir, des espaces immenses* (D., p. 109). Comme s'il souhaitait demeurer dans ce terrain intermédiaire des deux énonciations simultanées, Simon insinue le dévoilement de son rôle de revenant au fil de la plaisanterie : *Le malade s'était contenté de lui répondre, en riant, qu'il n'avait rien à faire à Cologne* (D., p. 145). De Colone à Cologne, de Sophocle à Robbe-Grillet, le personnage promène sa cécité et le châtiment pour avoir perpétré l'attentat contre le père : ne l'aurait-on pas puni aussi pour s'être révolté contre Balzac, le père du roman en France; pour n'avoir su raconter la « vraie histoire » que lui demandait la petite Marie ?

Dans le but d'équilibrer la balance, la fable tisse sa trame en s'attirant les partisans de logiques textuelles susceptibles de contredire l'autorité du père, d'ailleurs *péri en mer* et non *mort en mer* (D., p. 38) tel que le remarque la petite Marie en corrigeant l'expression malsonnante de Simon. À l'encontre, donc, de ces fabricants d'histoires sont

appelés les artisans de fables capables de dire que les cacophonie ne sont que de *pures superstitions visuelles*, de *pures faiblesses [...] du mot écrit et non du mot oral*¹⁶. Comme mue par une cacophonie imitative, l'écriture tâte ses faiblesses pour le texte d'autrui et accentue le conflit des voix étrangères en se rappelant que ce couple complémentaire de l'aveugle guidé par un voyant a subi des aventures autres que celles imaginées par Sophocle. Simon éclate de rire à cette image (D., p. 103) qui se dépose dans sa bouche, au conditionnel, lorsque son guide trébuche : *Je n'ai même pas le temps de le retenir, sa main m'échappe et je l'entends qui s'affale lourdement, juste devant moi. Pour un peu, emporté par mon élan, je tomberais sur lui, et nous roulerions ensemble dans le noir, l'un par dessus l'autre, comme des personnages de Samuel Beckett* (D., p. 103). Et les mots de l'aveugle revoient la scène où les deux personnages de ce couple indissociable que forment Pozzo et Lucky roulent par terre¹⁷. La dimension hypothétique, imposée par le conditionnel, dessine un espace supra-discursif où d'autres assemblages vocaux se produisent pour compléter la partition « anti-histoire » et « pro-fable » du texte. N'est-ce pas, en l'occurrence, le personnage des « Ruines circulaires » de Borges que le lecteur reconnaît sous cette attitude étourdie du narrateur de l'histoire qui apprend tout à coup qu'il n'est qu'une créature inventée par un autre¹⁸ ? Djinn le lui rappelle dans cet intervalle déstabilisant tracé par le futur antérieur : *Vous vous pincez l'oreille, dit-elle, pour savoir si vous n'êtes pas en train de rêver. Mais vous ne rêvez pas : vous êtes révé, c'est tout à fait différent* (D., p. 113).

¹⁶ BORGES, Jorge Luis : *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 174 (nous traduisons).

¹⁷ Tels sont les mots de Beckett dans *En attendant Godot : Entrent Pozzo et Lucky. Pozzo est devenu aveugle. [...] À la vue de Vladimir et Estragon il s'arrête. Pozzo, continuant son chemin, vient se heurter contre lui. Vladimir et Estragon reculent [...] Lucky tombe, en lâchant tout, et entraîne Pozzo dans sa chute. Ils restent étendus sans mouvement au milieu des bagages* (Paris, Minuit, 1952, p. 108).

¹⁸ En fin de trajet, le narrateur de Borges réalise *Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur [...] que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver* (Op. Cit., p.69) (nous traduisons).

Collés au texte, ces morceaux étrangers subissent la même sorte de mobilisation que les fragments du discours répétés au rythme de l'apprentissage de la conjugaison. Le régime de la mémoire du futur ne s'alimente pas uniquement d'ingrédients autochtones, mais aussi de provisions appartenant à d'autres contextes d'écriture qui, pour avoir d'autres propriétaires, devraient être exclues de la juridiction actuelle du discours. Le futur se fait mémoire antérieure pour s'adresser à ces hors-d'œuvres textuels et leur communiquer leur disponibilité à être capturés dans un nouvel univers de mots, leur survie dans un avenir textuel imprévu. C'est peut-être parce que Simon soupçonne leur présence qu'il subit ce rapport d'étrangeté à l'égard de sa propre énonciation : *Ai-je vraiment parlé ?* (*D*, p. 32) se demande-t-il, comme si, de quelque part, un autre parlait à sa place ; comme si, victime d'un court-circuit, sa bouche obéissait aux autres ordres autres que celles de son cerveau ; comme si un autre sujet prenait dans sa bouche l'initiative de l'émission verbale. La petite Marie avait fait de son mieux pour lui signaler sa situation précaire en tant que narrateur, mais le texte lui-même se charge de lui rappeler que l'existence des personnages de la fiction tient de l'encre et du papier, que les mots sont la condition de leur être.

Le texte s'ouvre ainsi à d'autres possibilités où les mots s'érigent en véritables protagonistes de l'action, où le livre manifeste sa suffisance à narrer la fable de ses amours avec d'autres volumes de son espèce. Dans *Djinn*, une telle démonstration passe par la divulgation de cette « lutte des sexes » du début et par sa transposition métaphorique dans une « lutte des textes » dont Karl Marx devient le porte-parole de luxe¹⁹. Toujours en aveugle, le narrateur assiste à une réunion où il est censé rencontrer Djinn et découvrir les buts de l'organisation qui réclame ses services. En guise de présentation, le texte affiche un slogan, *pour une vie plus libre et débarrassée de l'impérialisme des machines*

¹⁹ L'édition utilisée pour Marx est celle de « La Pléiade » : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, 2 Vols. Les références apparaissent à la suite des textes cités, entre parenthèses, indiquant le volume et les pages.

(D., p. 77), qui opère le renvoi dans les proximités des postulats marxistes. Le discours du philosophe se place dans la longueur d'onde du récepteur et choisit le creux de l'oreille de Simon pour pénétrer le texte. L'oreille devient ainsi un auriculaire destiné à intercepter la parole étrangère pour la mélanger à celle du texte : *Nous avons donc [...] été enrôlés, mes voisins et moi, dans une entreprise internationale de lutte contre le machinisme. La petite annonce du journal, qui n'a conduit [...] à rencontrer Djinn dans l'atelier, me l'avait déjà fait supposer* (D., p. 77) Simon poursuit dans sa tête le fil de ce qu'il croit être la narration des événements, mais l'auriculaire, stimulé par les mots d'autrui, commence à saisir timidement des termes suspects (*lutte contre le machinisme*) tout en flairant un espace adéquat pour perpétrer furtivement le couplage entre le discours manifeste et le discours latent. Dès le début de la fiction ce lieu avait été nommé : le narrateur avait été conduit dans un atelier plein d'*anciennes machines au rebut* (D., p.11), et n'avait pu réaliser qu'à cet endroit l'écrivain gérait le labeur scriptural et le philosophe dénonçait les conflits du travail. A présent, le discours marxien accourt à l'atelier de l'écriture pour se prêter au mixage qui le portera à interpréter la seconde voix du texte. Ne voulant gâcher le contrat de la citation, Simon protège le duo des guillemets qui le distinguent de son propre discours : *En fait, l'idéologie de l'organisation est assez simple, simpliste même en apparence : « Il est temps de nous libérer des machines car ce sont elles qui nous oppriment, et rien d'autre. Les hommes croient que les machines travaillent pour eux. Alors que ce sont eux, désormais, qui travaillent pour elles* (D., p. 77) ; ce que corrobore le discours de Marx, au loin, en réduisant les distances : *La machine [...] n'est pas l'instrument du travailleur ; c'est celui-ci, au contraire, qui est attaché à la machine, lui qui est une individualité douée d'une âme n'est plus qu'un vivant appendice de la machine* (Marx, II, pp. 787-788).

L'exposé sur le machinisme se pose en miroir qui laisse transparaître l'avant-texte et donne à voir les noyaux verbaux les plus démonstratifs de cette latence, les pièces à conviction qui dénoncent la présence de l'autre voix. Robbe-Grillet révisé « les lieux dits » du discours de Marx. Là où Robbe-Grillet pose que *La machine, tout d'abord, est*

responsable de la division du travail en menus fragments (D., p77), Marx articule son murmure sur le pivot de la division du travail : l'extension du machinisme et la division du travail ont fait perdre au travail des prolétaires tout caractère d'indépendance et tout attrait (Marx, I, p. 168) ; ou bien, la division du travail entraîne nécessairement une division du travail plus poussée, le machinisme une machine développée, le travail à plus grande échelle (Marx, I, p. 224). De même, lorsque le discours robbe-grillettien s'attaque à dénoncer la perversion de la machine-outil [qui] nécessite l'accomplissement par chaque travailleur d'un geste unique, qu'il doit répéter du matin au soir durant toute sa vie (D., p. 77), le discours de Marx suggère qu'il avait lui-même entrepris la mise à nu de cette perversion longtemps avant : Le travail industriel est approprié et annexé sa vie durant à une seule fonction (Marx, I, p. 891) ; Le système des machines-outils automatiques recevant leur mouvement par transmission d'un automate central est la forme la plus développée du machinisme productif (Marx, I, p. 925). Robbe-Grillet ira plus loin dans cette tâche du raccord dialogique avec le discours de Marx : Le morcellement est donc évident pour les travaux manuels. Mais il devient aussi la règle dans n'importe quelle autre branche de l'activité humaine (D., p. 77).

Mais déjà la répétition avait été touchée du stigmate de la parodie en rabaissant cette idéologie, d'abord *simple*, puis *simpliste*, en la soustrayant de son contexte originaire de l'usine, pour la soumettre à l'épreuve d'une autre sorte de manipulation. Les livres, traités en *machines hors d'usage*, sont dépiécés pour former des machines plus modernes. Et si Julia Kristeva²⁰ a trouvé le nom pour désigner la mécanique intertextuelle, Robbe-Grillet s'empare des visées textuelles de la doctrine marxienne pour en décrire le fonctionnement. Ainsi l'adoption du fragment marxien accorde à la ligne du discours un supplément de vision le portant à regarder, au-delà de lui-même, la mouvance de l'écriture.

²⁰ KRISTEVA, Julia : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

Un doute doit cependant être dissipé : Robbe-Grillet se serait-il laissé piéger par l'obéissance à la *Doxa* marxiste? L'on sait que l'auteur a souvent levé la voix contre les tyrans idéologiques, or son geste conivent pourrait permettre de penser qu'il accorde aux mots de Marx le statut de vérité incontestable. Il n'en est rien. Le domaine choisit par Robbe-Grillet est bien celui de la *Doxa*, mais son utilisation est surtout « para-doxale » dans la mesure où ce qui est visé c'est la perversion de la *Doxa* au cœur même de son engrenage. Robbe-Grillet récite avec méfiance la leçon de Marx en traitant son « dit » en marchandise, en fétiche. Cette particulière réification de la marchandise verbale prive celle-ci de son premier « dire » au niveau du discours qui la répète : en dissociant son « dit » de son « dire », Robbe-Grillet fait de la citation un allié des mécanismes de l'idéologie, pourtant dénoncés par Marx, , car, tel que le remarque Shoshana Felman, *Marx est avant tout préoccupé par le divorce radical entre la « force » et le « sens » : c'est précisément ce divorce qu'il appelle « idéologie »*²¹. *Retranché de son « dire » producteur, le « dit » de la redite ne conserve de sa première occurrence que l'apparence d'une simple marchandise destinée au commerce, au même titre que d'autres produits du travail des ouvriers. La division du travail collabore à la mise en place puis à la dénonciation d'une telle manœuvre en décrivant l'incision qui diffère le « dit » dans l'acte de la répétition. La conséquence est déterminante pour le texte : le volume cesse de se percevoir lui-même comme oeuvre d'art unique et ne peut qu'afficher avec insistance sa nature d'artefact , c'est-à-dire sa nature de machine à produire des objets susceptibles d'être réutilisés à leur tour dans d'autres engrenages verbaux. Le livre, cette machine autonome, cache ainsi au travailleur le sens des objets qu'il produit dont il ne connaît ni la forme d'ensemble ni l'usage final, sauf d'une façon théorique et purement abstraite. Aucune responsabilité ne lui en revient. Il n'est qu'un infime maillon de l'immense chaîne d'usinage apportant seulement une modification de détail sur une pièce détachée, sur un rouage isolé, qui n'ont aucune si-*

²¹ In *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980, p. 214.

*gnification pour eux-mêmes (D., p. 78). Ce que Marx corrobore : [la] division du travail [...] change l'homme en un être abstrait, en une machine-outil, pour le réduire à un monstre physique et intellectuel (Marx, II, p. 26) ; le produit de son travail est pour le travailleur un objet étranger [...] c'est une manifestation de sa vie qui lui est étrangère et qui lui a été arrachée par contrainte (Marx, II, p. 787). La preuve en est qu'à partir d'un certain moment, la citation marxienne, tout en luttant pour la permanence, commence à se diluer parmi les lignes d'un discours idéologique qui répond de plus en plus loin à son modèle. La bombe atomique, les ordinateurs et la bureaucratie soviétique sur lesquels s'arrête à présent Robbe-Grillet sont introuvables chez son interlocuteur : *Personne, dans aucun domaine, ne produit plus rien de complet. Et la conscience de l'homme est elle-même en miettes. Mais dites-le vous bien c'est notre aliénation par la machine qui a suscité le capitalisme et la bureaucratie soviétique, et non pas l'inverse. C'est l'atomisation de tout l'univers qui a engendré la bombe atomique. / Pourtant, au début de ce siècle, la classe dirigeante, seule épargnée, conservait encore les pouvoirs de décision. Dorénavant, la machine qui pense – c'est-à-dire l'ordinateur - nous les a enlevés aussi (D., p. 78). Tout se passe comme si Robbe-Grillet avait puisé dans le discours de Marx l'élan nécessaire pour se lancer à l'aventure d'en corriger puis d'en prolonger la performance. Or la digression court le risque de porter la ligne dialogique à la limite de ses capacités de dilatation; et lorsque cette limite est franchie, la citation se laisse envahir par des agents susceptibles de rompre l'isotopie qui maintenait ensemble les deux textes, des promoteurs de l'oubli qui dissipent le souvenir d'un quelconque texte préalable. Laurent Jenny avait défini l'intertextualité comme une *bombe rhétorique aux effets plus ou moins désastreux selon l'audace de son utilisateur*,²² et Robbe-Grillet semble vouloir appliquer littéralement la procédure lorsque après cette ingénieuse atomisation de l'univers qui a engendré la bombe atomique, le discours de Marx saute en morceaux immédiatement réabsorbés par le récit de Simon Leœur où**

²² JENNY, Laurent : « La stratégie de la forme », in *Poétique VII*, Dir. G. Genette, Paris, 1976, p. 271.

la formidable explosion laisse la trace de quelques éclaboussures – « *terrorisme pacifique* » et « *actions théâtrales* » (D., pp. 78-79) - que le texte se charge d'éponger avant de retrouver son calme.

L'économie du texte gère d'elle-même la trace de la citation. Arrachée de son contexte originaire, la répétition fétichise le produit verbal et lui accorde une « valeur d'échange » précise où le signifié devient la monnaie que l'on paye pour les mots. Le discours dénonce la présence de ces mots usés pour montrer du doigt l'un des *trois gendarmes* de l'ordre intellectuel, à savoir *Marx, Freud et Saussure*²³ dans un besoin de briser les attaches idéologiques externes dont le texte serait censé divulguer les rouages. La réitération adopte ainsi les teintes d'une gestualité critique comportant la négation des principes exposés par le « dit ».

L'on sait pourtant que l'action néfaste de l'idéologie provient de la scission entre son « dire » et son « dit ». D'où que Robbe-Grillet compense la négativité proxémique par un geste positif visant à trouver une alternative à l'unité perdue. Cette seconde étape de la critique continue de s'attaquer au produit, mais envisage surtout une intervention du côté de la production. Ainsi, l'objet réitéré participe à l'échange économique entre deux systèmes discursifs, tout en se procurant le supplément d'une « valeur d'usage » par laquelle il subit la réhabilitation du « dire ». Car en effet, les frictions des énonciations multiples qui entrent en collision dans le texte, miment leur mouvement dans le « dit » d'une énonciation qui expose la division du travail dans sa vitrine de mots.

Le discours est agent-témoin de cette double dynamique engendrée à partir de la citation. Ce qui devient évident lors de cette réunion sur le machinisme, où la gaieté de Simon repose, non pas sur les mots du discours, mais sur l'expectative suscitée par le sujet de l'énonciation. Les mots atteignent son oreille pour que l'ouïe y déguste la présence vivante du partenaire en amours : *J'ai omis l'essentiel* – dit-il – : *m'intéresser à l'information contenue dans ses paroles ; je les savoure au*

²³ ROBBE-GRILLET, A. : *Le miroir qui revient*, p. 68.

lieu d'en enregistrer le sens. Alors que je me prétendais si impatient d'en apprendre davantage sur mon futur travail (D., p. 76). L'idylle ne dure pas longtemps : Simon enlève le bandeau qui lui couvre les yeux pour observer que non seulement la salle est pleine de faux aveugles guidés par des enfants portant la même tenue que lui, mais aussi que la présence humaine promise par l'énonciation n'est qu'un leurre. La voix, abandonnée dans l'enregistrement d'une bande magnétique et diffusée à travers un haut-parleur est captée par une machine à répétition dont, à la suite d'une interruption produite par des *incidents techniques (D., p. 75)*, on doit *vérifier les fils (D., p. 75)* pour rétablir la connexion avec le discours. Le constat fait réagir Simon : *Mais maintenant que l'illusion de la présence physique s'est évanouie, j'ai perdu tout contact sensible avec cette musique si douce à mes oreilles une minute auparavant. Ma découverte de la supercherie a rompu l'effet magique du discours, qui est aussitôt devenu terne et froid : la bande magnétique me le récite à présent avec la neutralité anonyme d'une annonce dans un aéroport. Si bien que, désormais, je n'ai plus aucun mal à en écouter les phrases ni à y découvrir du sens (D., p. 76).* L'œil a révélé ce qui demeurait caché à l'ouïe : il a visualisé l'inclusion artificielle de la citation ainsi que les grincements du discours pour absorber la présence de ce corps étranger. En fait, ce qui a été offert à Simon n'est que la carcasse vide des mots et sa déception tient surtout des effets de l'énonciation répétante : car, la répétition, ne pouvant reproduire l'acte unique de la première énonciation, doit se conformer des énoncés produits, seuls éléments de l'énonciation à pouvoir être réitérés. Lorsque Simon se sait trompé, il se plaint surtout du leurre énonciatif de l'énonciation seconde qui subrepticement, change le support humain de la voix par une machine.

Or, la présence humaine fait-elle vraiment partie du texte de Robbe-Grillet ? Et, d'ailleurs, les personnages, ces objets manufacturés de la machine du livre, ne sont-ils pas aussi des machines ? Dans *Djinn* la vision de l'humain est de l'ordre du désir, car la plupart des figurants du texte sont bel et bien des robots – tel le héros de l'histoire au passé simple-, des androïdes – pourvus de ces substituts de l'intelligence humaine que sont les cerveaux électroniques-, des mannequins

privés d'âme, des poupées sans vie... Tous ces simulateurs de l'humain sont d'autre part identiques entre eux, comme des produits industriels fabriqués en série. Et le texte ne se gêne pas d'exhiber ce clonage implacable de la répétition dans l'identique lorsque Simon découvre n'être qu'un exemplaire de plus dans cette *série de statuettes identiques rangées sur des cases bien délimitées* (D., p. 74). Qui plus est, ce besoin d'uniformité va jusqu'à effacer les différences sexuelles : en fait, Laura, Djinn, Simon, ont, point par point, la même apparence, la même physionomie androgyne. L'affaiblissement des marques sexuelles forcera le texte à une ultime métamorphose par laquelle la voix masculine du narrateur sera remplacée par une voix narratrice féminine au chapitre huit. La persécution des deux partenaires du couple amoureux fait ainsi l'expérience de l'étrange et réveille – tel que l'a signalé Dietmar Fricke – la vieille histoire d'Aristophane où il est question de l'espèce des Androgynes qui, ayant voulu égaler les Dieux de l'Olympe, fut punie par la colère de Jupiter qui décida de séparer les individus en deux moitiés condamnées à se chercher sans repos ²⁴.

La langue du texte sait conter autrement la quête de l'unité perdue de ces deux moitiés. Le « dit » de la citation marxienne l'avait diffusé à travers la voix amplifiée du haut-parleur : la greffe de Marx n'est pas seulement un article échangeable ; elle est surtout l'articulateur d'un « dire » qui « fait » ce partage des voix énonciatives qui construisent le corps artificiel du texte. Car la *division du travail* pourrait tout aussi bien « faire » et « dire » l'édification d'une œuvre fendue en deux parties jumelles. La fiction insinue la scission : *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... Il passe et repasse derrière nos yeux, papillon diaphane ou feu follet dansant dont nous serions le jouet... Dix secondes plus tard, tout s'est envolé définitivement* (D., pp. 105-106) ; les acteurs du discours eux-mêmes sont soumis à ce pléonasma physiologique du jumelage :

²⁴ *Op. Cit.*, p. 310

Marie et Jean sont des frères jumeaux tout comme Djinn et Simon ont l'apparence de clones. Mais le clonage le plus remarquable se produit au niveau du livre lui-même. Avant la parution de *Djinn* aux Éditions de Minuit, Robbe-Grillet a publié aux États-Unis *Le rendez-vous*,²⁵ un manuel de français en collaboration avec Yvone Lenard dans lequel, à tour de rôle, la main de Robbe-Grillet écrivait une fiction que celle d'Yvone Lenard décortiquait en une minutieuse analyse grammaticale et lexicale. L'ensemble du travail a été présenté aux étudiants américains comme une leçon de français, ce dont Robbe-Grillet se flatte : *Et je pense dans quelques années, quand des générations et des générations d'Américains auront appris le français dans Djinn, ils auront en même temps appris le « nouveau roman »*²⁶. Et justement le prologue de *Djinn* détrompe le lecteur en lui révélant que ce qui va lui tomber sous les yeux, ce sont *quatre-vingt-dix-neuf pages dactylographiées, double interligne* (D., p. 9) qui portent pour titre *Le rendez-vous*, c'est-à-dire la *copie conforme de Djinn* (D., p. 88). Sarah Kofman a remarqué que l'androgynie est *toujours signe d'une confusion redoutable des sexes*, dans la mesure où il tend à rejoindre ce que la nature sépare dans une mimésis dangereuse qui comporte *l'imitation d'un sexe par l'autre*²⁷. La leçon de Robbe-Grillet porte aussi sur cette imitation *antinuaturelle* d'un sexe par l'autre, mais surtout sur l'attraction d'un texte par l'autre, sur la disparition des frontières entre deux exemplaires redoutablement identiques, sur la distance qui empêche malgré tout l'accomplissement de leur confusion.

Dans *Djinn*, les livres se mordent la queue sans que jamais l'on ne puisse les trouver à la même place. Leur quête, tout comme leur enquête, ressemble à celle que Meschonic découvre auprès du symbole : *le symbole – affirme Henri Meschonic – à lui seul n'est que la moitié d'un sens : il signifie seulement par l'union des deux moitiés antérieurement séparées : le sens en est la réunion. Par là [...] se fondent l'un dans l'autre*

²⁵ ROBBE-GRILLET, A. et LENARD, Y. : *Le rendez-vous*, New York, Éd. Holt, Rinehart and Winston, CBSINC, 1981.

²⁶ Cité à partir de Dietmar Fricke, Op. Cit., p. 309.

²⁷ *Le respect des femmes. Kant et Rousseau*, Paris, Galilée, 1982, p. 73.

[le schéma] du symbole et celui de l'androgyné²⁸. Le « dire » scindé de *Djinn* et de *Le rendez-vous* répète inlassablement cela : l'appel intarissable que la moitié présente adresse à la moitié absente ; la promesse d'une réunion sans cesse différée ; une aspiration à jamais vouée à recommencer son parcours.

Mes remerciements à Mme Josette Borrás Dunand.

Bibliographie

- Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- Beckett, Samuel : *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- Borges, Jorge Luis : *Fictions*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Borrás DUNAND, Josette : « L'auteur, le scripteur ou la double circularité dans *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, d'Alain Robbe-Grillet », in *Estudios franceses*, n°2, Salamanca, P.U. de Salamanca, 1986, pp. 39-53.
- Butor, Michel : *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.
- Felman, Shoshana : *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.
- Fricke, Dietmar : « Mythes et pseudo-mythes chez Alain Robbe-Grillet. Une approche intertextuelle », in *Le plaisir de l'intertexte*, Dir. Raimund Theis, Éd. Hans T. Siepe, Suisburg, Peter Lang, 1985, pp. 297-315.
- Jenny, Laurent : « La stratégie de la forme », in *Poétique VII*, Dir. G. Genette, Paris, 1976, pp. 257-281.
- Kofman, Sarah : *Le respect des femmes. Kant et Rousseau*, Paris, Galilée, 1982.

²⁸ MESCHONIC, Henri : *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, NRF, 1975, p. 28.

Kristeva, Julia : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Meschonic, Henri : *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

Platon : *Diálogos*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

Robbe-grillet, Alain : *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

- : *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

- : *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974.

- : *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981.

- : *Le rendez-vous*, en collaboration avec Yvone Lenard, New York, Ed. Holt, Rinehart and Winston, CBSINC, 1981.

- : *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.