

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 7, N^o 11

L'errance narrative chez Alain Robbe-Grillet
Le cas d'étude: *Dans le labyrinthe*

Hassan Foroughi

Professeur, Université Shahid Chamran

Mohammad-Hossein Djavari

Professeur, Université de Tabriz

Sahar Heidari

Doctorante, Université Azad Islamique de Téhéran

Unité de Sciences et de Recherches

Résumé

Cet article essaie d'aborder la question d'errance narrative chez Robbe-Grillet et la manière dont elle se reflète et mène à l'égarement du lecteur dans l'univers romanesque de l'auteur. A partir d'un roman du romancier, *Dans le labyrinthe*, nous verrons comment le mécanisme de l'écriture du Nouveau Roman aboutit à la perturbation du lecteur. *Dans le labyrinthe* raconte l'histoire d'un soldat anonyme qui arrive seul, dans une ville inconnue et étrange juste avant les troupes ennemies. Dans une atmosphère de l'armée en déroute, Robbe-Grillet met en scène l'errance d'un soldat qui attend la venue de l'envahisseur. En effet, l'errance de ce soldat dans les rues labyrinthiques de l'espace hostile d'une ville inconnue est une belle métaphore d'un texte qui se referme sur lui-même et met en cause tout ordre possible appliqué à la création romanesque. L'étude de ce roman fait déchiffrer le secret du procédé d'écriture de l'auteur qui mène à l'égarement du lecteur. Nous tenterons d'y dégager les effets d'errance produits sous la plume de Robbe-Grillet. Il va sans dire que le langage et l'écriture robbe-grilletiens s'accordent bien avec l'univers romanesque du Nouveau Roman où Robbe-Grillet est un maître absolu du jeu des techniques narratives.

Mots-clés: Errance, labyrinthe, Nouveau Roman, lecteur, narration.

تاریخ وصول: ۹۲/۲/۲۳ تأیید نهایی: ۹۲/۷/۲

E-mail : foroughi_h@hotmail.com

E-mail : mdjavari@yahoo.fr

E-mail : lapluie60@yahoo.fr

Quel est donc ce rapport bizarre que j'entretiens
avec mon indispensable lecteur, puisque je fais
tout pour l'égarer et pour ensuite le confondre?

Robbe-Grillet, 1984, 40.

Introduction

La question d'errance étant une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre littéraire de Robbe-Grillet, cet article porte essentiellement sur sa forme et ses éléments narratifs par le rehaussement des problèmes touchant le rôle du narrateur, ainsi que le rapport du narrateur au narré. Pour ce faire, nous essayerons d'analyser *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, écrit en 1959, et par là établir la relation entre la littérature et la participation du lecteur dans la reconstruction du texte et la problématique de l'errance textuelle et narrative présente tout au long du récit robbe-grilletien.

Dans le labyrinthe offre un exemple de récit riche en manipulation des limitations traditionnelles du système narratif, tout en établissant un rapport entre le narrateur et le narrataire. Par conséquent, le lecteur se trouve entraîné dans une expérience interactive, dans laquelle l'identité du narrateur dépend de la capacité du lecteur à interpréter les signaux dans le récit. L'approche formelle de ce roman n'est pas négligeable. Nous pouvons en faire l'analyse, parce qu'elle fait partie intégrante de l'esthétique robbe-grilletienne.

La technique narrative de *Dans le labyrinthe* reflète certaines tendances esthétiques contemporaines, à savoir, une appréhension de l'histoire des formes qui conteste un modèle strictement linéaire ou une vision progressiste de l'histoire. Sous la forme d'une énigme, la multiplicité de la perspective narrative, l'errance du lecteur, l'appréhension multiple du réel et enfin l'incertitude proposent les axes essentiels de l'univers romanesque de Robbe-Grillet.

De fait, le labyrinthe est l'espace privilégié de l'univers romanesque robbe-grilletien et l'errance narrative comme le point de départ du labyrinthe textuel aborde la question de la perte et de la représentation dans l'écriture de Robbe-Grillet. Dans cette logique, le labyrinthe du texte joue le rôle métaphorique d'un cheminement fondé sur une organisation de la déchronologie, une désorientation constructive et une confusion productrice du sens. La narration s'organise selon un principe de désorientation, suivant les détours et

l'égarement du lecteur dont l'organisation précise et complexe suscite le chaos et la perte.

Elle passe ainsi du labyrinthe textuel à la participation du lecteur dans la reconstruction romanesque. En substance, Robbe-Grillet, au-delà des frontières des histoires littéraires du vingtième siècle, a dépassé les bords auxquels étaient habitués les lecteurs des romans traditionnels, en renouvelant les structures de l'écriture. Le Nouveau Romancier a toujours cherché à interdire certains codes de lecture traditionnels, comme le code narratif, fondé sur la capacité d'établir des liens logiques et chronologiques entre les événements. De ce point de vue, sa théorie littéraire est un appel permanent au changement de la lecture.

Les principes méthodologiques

La littérature moderne présente des problèmes sur le plan du récit dans lequel entre les anachronismes divers dans la temporalité narrative. Or, comment commenter ces anachronismes dans une œuvre où la chronologie même n'a pas de sens? La première caractéristique du Nouveau Roman est l'incohérence temporelle. Il existe donc un accord, une solidarité entre le principe qui organise le texte et certains fondements ou certaines attentes qui guident les opérations cognitives du lecteur. Dans ces cas, une approche narratologique peut déterminer l'incohérence et le non-sens apparents. La critique structurale nous permet parfois de lire les Nouveaux Romanciers où l'on s'intéressera au statut de la narration, à la forme et à la structure et aux dépens du contenu des romans. Il est vrai que la lecture narratologique se propose d'établir une cohérence interne dans tout récit où le recours à des procédés narratifs implique une réflexion sur la narrativité et la compréhension narratologique du récit. La lecture narratologique se distingue de la lecture immanente dans ce sens qu'elle envisage le récit à travers la grille des normes narratives. Pour la prose narrative, le hors-texte privilégié de la littérature est la narrativité. Nous proposons les caractéristiques narratologiques du texte de Robbe-Grillet qui le font distinguer des autres textes.

Dans le labyrinthe, comme objet d'analyse incarne au plus haut point l'errance dans le système narratif où l'effet de l'errance est créé par l'absence de cohérence narrative. Partant des principes de la

lecture narratologique dont le plus important est la notion d'un déroulement narré, et non celle d'une fiction inventée, nous voulons dégager le principe structurant l'ensemble de *Dans le Labyrinthe*. L'intérêt d'une telle approche conduit à la description et à la compréhension du fonctionnement narratif du récit robbe-grilletien. En déterminant le rôle productif du lecteur, Robbe-Grillet par le système narratif restitue la double fonction de production et de reproduction du texte. La mécanisation textuelle se réalise par l'écriture comme l'espace de la répétition qui a la force d'abolir ou de mettre en doute toutes les certitudes.

De fait, la narration, une figure importante du Nouveau Roman, manifeste l'une des recherches de Robbe-Grillet sur la perte ontologique, avec sa présence solide. Elle s'établit comme la forme de cette perte qui est marquée non seulement par le bouleversement de l'ordre linéaire du temps, mais par l'abolition de la continuité temporelle et par le placement de trois éléments (passé, présent, futur) sur le même plan du présent. Ainsi, l'errance s'affirme à la fois à travers l'existence du présent et son absence :

Le passé est passé, il n'est donc plus ; l'avenir n'est pas encore ; le présent se trouve ainsi entre deux néants ; mais le présent, le maintenant est un point sans étendue ; du moment que le présent est là, il n'y est déjà plus ; le maintenant est donc contradictoire et de ce fait aussi un néant. C'est ainsi que la réalité se réduit pour le temps à un néant situé entre deux néants (Minkowski, 1995,18).

L'une des conceptions du temps est celle qui montre son caractère irrationnel et Robbe-Grillet, dans *Dans le labyrinthe* réalise cependant une déconstruction des trois instances temporelles en les maintenant sous la forme d'un présent éternel. La question se pose ici : comment et par quelle façon Robbe-Grillet mène son lecteur à l'errance narrative? En étudiant *Dans le labyrinthe*, l'aspect de l'errance temporelle se révèle dans la propriété de circularité du temps qui correspond d'ailleurs à la forme labyrinthique de l'espace. Le labyrinthe devient l'espace privilégié du monde robbe-grilletien qui est vraiment efficace pour élargir la limite du présent, pour donner une étendue au maintenant; et la structure labyrinthique de l'espace et du temps est en effet une métaphore de l'angoisse ontologique dans le roman de l'auteur. Les réflexions textuelles mettent en lumière la

nature apparemment ambiguë des faits ou des détails qui ont été relatés, et augmentent les suspicions du lecteur.

Le JE narré

Le point de départ du récit de *Dans le labyrinthe* est un «JE» (Robbe-Grillet, 1959, 9) qui cherche à se situer dans un espace peuplé d'images et de reflets, et qui échappe à toute tentative d'identification. La lecture narratologique de *Dans le labyrinthe* nous révèle que pour lancer la recherche d'une identité à un autre niveau, le «JE» initial du roman imagine un univers fictif comportant un personnage principal (le soldat), chargé d'une mission. Si cet univers n'atteint à aucun instant un degré de cohérence apte à véhiculer un déroulement au sens propre, c'est que son créateur tient à y préserver un aspect explicitement imaginaire, tout en y cherchant désespérément un déroulement préalable. A la fin du roman, au moment de la mort du soldat, le «JE» initial devient «JE» narré dans l'histoire, et il assume à son tour la mission du soldat, transformant ainsi un univers imaginaire en expérience à vivre. Ainsi, le manque de cohérence causé par la coexistence impossible d'un déroulement à narrer constitue l'objet principal du récit.

Par l'utilisation du «JE» narratif au début et à la fin du roman, nous pouvons établir une identité plutôt déroutante entre le «JE» anonyme du début et un personnage dans l'univers fictif où se déroule l'histoire du soldat. Dans «je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri» (*Ibid.*), ce «JE» initial se situe à l'origine d'une description qui évolue, petit à petit en création imaginaire. Un personnage appelé «JE» se trouve dans sa chambre dont il fait l'inventaire avec une minutie croissante : les meubles, les traces dans la poussière, le motif du papier peint et, notamment, une gravure.

Bien que la chambre soit close et que de lourds rideaux masquent entièrement la fenêtre, la description passe aisément de la chambre à la rue enneigée. La dernière section du roman commence par un retour au «JE» narratif qui prend le lecteur complètement au dépourvu : «à ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort» (*Ibid.*, 211).

Ce «JE» désigne le même personnage que celui qui a ouvert le récit, et nous nous retrouvons en effet dans la chambre du narrateur-

créateur. Mais, est-ce que cela signifie que le «JE» initial se révèle être le médecin, le personnage dans l'histoire du soldat? Non, car cette solution impliquerait la suppression pure et simple de toute la création imaginaire, c'est-à-dire des trois quarts du roman. Il est vrai que le «JE» initial devient «JE» narré dans l'histoire qu'il vient d'imaginer, et que ce changement d'identité semble en quelque sorte causé par la mort du soldat. Pour implanter dans la constellation d'images et de reflets ce semblant de dynamisme qui rend légitime la recherche d'un déroulement à raconter, le «JE» initial a eu besoin d'un personnage chargé d'une mission. Celle-ci peut nous sembler vaine et dérisoire, certes, mais elle revêt incontestablement un aspect nettement plus concret que la recherche d'une identité. Or, on a bien vu que le rapport entre le soldat et sa mission est de nature hautement contradictoire : d'après la perspective choisie, la mission est soit la cause, soit l'effet de la présence du soldat. C'est cette équivoque qui se trouve sensiblement modifiée à sa mort, puisque la mission subsiste, sans le support du personnage: le paquet a survécu à la débâcle, et il faut toujours le faire parvenir à son destinataire. Du coup, la mission préexisterait au soldat, et le déroulement narratif l'emporterait sur l'imaginaire.

Il est vrai qu'en même temps, l'univers du récit se trouve scindé en rêve et en réalité, mais il faut voir de quelle manière. Le soldat, raconte l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée: un blessé qu'on a recueilli dans la rue et dont on ignore jusqu'au nom, puisqu'il n'avait «aucun papier sur lui» (*Ibid.*, 212).

Nous constatons que le narrateur dépouille le drame vécu de toute caractéristique et c'est dans une version strictement anonyme qu'il en confie la narration à un autre. Ce blessé inconnu est comme le générateur qui préexiste à toute la création, mais il est tout aussi légitime d'y voir le produit final d'un récit qui s'enlise dans l'abstrait tout en recherchant le spécifique. Certainement, ces faits réels ne constituent pas l'histoire du soldat, ni dans son aspect de déroulement, ni dans son aspect de création imaginaire. Ce double aspect est assumé par le paquet qui ne fait pas partie de la réalité officielle. «La boîte est maintenant bien en sûreté - sur le marbre noir, fêlé, de la commode - refermée, rempaquetée, reficelée» (*Ibid.*, 213). Les plus importantes ce sont :

Les enveloppes des lettres : elles portent en suscription le nom - Henri Martin - du soldat à qui elles étaient adressées, et le secteur postal de celui-ci. Au dos se trouvent le nom et l'adresse de la jeune fille qui les a écrites. C'est à elle qu'il faudra expédier l'ensemble lorsque la poste fonctionnera de nouveau. A moins que les lettres seules ne soient destinées [à la fiancée], le poignard, la montre et la bague appartenant de droit au père. Plutôt que d'envoyer le paquet par la poste, il serait sans doute préférable de l'apporter et de le remettre en mains propres (*Ibid.*, 215-216).

Ainsi, le «JE» initial devient personnage dans la fiction, qu'il transforme en déroulement à venir, puisque c'est lui, désormais, qui va assurer la transmission du paquet, dans des conditions analogues à celles qu'il vient d'imaginer. La recherche acharnée d'un déroulement préalable dans la fiction explicite a abouti à une suite d'événements imaginaires passés et à vivre. Quand, à la dernière page, nous retrouvons le «JE» dans sa chambre, encore occupé à en faire l'inventaire, rien n'a changé depuis le début, à ce détail près qu'il finit par en sortir pour livrer le paquet :

Après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le porte-manteau, puis, la porte d'entrée une fois franchie, la succession de longs corridors, l'escalier en spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi (*Ibid.*, 215).

Telle est la dernière manifestation de la contradiction essentielle que la dernière section semble un instant surmonter, mais qui sort en fait renforcée de l'épreuve. La création imaginaire a désigné un point de départ réel (le blessé inconnu), mais, ce faisant, elle a fait du paquet un élément imaginaire et pourtant irréductible. C'est à cet élément que s'accroche désormais le narrateur; en racontant qu'il se dirige vers la ville, tout en précisant que celle-ci se trouve derrière lui, il assume cet imaginaire vécu en faisant un déroulement à vivre:

Ici et Maintenant, je me trouve devant une vaste constellation imaginaire, qui n'est peut-être pas tout à fait imaginaire puisqu'il y a le paquet. J'ignore si j'ai tout inventé à partir de ce paquet ou si j'ai inventé le paquet aussi, mais il est maintenant ma réalité, à partir de

laquelle je dois assumer tout le reste, c'est-à-dire revivre ce que j'ai imaginé (*Ibid.*, 221).

C'est en situant derrière lui l'espace où il tâchera d'accomplir une mission devenue la sienne que le narrateur se refuse à trancher. Il meurt avant d'avoir accompli sa tâche.

Le système narratif et le changement de la focalisation

Chaque roman de Robbe-Grillet se présente comme la réalisation exemplaire de l'errance, et *Dans le labyrinthe* ne fait pas exception. Les frontières entre ce qui se passe à un moment donné et ce dont le narrateur rêve, ce qu'il imagine ou désire sont détruites (*Ibid.*, 10, 63, 202). Les scènes se succèdent le long d'une ligne atemporelle (Baqué, 1972, 103), se disposent en réseaux plutôt qu'en trajectoires et semblent se répéter, sans jamais vraiment s'accomplir. Cette technique n'a pas tant pour but de dissoudre ou d'annuler l'anecdote que de lui faire perdre «son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence» (Robbe-Grillet, 1963, 32).

Le cadre spatio-temporel et la narration de *Dans le Labyrinthe* sont tous au service de la perturbation du lecteur. Robbe-Grillet n'a pas numéroté les sections de son roman ni nommé les sections par le chapitre. Il a créé des divisions entre certaines parties en y laissant un espace blanc qui sépare les diverses parties du récit et signale de manière visuelle, les changements des épisodes et des scènes. Le premier narrateur y est un écrivain, le second un soldat. A la fin, un médecin devient le narrateur qui est dans la chambre. (Robbe-Grillet, 1959, 9, 19, 221).

Au début du roman, le lecteur le rencontre pour la première fois comme un narrateur-auteur. Et au début de la dernière section du roman, la narration est toujours à la première personne où le narrateur est l'un des personnages du roman. Le médecin est venu pour faire une piqûre au soldat mourant, il raconte et essaie de donner la cohérence à l'histoire. Même si nous ne pouvons pas dire avec certitude que le narrateur initial et le médecin sont la même personne, plusieurs indices suggèrent que le soldat est mort dans la même chambre où se trouvait le narrateur au début du roman. L'indice le plus convaincant est la présence du paquet sur la commode. Ce paquet

est mentionné pour la première fois comme propriété du soldat : «le soldat porte un paquet sous son bras gauche» (*Ibid.*, 20).

Un peu plus loin, on apprend plus sur ce paquet : «Il a sous son bras droit, un paquet enveloppé de papier brun, quelque chose comme une boîte à chaussure, avec une ficelle blanche nouée sans doute en croix» (*Ibid.*, 22). Peu après, le même paquet apparaît sur la commode dans la chambre du narrateur, mais nous remarquons qu'il y a quelques changements : «Elle n'a plus sa ficelle blanche, et le papier d'emballage [...] bâille légèrement en un bec aux lignes précises, pointant obliquement vers le bas» (*Ibid.*). Le lecteur ne sait pas s'il s'agit de la même chambre et des mêmes personnages. À cause de quelques similitudes, le lecteur a l'habitude de compléter la scène et de créer des liens. L'auteur ne dit nulle part dans son roman qu'il s'agisse à chaque reprise d'une scène du même lieu et des mêmes personnages. Au contraire, il renforce notre doute et notre errance. Le soldat qui est d'abord remarqué par la fenêtre se trouve dans la scène de cabaret du tableau sur le mur.

L'enfant pourrait croire qu'il est seul dans la salle, qu'il joue seulement à faire la conversation avec quelqu'un qui n'existe pas, ou bien avec une poupée, un mannequin qui ne saurait répondre (Robbe-Grillet, 1959, 30).

L'une des caractéristiques de la narration de *Dans Le labyrinthe* est les changements de la voix qui cachent le narrateur derrière ce qui semble être un autre personnage dont le narrateur est en train de parler. L'auteur décrit des scènes à partir de différents points de vue et la voix de plusieurs narrateurs qui ne sont même pas clairement représentés. À la page 41, tout est d'abord raconté à la troisième personne et puis, à la première. Le changement du pronom nous met immédiatement dans les pensées du personnage :

L'homme est seul, dans le silence, au milieu de la cellule. Et peu à peu, comme avec prudence, je constate que c'est moi, probablement [...] J'éprouve de la difficulté à me reconnaître dans l'image qui s'y encadre (*Ibid.*, 41).

Ainsi, le changement de la voix nous frappe, car nous sommes déjà habitués à voir le personnage comme celui que le narrateur est en train de regarder. La voix du narrateur glisse de la troisième à la première personne. En effet, la circularité des scènes définit un

nouveau cadre narratif. Le narrateur commence sa description par une focalisation externe sur le soldat (*Ibid.*, 9). Il est comme un deuxième personnage présent dans la scène et il raconte au lecteur ce qu'il voit :

Ensuite, c'est de nouveau le complet silence. Mais, sur la partie droite du corridor cette fois, une seconde porte s'est entrebâillée. Ou bien était-elle déjà ouverte tout à l'heure? Il est plus probable que le soudain vacarme vient d'attirer cette nouvelle figure, assez semblable encore aux deux premières, à la première du moins : une femme, jeune d'aspect aussi, vêtue d'un long tablier gris foncé, serré à la taille et bouffant autour des hanches. Son regard ayant rencontré celui du soldat, elle demande : « Qu'est-ce que vous voulez? »— Je cherche une rue... dit le soldat, une rue où il fallait que j'aïlle (*Ibid.*, 41).

Mais la focalisation externe change par une focalisation interne sur le soldat. Le narrateur voit maintenant ce que voit le soldat. Selon Roland Barthes, le code est une voix, un réseau de voix ou de citations, dont la logique est celle du déjà-fait et du déjà-lu, «à travers quoi tout le texte passe et qui fait sortir le texte de lui-même en l'ouvrant à des digressions virtuelles infinies»(Barthes, 1970, 24). Parmi «les codes de lecture» que Robbe-Grillet cherche à désamorcer, «le code narratif» est décisif pour garantir le bon fonctionnement du roman, et donc nécessaire à sa stratégie de sabotage; un «code narratif» fondé sur la temporalité, la succession des séquences et la causalité. La structuration narrative fait aussi partie des opérations que le lecteur doit accomplir pour recodifier le texte. En effet, *Dans le labyrinthe* comporte des sauts en avant, des retours en arrière, des omissions, des ellipses, des fractures et le lecteur doit à chaque fois retrouver un ordre, établir des liens, chercher une continuité, instituer des hiérarchies et ainsi, produire du sens. Mais, c'est aussi grâce au code narratif que le lecteur organise son expérience et qu'il se la représente, qu'il agit dans la réalité, sur son histoire, en simplifiant et en dominant les apories du temps. Bien entendu, le rapport entre code narratif du lecteur et récit littéraire n'est pas immédiat.

La narration de *Dans le labyrinthe* comme celle de *La Jalousie* est la narration de l'observation visuelle du narrateur. Pourtant, le narrateur de *Dans le labyrinthe* va au-delà de la simple description visuelle. Les objets qui se trouvent dans le champ de vision du

narrateur, c'est-à-dire dans la chambre où il est, engendrent dans son imagination un prolongement de la narration dans des lieux surréels. Le narrateur, dont nous soupçonnons la présence dans cette chambre, décrit ce qui se passe dans des lieux qu'il ne peut pas voir. Il regarde la rue par une fenêtre dont les rideaux sont tirés. Plus tard, il quitte la chambre et la rue pour développer la scène qui se trouve dans un tableau pendu au mur. Enfin, le narrateur passe de la chose à l'homme et introduit le personnage qui occupe la scène :

Contre la base conique du support en fonte, évasée vers le bas, entourée de plusieurs bagues plus ou moins saillantes, s'enroulent de maigres rameaux d'un lierre théorique, en relief : tiges ondulées, feuilles palmées à cinq lobes pointus et cinq nervures très apparentes, où la peinture noire qui s'écaille laisse voir le métal rouillé. Un peu plus haut, une hanche, un bras, une épaule s'appuient contre le fût du réverbère. L'homme est vêtu d'une capote militaire de teinte douteuse, passée, tirant sur le vert ou sur le kaki (*Ibid.*, 16).

Le narrateur hésitant est souvent un personnage observateur ; il n'a ni la liberté ni la capacité de dire ce qui se passe dans la tête du personnage. Robbe-Grillet dit lui-même : «C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions» (1963, 118). Cette approche explique, à un certain point, l'absence d'une histoire cohérente de *Dans Le labyrinthe*. Le narrateur de ce roman est aussi un personnage qui se trouve dans la même dimension que les autres. La communication entre le narrateur et le lecteur est troublée, car le narrateur ne connaît pas l'histoire qu'il raconte et n'interprète pas l'action qui se déroule devant lui. Il est toujours en hésitation. L'auteur décrit le petit garçon dans un bar, qui est l'un des autres personnages du roman et en utilisant le conditionnel, l'auteur indique clairement qu'il s'agit d'hypothèses.

Les différents niveaux narratifs et la mobilité de la narration dans une chronologie perturbée

Dans la chronologie perturbée de *Dans Le labyrinthe*, certains événements ne suivent pas l'ordre logique. La manipulation de la

temporalité témoigne d'une décision de rejeter une temporalité linéaire pour en adopter une qui fait preuve de nombreux renversements d'ordre temporel. Contribuant à la temporalité perturbée, de multiples prolepses font allusion aux événements qui se dérouleront plus tard dans le texte. Si le récit et l'acte de narration se sont toujours désignés eux-mêmes de manière explicite dans ce roman, les prolepses signalent par-dessus tout le fait que tout ce qui se passe, bien que raconté au présent, soit néanmoins raconté ; et, puisque cela est raconté, le narrateur peut faire des sauts dans la chronologie (sans que le lecteur le sache), ou bien laisser tomber certaines périodes de temps pour en commenter d'autres à venir.

Effectivement, nous constatons deux niveaux narratifs dans le roman : le premier niveau est fictif, il donne l'impression qu'il s'agit d'un roman à cadre. Nous imaginons le narrateur dans sa chambre pendant qu'il invente l'histoire à partir des objets qui l'entourent, de ce qu'il imagine voir par la fenêtre aux rideaux tirés, et dans la scène de cabaret-bar représentée dans un tableau qui se trouve contre le mur.

Trois lieux représentent le fondement du roman : la chambre, la rue et le cabaret. Ces lieux se trouvent sur deux niveaux narratifs différents. La scène de rue et le cabaret sont au niveau de l'histoire racontée par le narrateur dans le récit. Les deux lieux au niveau intradiégétique se divisent encore en deux dimensions différentes. La scène de rue est immédiatement accessible aux yeux du narrateur qui voit la rue par la fenêtre de sa chambre, dans son imagination. En revanche, la scène de cabaret brise l'illusion de réalisme. L'auteur crée la scène de cabaret en mettant le tableau en mouvement. Le spectateur entre consciemment dans un monde de pleine fantaisie. Il n'y a aucune tentative pour créer l'illusion de la réalité. Il y a deux justifications pour la déchronologie du roman :

En premier lieu, [...] le contenu mental n'est jamais chronologique, l'enjeu des souvenirs, des projets visualisés, des reconstructions de passé, [tout cela] a sa chronologie propre, [...] qui joue avec le déroulement linéaire du roman traditionnel. [...] En second lieu, le roman du *Labyrinthe* s'organise autour d'un dédale spatial qui exige son correspondant dans le temps (Morrisette, 1963, 178).

Ainsi, l'imagination de l'auteur crée et développe des idées qu'il juxtapose dans le roman. Le pronom «JE», le narrateur à la première personne, s'annonce par le premier mot du roman (p. 9), et le dernier mot du roman, le pronom «moi» (p. 221), se trouve au deuxième niveau narratif. Dans un récit qui tend vers un mouvement continu, Robbe-Grillet affirme cette mobilité de la narration et en même temps la liberté du récit. Dans l'œuvre robbe-grilletienne la chronologie n'a pas de sens. Devant un tel type d'écriture, nous assistons de plus en plus à la dissolution du syntagme narratif.

Chez la plupart des Nouveaux Romanciers, il n'y a ni narration ni personnage, mais une sorte d'intermédiaire entre les deux pôles représentés. Il n'existe pas d'ordre chronologique strict. En effet, aucune histoire stable et cohérente ne se construit dans l'œuvre robbe-grilletienne : «le roman ne peut être que nouveau, car le roman fini est toujours déjà en ruine» (Robbe-Grillet, 2005, 42).

Les scènes de *Dans le labyrinthe* changent brusquement. Les séparations de paragraphes ou de chapitres et les blancs typographiques de *Dans le labyrinthe* signalent plutôt des reprises ou de nouveaux débuts du récit, saccadé ainsi par des arrêts périodiques qui coupent aussi le déroulement temporel de l'histoire. Une profusion de renversements chronologiques se fait remarquer peu à peu et «ce monde de l'écriture échappe naturellement aux lois» (Ricardou, 1967, 66).

Ce roman, comme les autres romans de Robbe-Grillet, perturbe le lecteur à cause d'une chronologie troublée. Chez cet auteur, nous constatons une progression de l'importance des trous dans le récit (Robbe-Grillet, 1959, 216), des contradictions entre différents pôles narratifs (*Ibid.*,41). De plus, la métamorphose des tableaux et des spectacles artistiques en des scènes «réelles» du roman établit un dialogue entre les arts et le récit, et la grammaire et la sémantique des mots et des phrases, aussi bien que les jeux sur la polysémie, ajoutent «un aspect ludique aux composantes formelles du récit» (Silva, 1999). Or, ces perversions du récit ne sont pas le travail d'un seul responsable, le narrateur. La narration dépend du narrataire, qui par son rapport avec le narrateur permet des références spécifiques aux aspects non commentés de la diégèse, univers exclusif, dans un certain sens, pour le lecteur parce que fragmenté en des morceaux que le

narrateur décide de commenter, et ainsi d'éclaircir. «Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représentation » (Genette, 1979, 68).

Conclusion

L'errance se présente donc comme un principe fondamental de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet et comme nous l'avons vu, la réalité de son œuvre où l'égaré du système narratif mène à l'errance du lecteur est complexe. Ainsi, le labyrinthe textuel et le fonctionnement labyrinthe de l'œuvre de Robbe-Grillet font appel aux structures labyrinthe en tant qu'outil de création et d'analyse. Nous sommes devant un texte d'une nature profondément différente.

Il semble donc légitime de suggérer que la vérité romanesque de *Dans le labyrinthe* est conforme aux choix esthétiques de Robbe-Grillet où la narration brouillée augmente la confusion du lecteur. Dans ce cas, le cadre spatio-temporel augmente l'errance du lecteur. Les repères spatio-temporels sont évasifs, il n'y a pas de certitude à propos de la durée du roman, ni de repères en ce qui concerne les lieux. Le titre du livre le suggère : *Dans le labyrinthe* est le produit d'un narrateur obsédé par des formes géométriques. L'effet sur le lecteur de cette obsession de formes du labyrinthe est une torsion intellectuelle semblable au vertige et à l'égaré. Nous avons pu constater que l'objet du récit n'y est pas le drame vécu par un soldat égaré dans une ville plus ou moins labyrinthe, mais les efforts acharnés d'un énonciateur pour se situer par rapport à cette histoire.

L'énonciateur accomplit dans la mesure du possible la tâche du narrateur d'une suite d'événements passés, précisant dès l'abord qu'il s'agit d'une aventure vécue, malgré son aspect de rêve. L'instrument principal de l'énonciateur est le fameux paquet, et l'on pourrait ainsi affirmer que l'objet du récit est l'histoire d'un paquet. Ce que raconte le récit, c'est donc la transmission d'un objet, qui, en tant que forme, efface la frontière entre réalité et reflet, entre concret et abstrait ; l'objet à transmettre est une réalité imaginaire, d'un contenu que le porteur connaît et ignore, que toute personne non initiée prend pour

l'essentiel, et qui, en fin de compte, aura servi de simple prétexte pour assurer la narration d'une transmission. Ainsi, *Dans le labyrinthe* nous invite à entrer dans la métaphore textuelle. L'expérience de la lecture ne dépend plus seulement du contenu du livre, mais aussi de la réception, de la bonne compréhension par le déchiffrement des aspects labyrinthiques. Le lecteur ne se perdra pas dans le récit, si labyrinthique et fragmenté qu'il soit, mais s'y repérera, car il offre un chemin pour tout lecteur. C'est précisément dans l'inconnu du parcours que réside le plaisir de la lecture. La lecture devenue elle-même une errance et le récit déconstruit et désoriente le lecteur qui ne sait pas où il va, ni parfois où il se trouve dans le dédale des niveaux de la narration, où la signification de l'œuvre s'enrichit de cette complexité. Or, le manque d'une temporalité cohésive de *Dans le labyrinthe*, l'éparpillement des voix, les répétitions et reprises de scènes créent un objet d'art qui appartient à un cadre littéraire à part. Assurément, le Nouveau Roman fait appel à un autre type de lecteur ; celui-ci doit être averti et vigilant pour saisir et reconstruire l'œuvre.

En somme, la participation du lecteur dans la reconstruction du texte fait que le roman s'ouvre sur une esthétique du genre. Le roman de Robbe-Grillet vient contester deux dominantes de la structure textuelle : la temporalité et le sujet. Il n'y a pas d'ordre temporel dans le récit. Il n'y a pas de relation entre le temps et la narration. *Dans le labyrinthe* a fait du texte «un dispositif structurel, usant de multiples répétitions, variations [...], mises en séries, ruptures, superpositions de motifs» (Mitterand, 1996, 68).

Nous pouvons conclure que l'errance narrative est présente dans l'œuvre de Robbe-Grillet, soit par la présentation des personnages égarés comme le soldat présenté *Dans le labyrinthe* et Wallas, le personnage central dans *Les Gommages*, soit grâce au cadre spatio-temporel du roman, ou même la narration et l'écriture. Effectivement, l'errance narrative, une sorte de jeu sur la temporalité et la spatialité, permet d'introduire aussi une certaine récréation au récit. L'égarement du personnage influe sur les niveaux textuels. Nous pouvons mesurer la distance qui sépare le roman de Robbe-Grillet des expériences du modernisme où le lecteur était invité à participer à la construction du récit, à s'engager dans un exercice herméneutique continu, parfois très difficile et pénible. Le lecteur de *Dans le labyrinthe* se trouve

dans une impasse qui lui laisse très peu de marge de manœuvre. Il est pris au piège du roman, doit s'attendre à voir ses certitudes menacées, ses habitudes bouleversées. En somme, tout est structuré dans une fonction labyrinthique. Donc, le lecteur est placé devant des énigmes sur lesquelles il lui faut exercer sa perspicacité.

Bibliographie

- ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Seuil, Paris, 1997.
- ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Droz, Genève, 1966.
- BAQUE Françoise, *Le nouveau roman*, Bordas, Paris, 1972.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, « Tel Quel », 1970.
- BERNAL Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, 1964.
- DJAVARI Mohammad-Hosseïn, *La Fin du Nouveau Roman, problèmes esthétique, problèmes de réception, à travers les romans de Robbe-Grillet*, thèse de Doctorat, Nouveau régime, Paris III, Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière, 1998.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1979.
- MINKOWSKI Eugène, *Le temps vécu*, Presses universitaires de France, Paris, 1995.
- MITTERAND Henri, *La littérature française du XX^e siècle*, Nathan Université, Paris, 1996.
- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, collection "Tel Quel", Paris, 1967.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Édition de Seuil, Coll. Fiction & Cie, Paris, 2005.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Minuit, Paris, 1984.
- SILVA Haydée, *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XX^e siècle*, thèse de doctorat, dir. par Philippe Hamon, Littérature et Civilisation Françaises, Paris III., 1999.