

## La Subversion de la Notion Traditionnelle de Personnage dans Les Gommages de Robbe-Grillet

Hassan Sarhan

Département de la langue française, Université de Bagdad, Irak.

Faten Bahadly

Département des Langues Modernes, Université de Pétra, Jordanie

Received on: 21-3-2017

Accepted on: 12-6-2017

### Résumé

En 1953, Robbe-Grillet publie son premier roman, *Les Gommages*. L'ambiguïté - désirée - du titre mise à part, le sujet du livre est très simple : un détective, Wallas, qui enquête sur un crime, finit par le commettre lui-même. Sans négliger l'intrigue du livre, nous nous focaliserons davantage dans cette recherche sur les procédés suivis par l'auteur pour briser les cadres traditionnels de la conception du personnage du roman. Nous en avons observés trois : la préoccupation surévaluée du temps, la mise en relief du monde des objets et la démythification du mythe du héros romanesque. Ces trois procédés réunis mènent, comme nous allons essayer de démontrer, à introduire une nouvelle image du personnage romanesque. Wallas, comme nous le verrons au cours de ce travail, est privé de la plupart des privilèges dont se jouissent les personnages principaux du roman réaliste traditionnel.

**Mots Clés:** Le personnage romanesque, Le nouveau roman, Robbe-Grillet, Les Gommages, le Temps narratif, Les objets, La démythification du héros.

## The Subversion of the Traditional Notion of Character in the Erasers of Robbe-Grillet

### Abstract

In 1953, Robbe-Grillet published his first novel, *Les Gommages*. The ambiguity - desired - of the title aside, the subject of the book is very simple: a detective, Wallas, who investigates a crime, ends up committing it himself. Without neglecting the intrigue of the book, we will focus more in this research on the processes followed by the author to break the traditional frameworks of the novel's character design. We have observed three: the overestimated preoccupation of time, the emphasis on the world of objects and the demystification of the myth. These three united processes lead, as we shall try to show, to introduce a new image of the romantic character. Wallas, as we shall see, in the course of this work, is deprived of most of the privileges enjoyed by the main characters of the traditional realistic novel.

**Keywords:** The novelistic character, the new novel, Robbe-Grillet, The Erasers, The narrative time, the objects, the demythification of the hero.

## 1- Introduction

Dans son livre fondateur *Personne et personnage*, Zérafà (1969) souligne que le XXème siècle a ouvert la querelle du personnage en s'interrogeant sur sa notion et son statut au sein du texte romanesque. Cette remarque est entièrement correcte. Cependant, la mise en question du personnage remonte à une époque bien antérieure à celle que précise Zérafà. Il suffit, à ce propos, de penser à *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot. Déjà, dans ce roman du XVIIIème siècle, certains personnages sont privés du nom et du portrait (le maître, par exemple) ce que l'on peut considérer comme un des premiers signes de la mise en doute de la notion classique du personnage. Le XIXème siècle, lui-même, qu'on appelle *l'âge d'or* du personnage, a connu l'interrogation sur cette conception. Philippe Hamon (Hamon 1998, 15) remarque que le procès du personnel romanesque a commencé à partir de Zola. Depuis, les mutations se sont poursuivies. Effectivement, une grande partie de ces métamorphoses est due à des changements radicaux dans les théories scientifiques consacrées à l'homme, son milieu et ses rapports avec le monde. On sait, depuis Zérafà, qu'à chaque fois qu'une nouvelle conception de la personne voit le jour, une mutation dans la représentation du personnage il y a. Cette corrélation est révélatrice : le roman, de Balzac à Robbe-Grillet, a la même préoccupation : exprimer l'homme. Si, dans le roman balzacien, le personnage principal n'est pas un individu quelconque, c'est parce que la personne est, dans cette époque-là, le pivot du monde et son moteur. À cet égard, les intentions de Robbe-Grillet sont pareilles à celles de Balzac. Il ne veut que situer l'homme dans la place que lui attribue le monde. Si, dans l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet, la présence de l'homme n'est pas grande par rapport aux objets, c'est parce que la réalité connaît ce recul de l'être humain et l'approuve. Il est à noter que la représentation de personnage ne dépend pas seulement de ces éléments extérieurs. Elle est aussi liée à la conception que se fait le romancier de la réalité, de l'homme, de la littérature et de sa fonction. Ce sont ces facteurs réunis qui justifient le statut accordé au personnage dans les romans de Robbe-Grillet. Comme il n'est pas facile, ici, de traiter le sujet dans tous les romans de l'auteur, nous avons opté pour une étude monographique. Le roman dont il va être question dans cette recherche est *Les Gommès*. Nous justifions notre choix par le fait que ce texte propose un traitement particulier par rapport au personnage romanesque qui y connaît une réduction sans égale dans la production narrative de l'époque. Pour mener à bien sa tâche, Robbe-Grillet suit trois stratégies : la surévaluation du temps, la mise en relief de la présence des objets et la démythification du mythe du héros.

## 2- Le temps en trop

Pour élucider le problème du temps, la place qu'il occupe dans *Les Gommès* et son rapport avec l'élaboration d'une conception différente du personnage, nous allons analyser la temporalité dans le roman étudié, domaine vaste en lui-même, mais qui est, peut-être, indispensable pour notre propos. En effet, la technique particulière de l'œuvre en question se révèle au jour d'une préoccupation exceptionnelle du traitement de la question du temps. Il n'est pas inutile de rappeler que, depuis le début du siècle dernier, surtout avec *À La Recherche* de Proust, le temps n'est plus seulement un indicateur de l'évolution des personnages et de la transformation des événements dans le roman. Le travail de Proust a

eu la vertu d'attirer l'attention sur le fait que le *temps vécu* ne correspond pas nécessairement au temps de l'horloge. C'est depuis lors que le temps n'a cessé de gagner en importance au détriment du personnage.

En effet, l'importance prise par le temps dans les œuvres modernes les plus significatives est le facteur déterminant qui explique que les critiques s'intéressent de plus en plus à cette composante fondamentale de l'univers romanesque. Emile Benveniste est l'un des premiers chercheurs à avoir consacré des études indépendantes à la temporalité dans le roman. Il distingue, à ce propos, le « *temps physique* » de ce qu'il appelle le « *temps chronique* », qui est le temps des événements. Le premier est *intérior*: *c'est-à-dire subjectif, donc, discontinu et souvent dérisoire*. (Benveniste 1966, 70) C'est le temps propre du personnage. Alors que le second est extérieur, objectif, droit, divisé en unités constantes - année, mois et jours. C'est le temps fixe du calendrier.

Après Benveniste, c'est à Gérard Genette d'approfondir les recherches sur le rôle du temps dans le roman. Tout en partant du même principe qui sépare le temps de l'horloge de celui de la conscience, Genette élabore sa thèse relative au temps dans le « *Discours du récit* ». Cette théorie est impliquée dans son livre *Figures III* qu'il publie en 1972 - six ans après la publication des « *Problèmes de linguistique générale* » de Benveniste. Pour Genette, le temps, à la différence de l'espace, est le constituant de l'univers romanesque dont le roman ne peut se passer. Dans cette optique, les déterminations temporelles de l'instance narrative sont plus importantes que ses déterminations spatiales : « *Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur* ». (Genette 1973, 228)

La théorie de Genette est fondée sur la distinction que l'auteur établit entre deux ordres du temps : celui de l'histoire et celui de la narration. Si le premier doit être chronologique, pour assurer à la diégèse sa cohérence, le second est anachronique parce que soumis à la libre conscience du personnage. Les rapports entre le temps narré (histoire) et le temps de la narration (récit) varient d'un roman à l'autre et, parfois, ils changent au cours du même texte.

Pour ce qui concerne l'« ordre », il faut distinguer deux durées dans *Les Gommages*. Une *durée objective*, liée à un temps exprimé comme réalité objectivement mesurable, et une *durée subjective*, liée au héros et à son expérience vécue. En effet, la chronologie extérieure est d'une simplicité, si déconcertante, qu'on peut sans peine schématiser ses repères. La narration raconte les événements, les mouvements, les paroles des personnages durant vingt-quatre heures, qui s'étendent de 6 heures du matin un lundi d'octobre jusqu'à 6 heures du matin le jour suivant : c'est-à-dire, une durée chronologique de vingt-quatre heures. Les indications sur le temps de l'histoire sont explicitement données par le récit et les événements soigneusement localisés et datés. Nous avons le sentiment d'une durée concrète et repérable. Il s'agit d'une histoire où : « *chaque seconde est à sa place exacte* ». (Robbe-Grillet 1953, 11)

À l'intérieur de cette durée chronologique, il subsiste une autre durée qui glisse. Ce temps, qu'on sera tenté de qualifier, à l'instar de Claude-Edmonde Magny, de *personnel*, (Magny 1948, 141) n'affecte pas l'ordre du récit - qui reste conforme à celui de l'histoire -, les événements se succédant les uns les autres, dans une sorte de présent perpétuel. Il y a donc une concordance entre le temps de l'histoire et le temps du récit. La distance entre les deux temps est réduite au minimum pour atteindre une narration absolument

contemporaine de ce qu'elle narre. Ainsi, les événements sont vécus au fur et à mesure qu'ils se présentent. Cependant, il faut noter que la linéarité du temps se trouve perturbée à plusieurs reprises. En effet, c'est dans ce temps appelé *personnel* que glissent les perturbations dont il s'agit dans le roman.

Il convient de remarquer que la nouveauté du roman des *Gommes* ne réside pas bien évidemment dans la division du temps en deux durées - une technique qui n'a rien de récent. Celle-ci a déjà été soulignée, après Proust, chez Mauriac dont *Le Nœud de vipères* « se déroule parallèlement- et en même temps pour nous, dans deux époques différentes, [...] un va-et-vient s'institue entre ces deux moments de la durée, [...] et le roman est ainsi écrit sur deux plans, selon une inspiration invisiblement proustienne ». (Albérès 1972, 45) À la différence du roman de Mauriac, le découpage narratif et temporel des *Gommes* est fondé sur l'intégration d'un temps dans le temps sans aucune séparation, dépourvu de tout ordre temporel quel qu'il soit. Le peu de déterminations temporelles de l'instance narrative utilisées par Wallas, pour se référer aux quelques souvenirs d'enfance vagues et imprécis, n'ont pas à être considérés comme des transports dans un passé déjà révolus. Liées au temps intérieur ou subjectif, ces anachronies - analepses et prolepses - pourraient être les manifestations du plus grand désordre de la conscience du héros, dont nous ne savons que très peu de choses.

Le nouveau statut accordé au temps dans *Les Gommes* se représente, en effet, par le glissement de ces vingt-quatre heures - s'étendant de sept heures et demi du dimanche soir jusqu'au sept heures et demi du lundi soir. Ce qui correspond au temps que met la balle, tirée par Garinati - c'est le nom de l'assassin - pour tuer Dupont; à ceci près que la balle est tirée, lors de la deuxième fois, par le détective Wallas. Ce temps *en trop* ne correspond pas à l'idée chronologique de la temporalité, mais à un ordre de caractère circulaire. Robbe-Grillet essaie de confronter le temps du récit au temps humain, au temps vécu: à l'instant, et non au temps de l'horloge, ce qui explique l'arrêt de la montre de Wallas. C'est parce que le temps dont il s'agit n'est pas mesurable, que la montre du héros ne tourne plus. C'est l'arrêt du temps chronologique, du temps extérieur, du temps de l'horloge et le début du temps personnel, libre de toutes les contraintes du dehors. Il n'est plus question d'ordre chronologique à ce niveau; seul règne le temps du personnage, « *le temps de Robbe-Grillet* ». (Nadeau 1957, 11)

C'est cela qui fait de ces vingt-quatre heures un temps « en trop ». Si elles étaient nécessaires, c'est seulement parce que, sans elles, un crime n'aurait pas eu lieu. Donc il n'y aurait pas de roman du tout ! Cela nous permet de dire que, le temps, dans le roman de Robbe-Grillet, occupe la place réservée jusqu'à alors au personnage, pour la simple et bonne raison suivante: c'est le temps qui *agit* pour *accomplir* ce que le personnage n'a pu que commencer. La citation empruntée à Sophocle que Robbe-Grillet met en tête de son roman, n'a pas, alors, pour fonction de faire un clin d'œil à Œdipe, mais bien d'annoncer le nouveau statut du temps. Un statut qui consiste, entre autres, à faire du temps le personnage premier de l'œuvre romanesque. Ce recul du personnage se renforce davantage quand l'attention du romancier se porte davantage sur la présence des objets qui sur domine celle du personnage.

## 2. La présence des objets

Dans la narration romanesque traditionnelle dite balzacienne, les objets sont toujours attachés au personnage dans lequel ils puisent la raison de leur évocation. S'ils sont là, c'est seulement parce que le

romancier en a besoin pour donner au lecteur une idée de la situation sociale de ses personnages et de leurs vies psychologiques (leurs goûts, par exemple). Ainsi, l'objet est convoqué pour être au service de la créature romanesque. Ce courant est déjà rompu par Sartre dont *La Nausée* (1938) accorde aux choses une place plus ou moins indépendante par rapport au personnage. Les nouveaux romanciers renforcent cette tendance dans leurs œuvres romanesques où les objets sont présents non plus pour transmettre un message quelconque au lecteur, mais pour attirer l'attention sur leur simple existence. Comme réaction contre la domination du personnage, Robbe-Grillet (et certains nouveaux romanciers comme, notamment, Pinget) abonde les objets dans leurs romans tout en leur accordant l'intérêt que les romanciers traditionnels attribuaient au personnage. Cette préoccupation à l'être des objets, souvent anodins, est une stratégie fiable par laquelle l'auteur des Gommages résiste à la domination du personnage dans le texte romanesque.

Selon Pingaud: « *il y a deux façons d'éliminer le personnage. L'une consiste à l'escamoter purement et simplement, l'autre revient à lui demander de se dévorer lui-même. Robbe-Grillet a choisi la première voie. Beckett la seconde [...] Dans le roman de l'escamotage, le monde extérieur gagne en importance ce que l'homme a perdu: il est dur, solide, coupant. On n'y pénètre pas, on s'y heurte; on ne l'appivoise pas, on le regarde* » (Pingaud 1958, 55) Cela veut dire que, chez Robbe-Grillet, « *plus l'homme est vide et plus les objets vivent d'une existence insolite* ». (Tison-Braun 1990, 453)

Le recul du personnage dans l'œuvre de Robbe-Grillet est concomitant d'une mise en relief du monde des objets. Parmi l'ensemble des procédés, celui de la préoccupation du temps, associé - afin de mettre en évidence une nouvelle conception du personnage - à celui de la surévaluation de la présence des objets, nous paraît le plus controversé. En ouvrant le débat sur la représentation littéraire robbe-grilletienne, ce procédé contribue à consacrer l'image, quelque peu mythique, d'un Robbe-Grillet *chosiste, antihumain*. Notons que cette image de l'auteur n'aurait pas pu se fixer sans les écrits critiques de Barthes. Pour ce nouveau statut de l'objet, Barthes est un des premiers écrivains à souligner, avec une grande netteté, l'importance des choses dans *Les Gommages*. (Barthes 1954, 581-591)

Le lecteur des *Gommages* ne peut pas manquer de remarquer le traitement particulier que subissent les objets dans ce roman: le titre étant, déjà, une référence objectale. Il est à souligner que les objets existent dans le roman depuis son apparition. Dans *Les décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Henri (1992) souligne qu'il y a chez les romanciers du dix-huitième siècle autant, sinon plus, d'objets que chez Robbe-Grillet. Certes, le récit de ce dernier n'a pas pour but, ni de faire croire à l'existence de l'objet, ni non plus à sa nécessité pour l'illusion référentielle. Deux effets qui sont habilement montrés par la production romanesque précédente. Le roman de Robbe-Grillet vise à attirer l'attention sur l'aspect unique qui marque le traitement de l'objet dans le roman traditionnel. Il s'agit du caractère subjectif de la relation du personnage à l'objet. C'est contre ce rapport de possession que se relève le roman de Robbe-Grillet dont le protagoniste n'éprouve plus « le plaisir de posséder ». (Lepaludier 2004, 151)

Si nécessaire et même indispensable dans le roman traditionnel, l'objet feint d'être inaperçu par le romancier et son narrateur. L'intérêt et l'originalité de la tentative de Robbe-Grillet est de faire passer l'objet de l'arrière-plan au premier plan autant que d'en faire le sujet même du roman. C'est ainsi que les

objets, qui semblent jadis beaucoup moins importants que les personnages, tiennent une place privilégiée chez notre auteur. Cette inversion des rôles a pour effet - pour ce statut de l'objet - de mettre en question les conventions et les clichés véhiculés par la littérature traditionnelle, qui ne voit en l'objet, qu'un support pour *faire vrai*. En effet, l'importance des objets et le refus de leur subordination à l'homme s'évalueront d'un roman à l'autre jusqu'à ce qu'elles aboutissent à leur apogée dans *La Jalousie*. En l'absence de tout désignateur traditionnel, le personnage n'y sera désigné dans que par les objets.

Dans *Les Gommages*, l'unité de base n'est pas le personnage, mais l'objet si bien que toute l'histoire est centrée sur la gomme. Le titre est là pour orienter la lecture autour de cet objet. Wallas, au hasard de ses déambules dans la ville, entre à plusieurs reprises dans des papeteries, pour demander des gommages d'une certaine qualité. La narration du voyage à travers la ville - dont le but initial est de mener l'enquête sur le crime du professeur Dupont - devient une recherche obsessionnelle d'une gomme spécifique.

« -« Monsieur désire? »

- Je voudrais une gomme, dit Wallas.

- Oui. Quel genre de gomme?

C'est là justement toute l'histoire ... » (Robbe-Grillet 1953, 132)

La première page du roman maintient le lecteur dans l'illusion qu'il est immergé dans un univers où les objets ont la priorité. L'histoire ne commence qu'après que le patron du café a mis chaque objet à sa place et « *quand tout est prêt, la lumière s'allume...* ». (Robbe-Grillet 1953, 11)

Ce procédé pose un problème particulier. Lorsque le romancier part à partir des objets et non du personnage central, comme le veulent les coutumes du roman traditionnel, pour organiser son univers romanesque, cela laisse supposer que la production d'une écriture *inhumaine*, s'occupant au premier lieu de la présence de l'objet au compte de celle de l'homme, est inévitable.

Par l'écriture de l'objet, Robbe-Grillet montre que celui-ci se situe au cœur de la représentation, du fait qu'il s'impose au regard du personnage. En décrivant l'objet jusqu'à l'épuiser, le personnage de Robbe-Grillet ne cherche pas à le percer - puisqu'il n'y a rien au fond - mais à lui enlever son opacité. Remarquons que les descriptions, minutieusement ressassées, auxquelles le romancier soumet les objets qui sont à la portée du regard de son personnage, visent, au premier chef, à mettre en relief ses capacités d'observation. Le « personnage-marcheur » que met Robbe-Grillet sur scène ne se contente pas de rôder les rues de la ville où il est. « *Wallas marche ... Wallas aime marcher* » (Robbe-Grillet 1953, 52) mais, en marchant, il laisse les yeux « *se promène(r) sur toutes choses, découpant dans le visible un champ d'observation qu'il n'abandonne qu'une fois épuisées les ressources descriptives de son être-là* ». (Genette 1966, 69)

Pour réduire, au maximum, toute relation affective susceptible de s'établir entre l'œil qui décrit et l'objet, le recours à la narration hétérodiégétique paraît tout à fait favorable. Il est hors doute qu'« *une narration homodiégétique établit des rapports différents de subjectivité en regard de l'objet décrit* ». (Lepaludier 2004, 65) La voix narrative, qui s'exprime à la troisième personne, mentionne l'objet regardé de façon neutre, dénuée de subjectivité:

« Wallas entreprend une fois de plus la description de ce qu'il cherche: une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière; une gomme qui se sectionne avec facilité et dont la cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre. [...] Elle se présentait sous la forme d'un cube jaunâtre, de deux à trois centimètres de côté, avec les angles légèrement arrondis - peut-être par l'usure. La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible: on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di »; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après ». (Robbe-Grillet 1953, 132)

À part l'usage de l'adjectif qualificatif « douce » qui pourrait être, comme l'avait fait remarquer Roland Barthes, dans *la Littérature objective*, une référence anthropomorphique, la description de l'objet ne reflète ni la perspective ni les émotions du personnage qui décrit bien que la perception de l'objet, en l'absence de tout narrateur omniprésent, soit limitée à celle du personnage-descripteur. Comme le veut Robbe-Grillet, le protagoniste se limite à « fournir des indications sur les choses elles-mêmes: forme, dimensions, situation, etc. » (Robbe-Grillet 1963, 48)

Néanmoins, deux remarques, de nature autre que celle qu'avait soulignée Barthes, s'imposent à propos de la description de la gomme et de sa fonction. Commençons par l'authenticité de la description présentée de l'objet. La gomme, telle qu'elle est décrite dans le passage cité précédemment, ressemble-t-elle à une gomme réellement existante ? Répondre négativement mènerait à mettre en gageur le réalisme de l'écrivain, à moins que l'on dise que Robbe-Grillet n'est pas un romancier réaliste.

Nul doute, une des conditions essentielles, pour que le lecteur admette que la description d'un objet puisse être authentique, est la conformité de la description fournie à ce que le lecteur voit ou peut voir dans le monde. C'est, pragmatiquement, ce que l'on appelle la « loi de la vraisemblance », en vertu de laquelle le romancier, en *représentant* la réalité, doit donc « respecter la vérité ». (Robbe-Grillet 1963, 164)

Sinon, il déréaliserait ce qu'il décrit. Ce principe de *vérisme*, sur lequel est basé le roman classique, est bon pour le réalisme - qui prend l'*authentique* comme seule source de la production de l'*effet de réel*. Mais ce fondement ignore une constante éternellement liée à l'essence même de l'art du récit. Nous entendons par là, la nature fictionnelle de la littérature. Celle-ci n'est pas *la vie*, mais une de ses représentations possibles. Cela veut dire aussi que « le personnage est déjà dans un monde fictionnel, il perçoit des choses, des objets qui n'ont plus aucun rapport avec le référentiel ». (Miroux 1997, 108)

Quoi qu'il en soit: « l'œuvre réaliste, si elle mérite le nom d'œuvre, est toujours menacée mais aussi enrichie, par la poussée des fantasmes, des symboles, des mythes, des thèses, et tout simplement des formes ». (Mitterrand 1994, 8) L'auteur réaliste n'est alors pas seulement celui qui *reproduit*, qui *imite*, ou qui *représente*; mais c'est surtout celui qui *invente* et qui sait que, ce faisant, il met de côté l'adéquation de ce qu'il invente à une réalité préétablie. C'est parce que « l'écriture romanesque, remarque Robbe-Grillet, [...] constitue [sa] réalité. [...] elle est invention, invention du monde et de l'homme invention constante et perpétuelle remise en question ». (Morissette 1963, 175) « L'illusoire et l'authentique participent donc ensemble à la création de « l'effet de réel ». (Mitterrand 1994, 6) Selon cette optique, « le petit détail qui fait faux » a la même valeur que celui qui fait vrai. Vérité et mensonge se relativisent jusqu'à devenir face et endroit de même image. Il n'est pas question de *faire croire* en la

réalité de l'objet, mais plutôt de *faire pouvoir imaginer* son existence: « *en tant que simulacre décrit à distance, en tant qu'objet de perception falsifié* ». (Miraux 1997, 108) La vraisemblance est donc « *liée au pouvoir de l'imaginaire d'un narrateur [...] déjà immergé dans un espace scripturaire* ». (Miraux 1997, 108)

Ainsi, on mesure à quel point le « vraisemblable » et le « conforme au type » sont loin de pouvoir encore servir de critères. Tout se passe comme si le *faux*, c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc., sont devenus les thèmes privilégiés de la fiction moderne. Un nouveau type de narrateur y est né: ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais aussi un homme qui invente les choses autour de lui, et qui voit les choses qu'il invente. Dès que ces héros-narrateurs commencent, peu ou prou, à ressembler à des « personnages, ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou même des écrivains, qui créent leur propre histoire). » (Morissette 1963, 177) Statut qui permet ce que Pingaud nomme l'« escamotage du personnage » (Pingaud 1958, 221); lorsque l'univers qui l'entoure ne revêt plus d'autre signification que celle de sa présence phénoménale ».

Si dans ce premier roman, l'objet est détaché de l'homme, celui-ci persiste cependant à jouer un rôle fonctionnel. La gomme fonctionne comme opérateur de la recherche effectuée par Wallas. La gomme est, ici, un objet central à valeur symbolique si bien que la structuration de la signification dans le roman porte sa marque. Le renvoi à Œdipe, marqué par divers clin d'œil dispersés dans le texte, trouve dans la gomme, portant deux lettres du nom de ce personnage mythique, sa justification la plus légitime. Mais s'agit-il vraiment de la réécriture d'un nouvel Œdipe? Nous ne le pensons pas ! Wallas est dépouillé de la plupart des qualités de personnage romanesque traditionnel et, ensuite, il lui est difficile de joindre la catégorie des êtres mythiques. Comme nous le verrons, la façon dont le personnage est fabriqué ne lui garantit pas un portrait du héros légendaire. Sans traits de visage bien déterminés, sans caractère distinct, sans liens sociaux définissables, sans réactions psychologiques reconnaissables, ce protagoniste est plutôt une présence *gommée*.

### 3. La démythification du mythe du héros

En effet, les références au mythe d'Œdipe - dans *Les Gommés* - sont assez fréquentes. À ce propos, Ricardou souligne la présence, d'une part, des allusions scéniques et, d'autre part, la convenance typique du texte mythique:

« Parmi les allusions scéniques, notons le rôle du temps: "Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi"(épigraphe du livre proposant une traduction libre de Sophocle)»; la présence d'un prologue, comme dans la tragédie antique; la correspondance des cinq chapitres et des cinq actes. Parmi les occurrences de la convenance typique, signalons l'enquêteur qui enquête sur son propre meurtre; le meurtre du père supposé (Daniel Dupont) par son fils (Wallas); le désir de ce fils pour la femme de son père (Évelyne) ». (Ricardou 1973, 46)

Malgré cette abondance des renvois mythiques susceptibles d'être interprétés de différentes façons, nous croyons que le mythe que l'auteur vise à détruire est plutôt celui du héros romanesque. Cette constatation n'est pas appuyée sur rien, c'est qu'elle trouve sa grande légitimité dans la façon dont est



fabriqué le personnage du protagoniste des *Gommages*. Contrairement aux romans-personnages des années cinquante et qui s'inspirent encore du modèle balzacien, Robbe-Grillet met en scène un homme *quelconque*, un homme parmi les hommes que rien ne distingue dans la foule. Ce procédé brise l'héritage du roman réaliste. Henri Mitterrand note que « les plus grandes œuvres réalistes (...) reposent sur la présence d'un protagoniste exceptionnel » (Mitterrand 1994, 7) Voué à la vie ordinaire, Wallas ne pense pas à conquérir le monde comme c'est le cas du héros dans le roman réaliste de l'époque. L'adhésion de l'homme au monde est exclu du roman de Robbe-Grillet dont le protagoniste est montré isolé de l'atmosphère qui l'entoure: sans amis ni famille ni contact avec l'extérieur. C'est donc la fin de l'image du personnage localisé dans la société que diffuse le roman traditionnel, de Balzac passé par Zola, Gide et Mauriac. Dorénavant, cette image de l'être fasciné par le monde et par la présence des signes, dont les premiers germes se trouvent chez le narrateur de Proust, prédomine le roman de Robbe-Grillet. Indéniablement, Wallas tel qu'il est créé par l'auteur, a perdu une autre grande partie des attributs conventionnels de la création des personnages. Il y a, d'abord, la privation d'avoir un nom double. Dépossédé du prénom, Wallas n'a qu'un nom. À l'absence de tout portrait physique, nous ne savons presque rien de la physionomie du personnage. En plus, Wallas semble avoir deux visages: celui qu'il voit dans le miroir et celui qui figure sur sa carte d'identité. Ce document « lui renvoie le visage qui était le sien » (Robbe-Grillet 1953, 260) et qui « s'est transformé, rajeuni, presque méconnaissable pour un étranger. (Robbe-Grillet 1953, 125) Le lecteur ne sait pas à quel de ces deux visages s'identifie Wallas. Cette multiplicité rompt avec le principe de l'unicité identitaire sur laquelle est basée toute la création des personnages du roman classique. D'ailleurs, ce manque de traits distinctifs ne se restreint pas au héros principal. Les autres personnages n'ont pas non plus de caractéristiques permettant de les distinguer les uns des autres, ce qui fait qu'ils se confondent. En plusieurs occasions, Wallas est confondu avec d'autres personnages. À la poste, on lui remet une lettre adressée à un certain "André VS". (Robbe-Grillet 1953, 167) L'ivrogne du café est sûr de l'avoir vu la veille du meurtre du monsieur Dupont; alors que Wallas était « à cette heure-là, à plus de cent kilomètres » (Robbe-Grillet 1953, 117) du lieu du crime. L'ivrogne parle du même personnage que madame Bax avait elle aussi signalé, un peu avant, au détective. (Robbe-Grillet 1953, 112) En outre ce nommé André VS, Garinati, l'assassin du professeur, est l'autre sosie de Wallas. Cette confusion menace gravement l'identité du héros et finit par l'effacer. Ce sera le cas dans *La Jalousie*, le troisième roman de Robbe-Grillet qui présente un protagoniste complètement *gommé* après avoir été dépourvu de tous les désignateurs du personnage romanesque: sans nom ou prénom qui peuvent faire référence à sa présence, le protagoniste de *La Jalousie*, auquel le romancier interdit d'avoir même un pronom personnel, est le point culminant de cette suppression du héros romanesque.

À l'inverse des personnages héroïques du roman réaliste classique qui ne pensent qu'à conquérir le monde, Robbe-Grillet crée, dans *Les Gommages*, un héros qui se borne à enregistrer les faits du monde sans chercher à leur trouver une signification quelconque pour la simple et bonne raison qu'il avait, tout comme Meursault de Camus, « un peu perdu l'habitude de (s)'interroger ». (Camus 1957, 96) Jamais un personnage, après le héros de *l'Étranger*, n'est aussi neutre, pour ne pas dire indifférent, que Wallas vis-à-vis du monde qui l'entoure. L'action de regarder et d'apercevoir dénote d'ailleurs une autre fonction du

personnage central du roman: celle du simple spectateur. Wallas regarde avec neutralité ce qui se passe autour de lui, il ne se sent ni touché, ni concerné de la réalité extérieure.

Pour ce qui concerne la vie psychologique du personnage, l'auteur, afin de dépouiller son héros de la moindre vie intérieure, opte pour une description béhavioriste déjà testée par Camus dans *L'Étranger*. Cette technique exige que le romancier, se mettant à distance par rapport à son personnage principal, se contente de décrire les faits et les gestes de celui-ci qui ne doit montrer, face aux événements de la réalité, aucune réaction qu'aurait pu exhiber un personnage du roman dit balzacien exposé à des situations identiques. Dépouillé de toutes les conventions psychologiques qui postulent l'explication minutieuse des réactions du héros face aux phénomènes du monde, le personnage de Robbe-Grillet apparaît comme une « conscience si bien nettoyée ». (Sarraute 1956, 23) L'objectivité qu'adopte l'auteur, sous l'influence de Sartre et Camus, met le héros à l'abri de tout commentaire relatif à ses comportements. Dans *Les Gommes*, comme dans les autres romans de Robbe-Grillet, les êtres romanesques, principaux ou secondaires, sont présentés au lecteur plutôt comme des « marionnettes de carton », (Tadié 1990, 67) que comme des êtres *vivants*. Laurent, comme Wallas, Dupont et le patron du café des Alliés ne sont pas individualisés à tel point que le lecteur peut former leurs portraits psychologiques de façon cohérente. Ainsi, se réalise la prophétie de Sartre selon laquelle « le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques » (Tomachevski 1965, 296)

Nous voulons bien terminer notre recherche par la discussion de la question suivante: pourquoi le personnage romanesque a-t-il perdu son statut du héros dans les romans de Robbe-Grillet? Il faut insister sur le fait que ni Robbe-Grillet ni les autres nouveaux romanciers n'ont pas pour projet de *tuer* le personnage romanesque. Ils savent que celui-ci est la composante romanesque qui constitue pour le récit une condition *sine qua non*. Le roman sans personnage, qui a représenté, à un moment donné, un rêve possible pour Philippe Sollers, demeure un projet utopique dont la réalisation ne serait accessible que si l'on dépouillait l'art romanesque de tout lien avec la réalité et avec l'homme. Tout roman, comme l'a signalé avec justesse Virginia Woolf, a « *affaire au personnage*. » (Woolf 1963, 50) La preuve en est que le personnage a obstinément résisté à toutes les tentatives de déconstruction qu'il avait connues tout au long de l'histoire du genre romanesque. L'exemple contre lequel se relèvent Robbe-Grillet et les autres tenants du Nouveau Roman, c'est celui que divulguent les romans réalistes de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, à savoir: le héros à double nom qui a son caractère propre et qui appartient à une classe sociale bien déterminée. Selon l'auteur des *Gommes* et ses collègues, cette présentation ne correspond plus à la réalité quotidienne.

Quoique les moyens artistiques ne soient pas identiques, le roman de Robbe-Grillet a le même but que celui de Balzac: placer l'homme dans l'espace que lui confère ce monde en incessant état de transformation, ce monde qui ne se résume pas à la simple présence de l'être humain. Le rationalisme cartésien, centré sur l'unité, ne convient plus à une réalité en train de se décentraliser, de morceler ses composants, une réalité changeante, qui ne se reconnaît plus, et où l'homme est dépossédé, dépourvu de tout recours. L'homme puissant, l'homme-dieu, « qui se place partout en même temps, qui voit en même

temps l'endroit et l'envers des choses » (Robbe-Grillet 1963, 149), appartient bel et bien au passé lointain où la personne a été le centre du monde. Si l'univers romanesque ne peut plus être le royaume du personnage - comme il l'a été chez Balzac - c'est parce que la réalité ne l'est plus pour la personne. Celle-ci se trouve dans un monde qui lui est étranger et, pour établir un rapport avec lui, elle n'a qu'à le redécouvrir. Cette redécouverte demande au romancier, l'adoption des formes nouvelles étant capables, autant que l'ont été les formes utilisées par Balzac au dix-neuvième siècle, d'expliquer le nouveau statut qu'a l'homme au sein d'un siècle bien différent de celui qui l'a précédé.

En effet, le changement de l'image de personnage dans le roman n'est pas dû à la seule influence des théories de l'homme, comme le pensent Zérafà ou Hamon. Sans nier le rôle que peuvent jouer, à cet égard, les théories idéologiques et scientifiques du « sujet » de l'époque, nous pensons que d'autres facteurs y interviennent pour que la représentation change. Il s'agit de la conception que se fait l'écrivain de la réalité, de l'homme, de la littérature et de sa fonction. C'est dans ce principe de corrélation entre ces éléments et la représentation du personnage que se trouvent justifiées les tentatives diverses de mutations qu'a connu le statut du personnage romanesque dans l'œuvre littéraire. Étant donné que les écrivains ne voient pas la réalité de la même façon, la représentation de l'homme se trouve variée. En ce sens, le témoignage de l'écrivain, pour être sincère, a peu de chose à voir avec la *fidélité* que celui-ci doit montrer à l'égard de la réalité, tant que cette dernière demeure une notion problématique - dont la perception est susceptible d'être (re)présentée de façons opposées. À ce propos, l'acceptation de l'existence *des* réalités, ou d'une réalité friable, nous semble fort inéluctable. Il est à noter que c'est au nom de la proposition d'une *fidèle* représentation de la réalité de l'homme de XX<sup>e</sup> siècle que Robbe-Grillet s'oppose au roman balzacien. Dans son *Pour un Nouveau Roman*, l'auteur annonce que: « [pour] rendre compte du réel d'aujourd'hui, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle ne serait pas du tout le "bon outil" ». (Robbe-Grillet 1963, 17) Et c'est aussi au nom du principe de la fidélité par rapport à la réalité contemporaine de l'homme de demi-siècle que Robbe-Grillet dépouille son protagoniste de tout aspect héroïque et le réduit à un simple spectateur.

## Conclusion

Concernant le traitement de personnage, le roman des *Gommès* constitue, selon nous, une réussite convenable. Le personnage dans ce livre ne jouit pas d'une place privilégiée par rapport à n'importe lequel des composants de l'univers romanesque. Sa position, y étant reculée, ne lui permet pas d'être le centre focal de l'intérêt du romancier. Cet effet de recul trouve son incarnation dans l'intérêt que le romancier accorde au temps et aux objets. Pour nous, cette tentative ne cible pas le personnage en tant qu'élément narratif nécessaire à tout roman. Elle vise, plutôt, à débarrasser le roman contemporain de l'image héroïque de l'être romanesque, c'est-à-dire le personnage ayant un caractère particulier et appartenant à une classe sociale bien précisée. Le roman de Robbe-Grillet veut rompre avec une longue tradition littéraire où les créatures romanesques sont strictement déterminées physiquement, moralement et socialement. Cette réduction du personnage est un procédé infaillible pour ne pas permettre à l'être romanesque, privé de ses attributs traditionnels, de continuer à *vivre* dans le monde du lecteur, une fois la

lecture finie. Les personnages de Robbe-Grillet « n'ont pas vécu avant la première ligne du texte, et cessent d'exister avec le mot "fin" ». (Bersani et al. 1970, 593)

Il est impossible, après la lecture des *Gommes* de se figurer une image quelconque, représentant Laurent, Wallas ou Dupont. Chez Robbe-Grillet, ces aspects de la représentation sont rejetés dès *Un régicide*, et, il ne saurait être question, pour étudier le traitement du personnage chez Robbe-Grillet, de l'aborder sous l'angle de l'approche psychanalytique ou sociologique. Cependant, il n'est pas tout à fait exact de dire que le modèle du personnage que revendique Robbe-Grillet soit né, à savoir le personnage qui est « un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe » (Morissette 1963, 31) Il faudra attendre la parution de *La Jalousie* (1957) pour que cette idée se concrétise d'une façon très claire et bien nette.

## خلخلة المفهوم التقليدي للشخصية الروائية في رواية المماحي لروب - غرييه

حسن سرحان

قسم اللغات، جامعة بغداد، العراق

فاتن بهادلي

قسم اللغات الحديثة، جامعة البتراء، الأردن

### الملخص

في عام 1953 نشر روب غرييه أول رواياته: المماحي. تركزت هذه الرواية في بنيتها الثيمية على موضوع بسيط إذ ينتهي محقق جنائي اسمه والاس بقتل الشخص الذي يفترض به حمايته من الاغتيال. دون إهمال حبكة الرواية ومدى استجابتها أو عدم استجابتها لشروط الرواية البوليسية التقليدية ومتطلباتها، وسنركز، هنا، على الآليات الفنية التي سلكها الكاتب لكسر الأطر الكلاسيكية النمطية التي قدمتها رواية القرن التاسع عشر للشخصية الروائية. رصدنا في بحثنا الحالي ثلاثاً من تلك الآليات: الانشغال المبالغ فيه بالزمن، والتأكيد على حضور الأشياء على حساب الشخصيات، وتجريد البطل الروائي من خاصيته الاسطورية التي أضفتها عليه الرواية الواقعية الكلاسيكية. هذه الآليات مجتمعة، قادت كما سنرى في هذا البحث، إلى طرح نموذج جديد للشخصية الروائية يتمثل بوالاس المحروم من كثير من المزايا التي كانت تتمتع بها الشخصية الرئيسية في السرد الواقعي التقليدي.

الكلمات المفتاحية: الشخصية الروائية، الرواية الجديدة، روب - غرييه، المماحي، الزمن السردية، الأشياء، تجريد البطل من صفاته الأسطورية.

## Références

- Albérès, R. M. 1972. *Métamorphoses du roman moderne*. Paris: Albin Michel.
- Barthes, Roland. 1954. « Littérature objective », in *Critique*. N° 86-87, juillet-août.
- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. t. II, Paris: Gallimard.
- Bersani, Jacques. Michel, Autrand. Jacques, Lecarme. Bruno, Vercier. 1970. *La Littérature en France depuis 1945*. Paris: Bordas.
- Camus, Albert. 1957. *L'étranger*. Paris: Le livre de poche.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures I*, «Vertige fixé ». Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Hamon, Philippe. 1998. *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève: Droz.
- Lafon, Henri. 1992. *Les décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*. Oxford: the voltaire foundation.
- Lepaludier, Laurent. 2004. *L'objet et le récit de fiction*. Rennes: presse universitaires de Rennes.
- Magny, Claude-Edmonde. 1948. *L'âge du roman américain*. Paris: Éditions du Seuil.
- Miroux, Jean-Philippe. 1997. *Le Personnage du roman, genèse, continuité, rupture*. Paris: Nathan.
- Mitterrand, Henri. 1994. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*. Paris: « P.U.F. » Presses Universitaires de France.
- Morissette, Bruce. 1963. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Minuit.
- Nadeau, Maurice. 1957. Nouvelles formules pour le roman, in *Critique*. Vol. 13, n° (123-124), août-septembre.
- Pingaud, Bernard. 1958. « L'École du refus », in *Esprit*. N° (263-264), juillet-août.
- Ricardou, Jean. 1973. « Coïncidences pour un œdipe inverse » dans *Le Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet, Alain. 1953. *Les Gommages*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. *Pour un Nouveau Roman*. Essais. Paris: Gallimard, coll. « Idées NRF ».
- Sarraute, Nathalie. 1956. *l'ère du soupçon*. Paris: Gallimard.
- Tadié, Jean-Yves. 1990. *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Belfond.
- Tison-Braun, Micheline. 1990. *Le Moi décapité-le problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine*. New York; Bern; Paris: P. Lang.
- Tomachevski, Boris. 1965. « Le héros », dans *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil.
- Virginia, Woolf. 1963. *L'Art du roman*. Paris: Éditions du Seuil.
- Zérafra, Michel. 1969. *Personne et personnage-Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Klincksieck.