

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAROLINE RIOUX

ÉTUDE DE LA *MISE EN ABYME* DANS LE ROMAN *LE VOYEUR* D'ALAIN
ROBBE-GRILLET

15 avril 2002



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Notre recherche est une étude de la *mise en abyme* dans le roman *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. Ce processus qui représente de façon partielle ou complète un texte à l'intérieur d'un autre texte, est un élément déterminant pour élucider *l'énoncé*, *l'énonciation* et les *structures* qui caractérisent une œuvre littéraire comme désire le démontrer notre étude.

Après que l'introduction ait établi l'origine et l'évolution du concept de la *mise en abyme* à partir d'André Gide, le premier chapitre est consacré à la *reconstruction* de l'assassinat de la jeune Jacqueline Leduc. Nous nous inspirons, pour ce faire, de la théorie élaborée par Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, et plus particulièrement de la première couche de *réflexions*, celle de *l'énoncé*, qui se caractérise par une première forme de *réflexion* élémentaire appelée *fictionnelle*.

Le deuxième chapitre aborde la seconde couche de *réflexions*, celle de *l'énonciation*, qui se caractérise par la présence d'une deuxième forme de *réflexion* élémentaire appelée *énonciative*. D'abord, nous observons que *les réflexions énonciatives* installent un climat de *doute* qui amène à remettre en question les *perceptions* du protagoniste-narrateur en ce qui concerne, par exemple, la vision qu'il a de sa première journée dans l'île qu'il répète à outrance. Ensuite, nous

qu'il a de sa première journée dans l'île qu'il répète à outrance. Ensuite, nous constatons que les *réflexions énonciatives* installent un climat d'hésitation en remettant en cause cette fois la *crédibilité* du protagoniste-narrateur par l'entremise, notamment, du dédoublement de la voix narrative de Mathias et de la déconstruction qui s'opère au sein même du récit.

Le troisième chapitre se concentre sur la troisième couche de *réflexions*, celle du *code du récit*, qui se caractérise par une troisième forme de *réflexion* élémentaire appelée *textuelle*. En premier lieu, nous notons que la déconstruction des éléments du récit se poursuit dans le troisième chapitre puisque le texte se présente désormais comme une *illusion* qui amène le lecteur à annuler sa lecture précédente et à en reconstruire une nouvelle et ce, à l'infini. En second lieu, en partant du fait que le récit se présente comme un *trompe-l'oeil*, il semble pertinent de supposer que le texte soit, au bout du compte, en *processus d'écriture*.

Dans la conclusion, en plus de résumer le rôle fondamental joué par chacune des trois premières formes de *mis en abyme* élémentaires, nous ajoutons que la théorie de Dällenbach permet non seulement d'étudier d'autres textes que *Le Voyeur*, mais que dans l'étude des textes, aussi bien de ceux de Robbe-Grillet que de ceux de Proust ou de Zola ou de tout autre écrivain, la théorie de Dällenbach pourrait être complétée par celle élaborée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire, c'est un long parcours sinueux au cours duquel se dressent devant nous des obstacles qui semblent, plus souvent qu'autrement, insurmontables. Dans ces moments, il suffit parfois d'une seule personne, rencontrée en cours de périple, et qui arrive à raviver la flamme, à donner un nouvel élan qui permet de poursuivre le projet de recherche, l'empêchant ainsi de se consumer à tout jamais. C'est pourquoi, je ne peux passer sous silence le nom de Monsieur Hugues Girard, virtuose de l'informatique, qui a mis à ma disposition son expérience pour la présentation matérielle de ce mémoire.

Mes remerciements les plus sincères à M. Jacques B. Bouchard, directeur de mon mémoire, pour sa compétence, sa patience, sa grande disponibilité et surtout pour ses judicieux conseils qui m'ont permis de mener à bien ce projet de recherche.

Je dédie ce travail de recherche à ma mère Christiane, pour son soutien, sa confiance et ses encouragements constants, ainsi qu'à ma petite sœur Claudia qui a toujours cru en moi. Vous êtes toutes les deux mes étoiles, celles qui illuminent chaque jour le ciel de ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	2
REMERCIEMENTS.....	4
DÉDICACE.....	5
TABLE DES MATIÈRES.....	6
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE 1 : <i>Réflexions de l'énoncé</i>	23
1.1 La démarche théorique de Lucien Dällenbach.....	23
1.2 Les blasons d'André Gide.....	23
1.3 La réflexivité selon Raymond Roussel.....	25
1.4 La <i>mise en abyme</i> selon Jean Ricardou.....	26
1.5 La systématique du <i>Récit spéculaire</i>	27
1.6 La diégèse dans <i>Le Voyeur</i>	37
1.7 La description générale de la première couche de <i>réflexions</i>	43
1.8 Reconstruction de l'assassinat : Scènes de meurtres similaires.....	43
1.8.1 La légende de l'île.....	51
1.8.2 L'arrière-boutique du café <i>A l'Espérance</i>	52
1.8.2.1 Le bruit des vagues.....	55
1.8.3 La première affiche de cinéma.....	57

1.8.4 Bilan.....	59
1.9 Reconstruction de l'assassinat : positions de tortures et sévices corporels similaires.....	60
1.9.1 La petite fille sur le quai.....	61
1.9.2 La jeune Violette.....	62
1.9.3 Le dépeçage du crabe.....	63
1.9.4 Le mannequin d'étalage.....	64
1.9.5 La dépouille de la grenouille.....	65
1.9.6 Bilan.....	66
1.10 Élimination des indices concernant l'assassinat.....	69
1.10.1 Les nouvelles affiches de cinéma.....	69
1.10.2 Le paletot de laine de Jacqueline.....	73
1.10.3 L'article de journal brûlé.....	74
1.10.4 Le sac de bonbons.....	76
1.10.5 Bilan.....	77
CHAPITRE 2 : <i>Réflexions de l'énonciation</i>	79
2.1 La narration dans le roman <i>Le Voyeur</i>	79
2.2 La description générale du second niveau de <i>réflexions</i>	81
2.3 Introduction d'un climat d'hésitation : doutes concernant les perceptions du protagoniste-narrateur.....	82
2.3.1 Les répétitions de la première journée de Mathias dans l'île.....	85

2.3.2	La confusion qui règne au niveau de la description de l'arrière-boutique du café <i>A l'Espérance</i>	95
2.3.3	Bilan.....	102
2.4	Introduction d'un climat d'hésitation : doutes concernant la crédibilité du protagoniste-narrateur.....	105
2.4.1	Le dédoublement de la voix narrative du protagoniste- narrateur.....	106
2.4.2	Le dédoublement du narrataire.....	112
2.4.3	Le dédoublement du récit : les contradictions.....	115
2.4.4	La déconstruction du récit.....	118
2.4.5	Bilan.....	119
CHAPITRE 3 : <i>Réflexions du code du récit</i> (Structures du texte).....		122
3.1	La description générale du troisième niveau de <i>réflexions</i>	122
3.2	Le récit comme leurre.....	123
3.2.1	Le départ de Mathias de l'Île à bord du vapeur.....	124
3.2.2	La découverte du paletot de laine grise.....	125
3.2.3	La recherche du raccourci hypothétique.....	127
3.2.4	Bilan.....	129
3.3	Le récit se dévoile comme étant en processus d'écriture.....	131
3.3.1	La description du hameau des Roches Noires.....	131
3.3.2	Le dessin d'une mouette grise.....	132
3.3.3	La nouvelle affiche de cinéma.....	138

3.3.4 Bilan.....	145
3.4 Le processus d'écriture : la base du récit.....	147
3.4.1 Les deux nœuds arrondis peints côte à côte sur une porte.....	147
3.4.2 Les mouvements divergents et convergents des mains du pêcheur.....	151
3.4.3 L'article de journal brûlé.....	155
3.4.4 Bilan.....	159
CONCLUSION.....	163
BIBLIOGRAPHIE.....	176

INTRODUCTION

En 1883, A. De Foras définit le mot *abyme* de façon générale comme étant «*un terme d'héraldique qui désigne le point central d'un écu lorsque ce point figure lui-même un écu*. Il renchérit en affirmant *qu'une figure est mise en abyme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures.*».¹

Huit ans plus tard, soit en 1891 plus précisément, André Gide découvre, en s'appropriant le terme héraldique, l'idée de *mise en abyme* au niveau, cette fois, de l'écriture. C'est par l'entremise d'une page de son *Journal 1889-1939* que Gide livre à la communauté littéraire ses intuitions premières en ce qui concerne le tout nouveau concept de *mise en abyme* :

*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre [...] Ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment) [...] en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces [...] ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second «en abyme».*²

¹ De Foras, A., *Le Blason*, dictionnaire et remarques, Grenoble, 1883.

² Gide, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll «Pléiade», 1948, p.41.

À cet effet, Christian Angelet, dans son ouvrage qui s'intitule *Onze études sur la mise en abyme*, émet l'opinion selon laquelle «l'auteur du *Journal* évoque moins un art de la composition qu'il ne cherche à dire l'essence et le pourquoi de l'écriture. L'abyme, pour lui, n'est autre que le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature comme telle, coupée de la réalité».³

Toutefois, ce n'est pas un hasard si Gide se rappelle du *Mariage des Arnolfini* de Van Eyck, du *Diptyque* de Martin Van Newenhoven, du *Banquier et de sa femme* de Quentin Metzys et surtout des *Ménines* de Vélasquez. C'est que la fascination initiale de Gide pour la notion particulière de *mise en abyme* lui vient sans aucun doute de l'observation qu'il a faite de quelques grandes œuvres picturales où le miroir se veut le révélateur à l'intérieur d'un tableau. Dès lors, pour Gide, *l'œuvre dans l'œuvre* répond au souci d'une esthétique qui nie la réalité en tant que pièce à conviction.

Ce qui le captive par-dessus tout, ce n'est pas seulement le fait que la *mise en abyme* se présente, de manière générale, comme étant l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de lui-même, mais le

³ Hallyn, Fernand, Angelet, Christian, *Onze études sur la mise en abyme*, Belgique, Gent Belgique, coll. «Romanicia gandesia», 1980, p.9-10.

fait qu'au niveau de l'écriture, la *mise en abyme* attribue, à un personnage d'un récit par exemple, l'activité même du narrateur qui le prend en charge.

Dans les années 1950, le terme de *mise en abyme* a été pris en charge par un courant littéraire extrêmement influent à l'époque : le *Nouveau Roman*. Ce mouvement regroupe des œuvres publiées en France par un groupe d'auteurs réunis aux *Éditions de Minuit* (presse clandestine au cours de la Seconde Guerre mondiale) par Jérôme Lindon. Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier et Samuel Becket forment ce groupe d'écrivains liés par un projet commun : *renouveler* l'écriture romanesque.

Le tout, par le biais d'un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre, notamment *l'intrigue*, qui garantissait la cohérence du récit et le *personnage*, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, à sa description physique et à sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante liaison.

La suppression de ces attributs extérieurs et la suppression de ces assises traditionnelles, sur lesquelles les romanciers avaient l'habitude de bâtir leurs personnages, ne signifie pas pour autant que le protagoniste-narrateur du nouveau roman soit dépouillé de toutes caractéristiques. Dans un essai publié en 1957, Robbe-Grillet réfute la thèse des critiques qui ne voient, chez ce narrateur, qu'une simple présence transparente, un reflet d'objets qui l'entourent :

*Cependant, c'est un tort de prétendre qu'il ne se passe plus rien dans les romans modernes. De même qu'il ne faut pas conclure à l'absence de l'homme sous prétexte que le personnage traditionnel a disparu, il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure.*⁴

En prétendant donner une nouvelle noblesse au genre en faisant prédominer ces aspects formels, les œuvres des nouveaux romanciers se distingueront par une construction et une mise en forme basées sur des notions telles la *métaphore*, la *description*, mais surtout et avant tout sur le concept formel le plus prolifique de ce courant littéraire : la *mise en abyme*. D'ailleurs, certains écrivains comme Robbe-Grillet par exemple, ont présenté dans leurs romans *l'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre, une histoire dans une histoire, un écrivain qui écrit, etc.*

De ce fait, le concept a connu une telle fortune qu'il lui a suffi de quelques années seulement pour envahir complètement le champ de la littérature, multiplier les incursions dans les domaines voisins (peinture, théâtre, cinéma, etc.) et s'inscrire dans le vocabulaire de chacun.

Dans cette perspective, notre étude portera sur ce que l'on a appelé la *mise en abyme* à la suite de Gide, c'est-à-dire sur ce *processus de représentation partielle*

⁴ Robbe-Grillet, Alain, « *Sur quelques notions périmées* », *Pour un nouveau roman*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, pp. 31-32.

ou complète du texte à l'intérieur du texte, tel qu'il se présente et se développe au sein du roman *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, écrit en 1955 et publié aux Éditions de Minuit à Paris⁵. Cette étude s'effectuera à partir de la *théorie sur la réflexion* élaborée par Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977⁶.

Il s'agira donc, en quelque sorte, de voir si le roman ne dispose pas, dans ses structures rythmiques et réflexives, de l'équivalent de ce dont la rime est la forme la plus visible (la plus symbolique peut-être) dans la pratique poétique, cette rime à propos de laquelle Paul Valéry écrivait dans *Ego scriptor*. «*La rime a ce charme - elle et toutes les conditions- de faire venir une foule d'idées, c'est-à-dire de combinaisons auxquelles jamais on n'aurait songé. On se fait des pensées, toutes étrangères à sa pensée.*».⁷

Plusieurs raisons ont motivé le choix de cet objet d'étude particulier. La première motivation provient du fait que Robbe-Grillet se présente, par la réflexion qu'il mène en tant qu'écrivain engagé sur l'aspect formel des œuvres romanesques et sur la volonté de leur faire subir une révolution esthétique, comme l'un des plus célèbres représentants du courant du *Nouveau Roman*.

⁵ Toutes les références à cette édition seront faites directement dans le texte, à la suite des citations.

⁶ Toutes les références à cette édition seront faites directement dans le texte, à la suite des citations.

⁷ Valéry, Paul, *Ego Scriptor*, Paris, Poésie / Gallimard, 1992, p.87.

Ce fait permet en outre de constater, en empruntant une expression de Ricardou, que le roman *Le Voyeur* se présente comme étant moins «*l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.*»⁸. Ce qui signifie que le roman, par son aspect non conformiste, privilégie le choix d'une série d'aspects formels précis, tels *des jeux optiques et des artifices créateurs de langage* au sein desquels la mise en abyme arrive en tête de liste. De ce fait, le récit donne donc naissance à une quantité considérable de lectures différentes qui ne s'impliqueront pas, mais se superposeront.

La seconde raison qui a motivé le choix de cet objet d'étude en particulier est le fait que Robbe-Grillet évacue de ses textes et plus précisément du *Voyeur*, la «*psychologie et l'humanisme*» pour accorder au contraire «*l'omniprésence et l'omnipotence aux lieux et aux choses, restitués avec la méticulosité d'un médecin légiste, dans de longues et minutieuses descriptions, où parle le seul regard arrêté, dit Barthes, comme sur une «résistance optique».* Il s'agit d'une réalité strictement matérielle, neutre, sans ouverture ni référence à quelque sens ou quelque symbolique subjective, dans laquelle il n'y a ni héros, ni antihéros [...] mais de simples poseurs de voix ou de regard».⁹ De ce fait, une troisième raison, qui découle des deux précédentes, vient motiver encore plus solidement le choix de

⁸ Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p.32.

⁹ Encyclopédia Universalis, *Thesaurus-Index (Récollets-Zyrienne)*, Paris, 1989, p. 3009.

mon objet d'étude. Il s'agit du fait que *Le Voyeur* présente, dans sa forme, une *indétermination chronologique des événements* qui a pour effet d'instaurer une discontinuité, créant ainsi des îlots de sens qui semblent, à première vue, non reliés entre eux; une sorte de casse-tête où il semble manquer, ça et là, certaines pièces.

En se basant sur les raisons qui ont motivé le choix de cet objet d'études plus particulièrement, il est pertinent de constater qu'un certain nombre de problèmes importants et non négligeables surgissent. Pour les besoins de ce mémoire, je n'exposerai que deux problèmes majeurs, c'est-à-dire ceux qui me seront les plus utiles pour les fins de ma démonstration.

Ce qui semble à prime abord problématique, c'est le fait que Robbe-Grillet offre, avec *Le Voyeur*, un récit qui construit sa propre réalité à partir de sa propre matérialité. Par conséquent, le schéma traditionnel du roman (métonymique), c'est-à-dire le déroulement chronologique d'une intrigue cohérente, s'efface devant ce qu'on pourrait appeler un schéma métaphorique.

Ce qui signifie que la liaison entre les scènes et entre les événements ne se fait pas par simple chronologie ou conduite linéaires, mais par d'autres processus textuels moins évidents: par analogie ou par métaphore, un souvenir, une hallucination, une image, un mot, un son, etc. Et pourtant, il y a un effet de réel car

qu'est-ce qui est plus réaliste, une chronologie subjective ou une chronologie objective, cette dernière s'appuyant sur une nécessité extérieure au roman?

L'ordre temporel et événementiel du Voyeur est donc totalement et constamment troublé par les nombreux retours en arrière, par les scènes proleptiques ou imaginaires, et par un mélange de temps qui s'imbriquent les uns dans les autres et qui en viennent à se confondre.

Ce qui a pour effet de déstabiliser le lecteur qui ne sait plus où il doit se situer et comment il doit comprendre les événements désordonnés qu'il est en train de décoder. Le roman détruit ce qu'il a construit au fur et à mesure, amenant alors le lecteur à faire de même avec sa lecture puisque qu'il se trouve devant un texte qui lui glisse constamment entre les doigts au moment même où il croyait enfin le saisir.

Un deuxième problème majeur pourrait être considéré comme la conséquence du précédent. En effet, puisque dans *Le Voyeur* la voix du narrateur semble osciller constamment entre la *vision intérieure* et la *vision omnisciente*, en conservant toutefois la même personne narrative grammaticale, soit la troisième personne (il), le lecteur est une fois de plus déstabilisé et il semble se retrouver à la fois avec Mathias, le protagoniste-narrateur, et à la fois *en dehors* de celui-ci et ce, sans transition.

Ce qui a pour conséquence que le lecteur ne semble plus être en mesure de reconnaître l'autorité du narrateur ni d'avoir confiance en lui car il semble trop souvent oublier, mentir, inventer, se répéter. *La voix narrative* semble alors ne *plus contrôler son sujet* si bien que le lecteur peut difficilement identifier avec certitude le point de vue de narration et la voix narrative.

Le Voyeur est, en effet, *irrécupérable*. C'est-à-dire que l'on ne peut pas lui imposer un ordre *extérieur* afin d'en *reproduire* l'intrigue. Voilà pourquoi il semble primordial de lire *autrement* le récit, ainsi que d'adopter une nouvelle *approche* du texte.

Lire autrement signifie, comme semble l'exiger Robbe-Grillet de ses lecteurs, faire plutôt attention aux *rythmes* et aux *formes* du texte. En effet, toute tentative de récupérer le roman risque de le déformer, car ce qui se passe à la *surface* du texte semble cacher une réalité bien plus profonde.

Et, puisque la pratique de la *mise en abyme* nous semble être présentée à l'intérieur du *Voyeur* sous de multiples formes, il nous apparaît pertinent d'affirmer que le concept de *mise en abyme*, tel qu'étudié et défini par Lucien Dällenbach dans son essai théorique *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, constitue le *cadre théorique d'interprétation* par excellence pour pénétrer, analyser

et décoder ce texte pourvu d'un dispositif fonctionnant comme un système de contre-illusion opposée à l'illusion romanesque conventionnelle.

Ce qui permet de l'affirmer avec certitude, c'est surtout le fait que l'ouvrage de Dällenbach est le premier véritable effort de synthèse effectué sur cette notion fondamentale. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme* propose une démarche qui est basée sur une typologie structurelle de la mise en abyme dite *ascendante*. Ce qui signifie que pour qu'elle soit effective, il est fondamental d'en identifier les prédicats essentiels, ainsi que les traits différentiels insécables. Cette démarche propose également des notions fondamentales, concrètes et facilement applicables.

Ce qui fait que la notion commune à toutes les *prises en abyme* devient pour Dällenbach celle de la *réflexivité*. Voilà pourquoi il remplace, dans l'élaboration de sa théorie, l'expression *mise en abyme*, qu'a utilisée André Gide pour parler du phénomène, par le terme de *réflexion*.

C'est donc en utilisant certaines parties de ce qu'il faut appeler la *théorie sur la réflexion* telle qu'elle a été élaborée par Lucien Dällenbach, notamment les *trois premières formes de réflexions élémentaires*, que nous avons résolu d'étudier *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet afin de voir si ces éléments de la théorie de Dällenbach permettent de reconstruire ce qui semble avoir été détérioré dans le

déroulement de ce récit, soit les circonstances du crime, qui ne sont jamais dévoilées que par bribes et, semble-t-il, dans une sorte de complet désordre narratif.

Comme le mentionne le journaliste *Yvon Boucher* dans un article publié dans *Le Devoir* d'octobre 1977 concernant la portée et l'utilité de la théorie de Lucien Dällenbach :

C'est avec la deuxième partie, Pour une typologie du récit spéculaire, que l'auteur amorce sa véritable démarche qui pourrait être une introduction à une ontologie formelle du procédé de mise en abyme. S'autorisant des trois paliers jakobsonniens, l'énoncé, l'énonciation et le code, l'auteur s'ingénie à tracer le profil essentiellement formel du concept gidien non sans un ton désinvolte et occasionnellement maniéré; les termes de métadiégétique, narratologue, paramètre de sanction paradigmatique, paramètre d'obédience syntagmatique, lecture isotope (qui est emprunté à Greimas) et d'embrayeurs d'isotopie, nous sont lancés à la figure comme les éclats d'un spectacle grandiose mais étonnamment imprécis quant à la rigueur des démonstrations [...]

Après beaucoup d'efforts académiques et de citations cautionnantes, Dällenbach dégage cinq types de mises en abyme : fictionnelle, énonciative, textuelle, métatextuelle et transcendantale [...]

Dans perspectives diachroniques, l'auteur tentera de retrouver, à travers les textes majeurs du Nouveau Roman et du nouveau Nouveau Roman, l'application de ces types. On trouvera de courtes analyses sur L'emploi du temps et Où de Michel Butor, sur La Jalousie de Robbe-Grillet, sur L'herbe et Triptyque de Claude Simon ainsi que sur Les lieux-dits de Ricardou. Pour l'auteur, «en multipliant les auto-inclusions et les inclusions-exclusions à l'intérieur d'une suite de dépendances emboîtées, le nouveau Nouveau Roman [...] tourne en dérision l'Idéologie réaliste et se coupe du monde en se bouclant plusieurs fois sur lui-même».

*Somme toute, l'essai de Lucien Dällenbach est à la fois indispensable et insatisfaisant. Indispensable parce que c'est le premier effort de synthèse systématique sur le sujet, mais insatisfaisant quant à l'efficacité d'analyse et à la qualité d'écriture. Aux côtés de Ricardou et de Genette, Dällenbach ne demeure qu'un universitaire empressé d'apporter sa publication à son chef de département.*¹⁰

La première partie de notre étude porte sur la *réflexion fictionnelle* (première forme de *mise en abyme* élémentaire telle que définie par Lucien Dällenbach dont on verra la description aux pages de notre mémoire) dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet: nous nous interrogerons donc sur la façon dont cette première forme de *réflexion* élémentaire arrivera, grâce à l'accumulation des pièces à conviction, comme elles se présentent petit à petit dans le récit (le corps de Jacqueline, le viol, la falaise, les rochers, les moutons, la ficelle, les bouts de cigarette, etc.), à combler *l'ellipse temporelle et événementielle* de la narration, amenée par le fait que le crime n'est jamais tout à fait présenté. Cette ellipse est d'ailleurs matérialisée dans le texte, nous semble-t-il, par la *page blanche* que l'on retrouve à la page 88 du roman.

La deuxième partie de notre étude porte sur la *réflexion énonciative* (deuxième forme de *mise en abyme* élémentaire telle que définie par Lucien Dällenbach dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet). La question à laquelle nous nous efforcerons de répondre sera celle-ci: de quelle façon cette seconde forme de réflexion

¹⁰ Boucher, Yvon, Sur les vertiges de l'œuvre dans l'œuvre, Le Devoir, 16 juillet 1977, p.12, art.2.

élémentaire arrivera-t-elle, à l'aide entre autres de plusieurs petites failles narratives (les multiples versions des actions et des déplacements du protagoniste-narrateur, la confusion, les fantaisies, les souvenirs), à créer un climat *d'hésitation* qui amène nécessairement à remettre en question à la fois les *perceptions* de Mathias -qui est ce narrateur- et sa *crédibilité* même.

La troisième partie de notre étude porte sur la réflexion *textuelle* (troisième forme de *mise en abyme* élémentaire telle que définie par Lucien Dällenbach dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet). Après avoir démontré que les *réflexions fictionnelles* permettent de reconstruire le meurtre de Jacqueline Leduc au niveau de *l'énoncé* et que les *réflexions énonciatives* installent un climat d'hésitation qui amène à remettre en cause les perceptions et même la crédibilité du protagoniste-narrateur au niveau de l'énonciation, cette troisième forme de *réflexion* élémentaire permettra de montrer que le roman se présente indéniablement comme en *processus d'écriture*. Ce qui signifie que le fonctionnement du texte, ainsi que l'interprétation qui s'en dégage, n'est jamais défini de façon définitive.

CHAPITRE 1

RÉFLEXIONS DE L'ÉNONCÉ

Dans un premier temps, avant d'aborder l'étude des différentes réflexions de l'énoncé dans *Le Voyeur*, il est essentiel de décrire les *outils méthodologiques*, c'est-à-dire la *démarche théorique sur la réflexion* élaborée par Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire*, et qui servira à articuler ce questionnement critique.

1.1 La démarche théorique sur la réflexivité de Lucien Dällenbach

Le principal objectif de la théorie sur la *mise en abyme* élaborée par Lucien Dällenbach consiste à arracher le concept à sa pseudo-évidence et à secouer la quiétude avec laquelle il est accepté. La meilleure façon selon Dällenbach d'atteindre ce but, c'est d'abord d'effectuer une exploration des principales théories sur la *mise en abyme* qui ont précédé la sienne.

1.2 Les blasons d'André Gide

C'est à partir de la fameuse page du *Journal 1889-1939* d'André Gide (qu'il est possible, à la rigueur, de désigner par la *Roque* ou 1893) que Dällenbach est en mesure de constater que, pour Gide, la *mise en abyme* est avant tout un

instrument permettant un retour de l'œuvre sur elle-même, dont la propriété essentielle consiste à faire émerger l'intelligibilité et la structure formelle de celle-ci. Elle constitue pour Gide une réalité structurelle qui n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature.

Dällenbach constate ensuite que ce qui captive Gide, c'est l'image d'un écu qui accueille en son centre une réplique miniaturisée de lui-même. Le théoricien prend donc l'analogie pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante : *«est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient (Dällenbach : 18)»*.

Il observe enfin que la fameuse page du *Journal* d'André Gide doit une part de son ambiguïté à un mot dont le texte ne fixe pas le sens : le mot *sujet*. Il souligne aussi que, pour Gide, le sujet même de l'œuvre est *relationnel* (l'œuvre entretient un rapport étroit avec celui qui l'écrit), c'est-à-dire que l'écrit se trouve à être dédoublé d'entrée de jeu.

L'auteur du *Récit spéculaire* mentionne que ce que l'on comprend moins bien dans ces conditions, c'est que Gide en soit venu à privilégier une métaphore qui, parce qu'elle ne possédait pas l'aptitude à désigner tout à la fois le dédoublement

d'un narrateur, d'une histoire et de la dialectique qui s'instaure entre eux, s'appliquait à ses propres exemples.

Dällenbach admet que l'image du *blason dans le blason* que propose Gide figure bien la réduplication du sujet de l'œuvre à l'intérieur d'elle-même, en plus de convenir parfaitement à toute œuvre qui pratique la *mise en abyme*. Il souligne que toutes les constatations qu'il a faites lui permettent de confirmer sa conviction première, à savoir que le terme de *mise en abyme* désigne, à son apparition, ce que certains auteurs appellent l'œuvre dans l'œuvre ou la réduplication intérieure.

1.3 La réflexivité selon Raymond Roussel

Selon Dällenbach la *mise en abyme* pour Raymond Roussel est un concept qui est *parent de la rime* dans le sens où il se développe d'abord au niveau de ce qu'il nomme *l'infiniment petit*, c'est-à-dire tout ce qui touche les phrases, mais surtout les mots (les lettres également) qui, la plupart du temps, riment, en quelque sorte, entre eux. Voilà qui explique le fait que Roussel ait souvent recours à l'extension sémantique, à l'homophonie et aux anagrammes. En se faisant ainsi écho, les éléments qui constituent *l'infiniment petit*, toujours selon la logique de Roussel, déterminent une composition en miroir qui soumet le texte à leurs injonctions et le conduit à rimer avec lui-même.

À partir de cette constatation, Dällenbach remarque que le concept de *mise en abyme* se développe ensuite au niveau de ce que Roussel appelle *l'infiniment grand*, c'est-à-dire tout ce qui concerne le récit dans son ensemble. À ce propos, il note que la fiction d'un récit consiste essentiellement pour Roussel à narrativiser le processus qui l'institue.

Finalement, Dällenbach mentionne que pour Roussel, la fiction d'un récit se compose avec des éléments proches de ceux qu'elle a pour mission d'unir. Chargée d'assembler ce qui se ressemble, elle finit par ressembler à ce qu'elle assemble. Ainsi se fait-elle en montrant ce qu'elle fait. Autrement dit, la fiction, en le tissage de ses thèmes, est tout entière occupée à se signaler comme texte. Elle s'applique à montrer ce qu'elle est. En somme, elle désigne en l'écriture son processus de production.

1.4 La *mise en abyme* selon Jean Ricardou

En matière de réflexivité, Dällenbach explique en premier lieu que la position de Ricardou est plus roussélienne que gidienne. Ce qui signifie que la *mise en abyme* telle que la conçoit celui-ci œuvre dans *l'infiniment petit* (au niveau des phrases, des mots, des lettres même, d'où l'intérêt marqué pour les anagrammes) autant que dans *l'infiniment grand* (le récit devenant réflexif dans sa totalité ni plus

ni moins). Dällenbach souligne qu'avec une définition si large et si «laxiste» du procédé, il voit mal comment le concept pourrait ne pas subir une mutation.

Dällenbach mentionne en second lieu que c'est autour des notions de reproduction (*mimesis*) et de production que se joue le débat. Dällenbach porte au crédit de Ricardou son refus de capituler devant l'appartenance de la *mise en abyme* à la mimesis et d'avoir tenté l'impossible pour libérer celle-ci du joug de la représentation.

1.5 La systématique du *Récit spéculaire*

À la lumière des théories qui ont précédé la sienne, on peut remarquer que la démarche de Lucien Dällenbach utilise les trois *paliers jakobsoniens*. Le premier, celui de l'*énoncé*, se définit comme étant l'histoire, la diégèse, c'est-à-dire la suite des événements amenant une transformation de l'action principale du récit. Le second, celui de l'*énonciation*, se définit quant à lui comme étant l'instance énonciatrice, c'est-à-dire quelqu'un et son environnement, représenté ou non, mais qui est toujours repérable. Pour ce qui est du troisième palier, celui du *code du récit*, il se définit comme étant le plan de la structure du texte, c'est-à-dire la manière dont le récit ou une partie de celui-ci est construit et structuré.

Dans la perspective qui est celle de Dällenbach, le critère de validation du modèle jakobsonien ne peut être pour lui que celui de sa productivité. Plus distinctive que la dichotomie hjelmslevienne *forme de l'expression/forme du contenu*, la tripartition que propose Jakobson, toujours selon Dällenbach, semble mieux habilitée que toute autre à rendre compte de la variété des dédoublements.

Dällenbach établit ensuite *cinq formes de mise en abyme élémentaires*. La première forme est celle de la *réflexion fictionnelle*. Elle «[...] condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé -et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne (Dällenbach : 76)».

Cette première forme de *réflexion* élémentaire est repérable, entre autre exemple, dans le roman *À la recherche du temps perdu*¹¹ de Marcel Proust. Dans *Du côté de chez Swann*, en effet, le narrateur raconte l'histoire d'amour qui se vit entre Swann et Odette de Crécy. Dans un autre tome, il raconte l'histoire d'amour entre lui-même et Albertine, vingt ans plus tard. Les deux histoires d'amour présentent des caractéristiques similaires sur le plan de *l'énoncé*.

¹¹ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956, 3 vol.

La seconde forme de *mise en abyme* élémentaire est la *réflexion énonciative* qui se définit comme étant «[...] la «présentification» diégétique du producteur ou du récepteur du récit [...] la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles [...] la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible (Dällenbach : 100)».

Ce second type de *mise en abyme* élémentaire est repérable lui aussi dans *À la recherche du temps perdu*, par exemple dans l'épisode consacré aux «*petits morceaux de madeleine*», puisque ceux-ci renvoient directement à l'écriture de la Recherche, c'est-à-dire au fait qu'à partir du moment présent, il est possible de redécouvrir le passé. C'est justement ce que fait l'auteur par le biais de son écriture. Il effectue de nombreux retours en arrière (anciens amours, enfance, etc.) afin de mieux comprendre le passé.

La troisième forme est la *réflexion textuelle*. Celle-ci se définit comme suit : «[...] l'une fictionnelle, dédoublant le récit dans sa dimension d'histoire racontée, l'autre textuelle, le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante [...] quels que soient le champ thématique d'où elle tire ses illustrations et les connotations qui confèrent parfois au terme un sens actif (Roussel), celle-ci se donne sans relâche pour objet de représenter une composition (Dällenbach :

127)». Ce troisième type est identifiable, par exemple, dans le roman *Le Parc*¹² de Philippe Sollers et plus particulièrement dans l'épisode concernant la description d'une toile non figurative qui décrit une bataille au bord d'un lac. Les agencements complexes que propose cette oeuvre d'art (des scènes partielles, des lieux à peine indiqués, mais toujours reliés par une même couleur, un fil invisible) marquent la prégnance du textile (la métaphore première) qui répond aux exigences thématiques de la *réflexion textuelle*.

La quatrième forme de *mise en abyme* élémentaire est la *réflexion métatextuelle*. «[...] en rendant intelligible le mode de fonctionnement du récit la *réflexion textuelle* est toujours aussi mise en abyme du code, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement -mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme [...] dans l'acceptation où nous le prenons ici, code désigne la possibilité consentie au récit de définir ses signes par ses signes mêmes et d'explicité ainsi son mode d'opération (Dällenbach : 127-128)».

Il est possible d'illustrer ce quatrième type de *réflexion* élémentaire par un exemple emprunté une fois de plus à *La Recherche* qui ne dédaigne pas de narrativiser de manière plus ou moins explicite la problématique de son écriture. Ainsi trouvera-t-on dans les *marines d'Elstir*, évoquées dans *À l'ombre des jeunes*

¹² Sollers, Philippe, *Le Parc*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1961.

filles en fleurs, l'équivalent visuel du fameux épisode de la *madeleine* et du *transport* mémoriel auquel celui-ci donne lieu. Rien de plus motivé que la fascination du narrateur devant ces toiles puisque leur *charme* résulte de la mise en œuvre du propre art poétique de l'auteur et qu'elles apparaissent comme une figuration parfaite de l'opération qui mobilise l'activité de son texte, à savoir une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à ce qu'en poésie on nomme métaphore.

La cinquième forme est la *réflexion transcendantale* : «[...] son aptitude à révéler ce qui transcende [...] le texte à l'intérieur de lui-même et à réfléchir, au principe du récit, ce qui tout à la fois l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité (Dällenbach : 131...)».

Cette dernière forme de *réflexion* élémentaire est facilement identifiable dans le roman *les Rougon- Macquart*¹³ d'Émile Zola et plus particulièrement dans l'épisode concernant les fameuses *archives*. Non seulement elles donnent une source aux Rougon et les réfèrent à ce qui est le plus apte à les naturaliser -les sciences naturelles-, mais aussi elles les dénaturent et affirment leur fictionnalité, en se laissant détruire par le feu au sein même du texte, muant ainsi l'œuvre entière en Phénix.

¹³ Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, 5 vol.

Qui plus est, ces cinq formes de *mise en abyme* élémentaire peuvent être, toujours selon Dällenbach, de *trois types*. Le premier, à *réduplication simple*, «[...] reflète une même œuvre (égalité par similitude), une œuvre dans l'œuvre [...] c'est-à-dire quelque chose (tableau, livre, etc.) qui représente l'œuvre dans son ensemble (Dällenbach : 142)...».

L'histoire du Tchécoslovaque, un récit à l'intérieur même du roman *l'Étranger*¹⁴ d'Albert Camus, est un exemple qui permet d'illustrer la réduplication simple. Intitulé *le Malentendu*, *l'histoire du Tchécoslovaque* pose le problème de l'identité : elle raconte l'histoire d'un homme qui a joué avec son identité et qui n'a pas été reconnu.

Dans *l'Étranger*, on se rend compte que Meursault, en tant qu'équivalent du voyageur, joue aussi avec sa propre identité lorsqu'il rédige une lettre qu'il fait signer par son ami Raymond. De plus, avec ses trois morts, *l'histoire du Tchécoslovaque* revoie à la composition même du roman au plan de l'énoncé: une mort au commencement (la mère), une mort non naturelle à la fin de la première partie (l'Arabe) et une autre mort non naturelle au dénouement (le fils, Meursault). Dans le fait divers comme dans le roman, la mort se présente comme non naturelle et violente : un meurtre et deux suicides dans l'un et un meurtre et une condamnation à mort dans l'autre.

¹⁴ Camus, Albert, *l'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.

Le deuxième type, à reduplication à l'infini, «[...]reflète la même œuvre (mimétisme, égalité par identité), l'œuvre dans l'œuvre, c'est-à-dire une œuvre en train de s'écrire (Dällenbach; 142)...».

Il est possible d'illustrer ce second type de reduplication par un exemple des plus significatifs emprunté au roman *Les Faux-Monnayeurs*¹⁵ d'André Gide et plus particulièrement au *Journal d'Édouard*. Principal organe de réflexion du roman, celui-ci forme dans le récit une enclave qui évoque irrésistiblement l'image du *blason dans le blason*.

Le roman principal (*Les Faux-Monnayeurs*) et le *Journal d'Édouard* portent le même titre (il s'agit en fait des *Faux-Monnayeurs* dans les *Faux-Monnayeurs*), traitent de sujets identiques (amours illégitimes, paternités problématiques, suicide d'un personnage important : le jeune Boris, etc.), et obéissent à des principes esthétiques communs. Les deux récits ne peuvent que glisser et se renverser l'un dans l'autre, brouiller leurs traces et confondre leurs auteurs.

Le troisième type, à reduplication *aporistique*, «[...] reflète l'œuvre même (égalité par identité). [...] Il s'agit en fait d'un segment du texte qui contient tout le texte ou qui présente celui-ci comme s'il était à venir alors qu'il est terminé (Dällenbach : 142)».

¹⁵ Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1949.

Ce troisième type est visible dans les dernières pages du *Temps retrouvé*. La *robe*, évoquée à plusieurs reprises, se présente comme une métaphore emblématique du texte qui, à travers elle, réactive son étymologie, celle du tissu, du textile. L'écriture de *La Recherche* partage, avec le textile, la propriété d'être un entrelacement, c'est-à-dire un agencement réciproque d'éléments, un réseau relationnel, une structure.

Finalement, les cinq formes de *mis en abyme* élémentaire peuvent se retrouver, à un moment ou à un autre, dans *trois positions temporelles* fondamentales. La première position, *prospective* (*Pré-posée à l'ouverture du récit*), «réfléchit avant terme l'histoire à venir [...] et «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé (Dällenbach : 83-84)».

La manière dont Agatha Christie traite la comptine et les statuettes du roman *Dix Petits Nègres*¹⁶ est un très bon exemple permettant d'illustrer la *réflexion prospective*. En effet, la chanson-présage est d'abord présentée en bloc au seuil du roman; puis chacune de ses strophes scande, en un rythme qui s'accélère, chacun des dix meurtres, soit qu'elle les annonce à nouveau prophétiquement, soit qu'elle les commente *a posteriori* en une manière de moralité.

¹⁶ Christie, Agatha, *Dix Petits Nègres*, Librairie des Champs-Élysées, 1993.

De plus, chaque strophe de la berceuse renvoie à une statuette qui, avec un léger décalage sur elle, marque en se brisant ou en disparaissant l'horrible progression des crimes. Multiples et répétés, les présages dramatisent l'action et la relancent.

La seconde position temporelle, *rétrospective* cette fois, «*réfléchit après coup l'histoire accomplie [...] la mise en abyme terminale n'a plus rien à dire hormis répétition de ce qui est déjà su (Dällenbach : 83-87)*».

Il est possible d'illustrer cette seconde position temporelle par un exemple emprunté au roman *Rome*¹⁷ de Zola et plus particulièrement à l'épisode concernant la description d'un tableau ancien illustrant une jeune femme rejetée.

C'est à une progressive catholicisation du sens que l'on assiste, grâce à cette description de ce tableau symbolique : l'exclue en larmes, qui représente aux yeux du protagoniste tout un symbole de l'échec qu'il a vécu à Rome dans le passé, lui renvoie l'image de tout l'effort inutile pour forcer la porte de la vérité, de tout l'abandon affreux où l'homme tombe dès qu'il se heurte au mur qui interdit l'inconnu.

¹⁷ Zola, Émile, *Rome*, Paris, fasquelle, 1922, 2 vol.

La troisième position, *rétro-prospective*, «[...] réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit [...] Charnière entre un déjà et un pas encore, celle-ci non seulement combine les vecteurs et les fonctions des réflexions précédentes, mais en plus, elle possède une économie propre reposant tout entière sur l'extrapolation (Dällenbach 89-93)».

Le roman *Heinrich von Offerdingen*¹⁸ et plus précisément le passage concernant le récit de la découverte, par Heinrich, du livre qui récapitule et préfigure sa vie entière, est un excellent exemple qui permet d'illustrer cette troisième et dernière position temporelle.

Le *Heinrich von Offerdingen* en miniature articule trois temps au travers de sa trame événementielle : le *présent* ou plutôt le *passé proche* (l'ermite et le mineur côtoyant le protagoniste dans la grotte où il se trouve actuellement, le *passé* (l'Orientale, ses parents, etc.), *l'avenir*, réalisé ou non par le livre (Henri, vainqueur d'un concours, conversant avec l'empereur, etc.). Voilà, en résumé, la théorie de Dällenbach que nous utilisons dans ce mémoire.

¹⁸ Novalis (Fr. von Hardenberg dit), *Henri d'Offerdingen*, trad. R. Rovini, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967.

Avant d'aborder notre recherche, il nous semble utile de décrire l'objet sur lequel porte notre travail, à savoir : *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet.

1.6 La diégèse dans *Le Voyeur*

Le Voyeur est formé de trois parties. Dans la première, Mathias, un voyageur de commerce, arrive un mardi matin dans une petite île, celle de son enfance, déterminé à y effectuer des ventes de montres. Pour y arriver, il loue une bicyclette au propriétaire du café-tabac. C'est au hasard d'une visite qu'il apprend qu'une gamine de treize ans, Jacqueline Leduc, dont il vient de découvrir la photographie au-dessus d'un buffet, est en train de garder, seule, des moutons sur la falaise.

Après une tentative de vente qui s'est soldée par un échec, Mathias se retrouve au tournant de la borne des trois kilomètres :

Aussitôt apparaît le croisement : à gauche le chemin de la ferme, et à droite une sorte de piste, très large au départ, où la bicyclette s'engage sans difficulté, mais qui s'amenuise ensuite en un simple sentier de terre battue -encadré ça et là de tronçons d'ornières, plus ou moins marqués entre les touffes de bruyère et d'ajonc nain- juste suffisant pour y rouler à l'aise. Au bout de quelques centaines de mètres, le sol s'incline en pente douce vers les premières ondulations de la falaise. Mathias n'a plus qu'à se laisser descendre (Robbe-Grillet : 87).

Cet énoncé laisse supposer qu'au lieu de poursuivre sa tournée de prospection comme prévu, Mathias se serait plutôt rendu sur la falaise pour y rencontrer la jeune fille, la violenter, l'assassiner et se débarrasser d'elle en la jetant à la mer, après quoi il aurait repris sa tournée avec la même assurance qu'au départ, comme étranger au crime qu'il venait de commettre.

Cette première partie est racontée à l'aide d'un très grand nombre de *descriptions* qui s'organisent toutes par rapport à Mathias. On retrouve d'abord des descriptions qui s'organisent *du point de vue de Mathias*. C'est le cas par exemple de la description de la *mallette*, que l'on retrouve une première fois à la page 24 et qui est réitérée plusieurs autres fois au cours du récit (pp. 35, 39, 42, 103, 151, etc.). Une telle description permet au lecteur de mieux cibler le monde mental de Mathias. Elle met également en place une quantité considérable de détails qui sont susceptibles de renseigner le lecteur sur la vie privée du personnage de Mathias.

On retrouve ensuite des descriptions dans lesquelles *la réalité et les souvenirs de Mathias finissent par se confondre*. La description de l'arrière-boutique du café *A l'Espérance* (pp. 66-69) est la plus significative. Réitérée deux fois au cours de cette seule première partie, elle est organisée uniquement à partir de la perception visuelle du personnage principal. L'auteur n'hésite pas à s'attarder

longuement sur sa description, appréhendant les mêmes objets (lit vaste et bas, table de nuit, lampe de chevet, paquet de cigarettes, etc.) à plusieurs reprises. Mais il le fait à chaque fois sous un éclairage nouveau et il traduit bien ainsi ce qui se passe dans la réalité.

On retrouve finalement des descriptions à caractère *scientifique*. C'est le cas par exemple de la description du *quai* (p. 13), de celle du *mouvement de l'eau* entre le bateau et la jetée (pp. 14-15), de la *mairie* (p.50), etc. Ce type de description pourrait avoir pour but de préciser l'importance de la présence totale et inévitable de certains objets, qui, du même coup, ne se laissent plus appréhender par le seul regard. Il semble que ce soit la réalité documentaire, photographique de l'objet qui importe le plus.

La deuxième partie du roman débute au moment où Mathias arrive au hameau des Roches Noires après avoir vraisemblablement commis son crime une heure auparavant. Au café-épicerie où il boit une absinthe, Mathias s'efforce de saisir quelques bribes de la conversation de deux ouvriers attablés dans un coin : il croit comprendre qu'une des sœurs de la victime, Maria, recherche la jeune bergère qu'il vient de tuer. Le mardi après-midi, Mathias déjeune en compagnie du pêcheur, un ancien camarade, et d'une jeune fille qui semble vivre avec celui-ci. Seul un problème de dérailleur, au dernier moment, lui fera manquer de peu son bateau. C'est ainsi que Mathias devra rester sur l'île jusqu'au vendredi.

Selon la terminologie de Gérard Genette¹⁹, cette seconde partie est racontée, en majeure partie, par le biais soit de *monologues* : «*Le lecteur se trouve(rait) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme visuelle du récit, nous apprend(rait) ce que fait le personnage et ce qui lui arrive (Genette:193)*» ; soit par l'entremise de sa variante, le *monologue intérieur* : [...] *qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat : puisque l'essentiel [...] n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (dès les premières lignes) émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la «scène (Genette :193)*».

D'abord, les *monologues* les plus significatifs de cette seconde partie sont les différentes récapitulations de l'emploi du temps de Mathias lors de sa première journée dans l'île (pp. 93, 95, 96, 116, 148). Mathias se tient ces différents discours à lui-même peut-être dans le but de tenter de se justifier et de faire en sorte que si on l'accuse du meurtre de la jeune Leduc, il sera en mesure de fournir un alibi solide et de décrire sans hésitation et sans la moindre erreur son emploi du temps au cours de cette journée où il a effectivement, selon notre hypothèse, assassiné Jacqueline.

¹⁹ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972. Toutes les références à cette édition seront faites directement dans le texte, à la suite des citations.

Le *monologue intérieur* le plus significatif est celui qui se déroule au cours du déjeuner chez le pêcheur (voir pp. 142 à 148) après que Mathias ait mentionné qu'«elle [en parlant de Jacqueline Leduc] *ne viendra plus maintenant*». Le monologue intérieur qui suit cette affirmation traduit parfaitement la réaction intérieure, ainsi que les impressions émotives que ressent le protagoniste-narrateur (le trouble, l'anxiété, la déconvenue et la gêne d'avoir presque déclaré (au pêcheur et à la jeune fille qui vit avec lui) être l'assassin de Jacqueline à la suite de la parole compromettante qu'il a prononcée et qui risquerait de le faire condamner pour le meurtre.

La troisième partie débute le mercredi matin lorsque Mathias, au café *A l'Espérance*, apprend la découverte du corps de la jeune Jacqueline par trois pêcheurs de crabes. C'est à ce moment qu'il tente de retrouver les trois mégots de cigarettes qui lui ont servi à martyriser sa jeune victime. Au cours de sa recherche, il rencontre la jeune femme dont il a fait la connaissance la veille, à l'occasion du déjeuner chez le pêcheur. Le mercredi après-midi, Mathias sera surpris par Julien sur les lieux du crime au moment même où il découvre le paletot de laine de Jacqueline. L'attitude de Julien ne permet plus à Mathias de douter que celui-ci a été le témoin muet du meurtre de la jeune bergère. Au cours de la matinée du jeudi, le voyageur détruit trois indices compromettants qu'il a ramassés sur les lieux du crime : une coupure de journal, les trois mégots de cigarettes et le sachet de bonbons. C'est le vendredi, à seize heures quinze, que

Mathias, impuni, quitte l'île avec la même sérénité d'âme que celle qui le caractérisait lors de son arrivée, trois jours auparavant.

Selon la terminologie de Gérard Genette, cette troisième partie est racontée en majeure partie sous la forme de *dialogues en style indirect* : «*Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté [...] cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles «réellement» prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation (Genette : 192)*».

La *scène dialoguée en style indirect* la plus significative de cette troisième partie est celle de la confrontation qui se déroule entre Mathias et Julien Marek sur la falaise, le lieu du crime (pp. 207-218). Celle-ci ne laisse plus douter de la nature perverse de Julien. Il a tout vu, et il a éprouvé une grande jouissance en assistant aux préparatifs du viol de cette gamine de treize ans, puis en assistant à ce viol et enfin à son supplice et à sa mort. Le protagoniste-narrateur se contente de résumer les conversations en utilisant le style indirect d'une part pour éviter la banalité et d'autre part afin de pouvoir mieux les organiser en fonction de ce qu'il ressent et de ce qu'il pense, ne retenant alors que les passages qui ont de l'intérêt pour lui.

1.7 La description générale de la première couche de *réflexions*

Le *Voyeur* se construit à partir d'une première couche de *réflexions* dites *métaphoriques de l'énoncé*. Ce premier niveau de réflexivité est marqué par la présence récurrente d'une forme de réflexion élémentaire que Lucien Dällenbach appelle *fictionnelle* :

[...] une citation de contenu ou un résumé intertextuels. Ce qui signifie qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé [...] Elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne (Dällenbach : 76).

1.8 Reconstruction de l'assassinat : scènes de meurtres similaires

Robbe-Grillet ne consacre pas une partie spécifique de son roman à l'explication linéaire de l'assassinat de Jacqueline Leduc. Il révèle plutôt par bribes les détails de cet acte sordide. Il y a des événements, des personnages, des lieux, mais en même temps il y a beaucoup d'incertitude en ce qui concerne le crime lui-même, qui n'est jamais tout à fait présent.

Selon la terminologie de Gérard Genette, la *page blanche* que l'on retrouve à la page 88, est une ellipse temporelle et événementielle fondamentale : «*Un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire (Genette : 128)...*». Elle représente en effet l'événement central (le meurtre), c'est-à-dire

qu'elle correspond au temps que Mathias a passé auprès de Jacqueline sur la falaise au moment où il l'a violentée et tuée.

Autour de cet événement central se creuse un vide, rempli par la confusion, les fantaisies et les souvenirs de Mathias. Par conséquent, il est fondamental d'effectuer la reconstitution du meurtre représenté par la page blanche : ramasser les pièces à conviction, observer le lieu du crime comme il se précise petit à petit : le corps de Jacqueline, le viol, la falaise, les rochers, les moutons, etc. Afin que cette reconstitution soit la plus exhaustive possible, je me baserai sur trois extraits du roman qui me paraissent être les plus révélateurs.

En premier lieu, le passage au cours duquel Mathias rencontre (sur la falaise, le lieu du crime) la jeune femme qui vit avec le pêcheur qui l'a invité à déjeuner, permet de confirmer un fait extrêmement important concernant le meurtre de Jacqueline Leduc :

Mathias, cependant, ne quittait pas le sol des yeux. Il voyait la petite bergère étendue à ses pieds, qui se tordait faiblement de droite et de gauche. Il lui avait enfoncé sa chemise roulée en boule dans la bouche, pour l'empêcher de hurler. Quand il releva la tête, il s'aperçut qu'il n'était pas seul (Robbe-Grillet : 179).

Non seulement le lecteur n'aura plus de doute en ce qui concerne la nature du meurtre commis (un assassinat crapuleux d'une rare violence au cours duquel la victime a été frappée à la tête, au bras, aux jambes, etc.), mais en plus, parce

qu'il sait, tout comme Mathias, que Jacqueline Leduc gardait les moutons sur la falaise (p. 122), il aura la conviction, puisqu'il est question dans cet extrait d'une *jeune bergère*, que Mathias est bel et bien l'assassin de Jacqueline Leduc.

En second lieu, un passage au cours duquel Mathias aperçoit la jeune serveuse du café *A l'Espérance*, donne l'impression d'assister aux préparatifs de l'assassinat perpétré contre la jeune Jacqueline Leduc :

[...] Mathias possédait encore un bon morceau de cordelette, car celle-ci était plus longue qu'il n'avait cru. Il aurait eu besoin, en outre, de deux piquets solidement enfoncés en terre...Ce sont les moutons, près d'eux, qui lui fournissent enfin la solution idéale. Comment n'y a-t-il pas pensé plus tôt?

Il lui lie d'abord les deux pieds ensemble, afin qu'elle se tienne tranquille pendant qu'il ira modifier la disposition des bêtes; celles-ci n'ont pas le temps de s'émouvoir tant il opère avec promptitude pour les attacher toutes en un seul groupe -au lieu de deux couples et un animal solitaire. Il récupère ainsi deux des fiches métalliques -tiges pointues dont la tête est recourbée en forme d'anneau.

C'est pour remettre ensuite les moutons à leurs emplacements respectifs qu'il aurait eu le plus de mal, car dans l'intervalle ils avaient pris peur. Ils décrivaient des cercles précipités au bout de leur corde radie...Elle, en revanche, se tenait bien sage désormais, les mains cachées derrière le dos -sous elle, au creux de la taille- les jambes allongées et ouvertes, la bouche distendue par le bâillon (Robbe-Grillet : 245-246).

Le fait que le premier paragraphe du passage souligne que «*Mathias possédait encore un bon morceau de cordelette*», qu'il avait besoin de «*deux piquets solidement enfoncés en terre*» et que «*ce sont les moutons qui lui*

fournissent la solution idéale», démontre que nous assistons bel et bien aux préparatifs du meurtre de la jeune Leduc.

D'une manière semblable, le fait que le second paragraphe du passage mentionne que l'assassin a ligoté les pieds de Jacqueline et qu'il a attaché les moutons à l'aide de deux fiches métalliques pour être en mesure, éventuellement, de les replacer à leurs positions initiales une fois son forfait commis, renforce l'idée selon laquelle nous assistons véritablement aux préparatifs de l'assassinat. Mais il y a plus encore. En effet, par rapport à la première, la deuxième partie est racontée au présent. C'est ce passage au présent qui amène à conclure que Mathias revit, avec une très grande intensité, chacun des préparatifs de l'assassinat de Jacqueline.

Pour ce qui est du troisième et dernier paragraphe de l'extrait, il a pour effet d'augmenter l'intensité de ce que ressent Mathias au moment même où il revit le meurtre. Ce fait est perceptible au moment où le narrateur insiste sur les moutons qui ont pris peur lorsqu'il a voulu les remettre à leurs emplacements respectifs (*«les moutons [...] avaient pris peur»*) et lorsqu'il insiste aussi sur Jacqueline qui se retrouve dans une position de soumission par rapport à son bourreau (*«elle [...] se tenait bien sage désormais, les mains cachées derrière le dos [...] les jambes allongées et ouvertes, la bouche distendue par le bâillon»*).

En troisième lieu, le passage au cours duquel Mathias fixe son regard sur le poignet de la jeune serveuse, permet de reconstituer une autre partie fondamentale du meurtre :

Après une ultime inspection circulaire de la table servie, elle tend un peu son bras en avant, comme pour déplacer un objet [...] La main est petite, le poignet presque trop fin. La cordelette avait marqué profondément les deux poignets de traces rouges. Elle n'était pas très serrée pourtant. La pénétration dans les chairs devait être due aux efforts inutiles faits pour se libérer. Il fallait aussi lui immobiliser les chevilles -non pas l'une contre l'autre [...] mais les fixer chacune au sol en les tenant écartées d'un mètre environ (Robbe-Grillet : 245-246).

En effet, par association d'idées, il revoit les poignets sanglants de Jacqueline. Il est alors possible de noter que la ficelle, qui semblait inoffensive au début du roman, devient dans ce cas-ci un outil du crime. Mathias revit alors dans le détail le viol et le meurtre de la jeune bergère. Il semble pertinent de penser que le voyageur a bel et bien violé Jacqueline Leduc, qu'il l'a bel et bien martyrisée et qu'il s'est bel et bien débarrassé d'elle.

D'une façon semblable, le langage même du récit suggère un réseau de mots partageant des sons identiques qui permet de reconstituer le meurtre, de relier tous les éléments du crime. Par exemple, tous les mots à la terminaison en *ette* (le diminutif féminin) comme *Violette* (pp. 205-206), *cordelette* (pp. 245-246), *cigarette* (pp.184-185), *bicyclette* (p. 87), *mallette* (p. 39), *mouette* (p. 12), désignent et confirment l'obsession qui envahit le voyageur : Mathias n'est plus

seulement un homme qui vend des montres, mais un voleur du temps et un violeur de l'innocence.

Après avoir effectué la reconstitution du meurtre de la jeune Jacqueline Leduc, il est maintenant important d'effectuer la description des deux principaux protagonistes qui sont impliqués directement dans cet événement : *Mathias*, l'assassin impuni, et *Jacqueline Leduc*, la victime innocente.

Les habitants de l'île perçoivent Mathias comme un individu professionnellement sympathique. Il est même à ce point discret, voire insignifiant, qu'il ne viendrait à personne l'idée de le soupçonner d'être l'auteur du moindre méfait. Le lecteur, par contre, parce qu'il a tout le loisir d'assister aux reconstructions de son maladif monde mental se rend compte, très tôt, que Mathias n'est pas une personne équilibrée. L'importance que ce dernier accorde aux petites filles et aux jeunes femmes, l'importance des obsessions qui sont les siennes, telles les poupées, les motifs à fleurs, les ongles, la nuque des jeunes femmes, tous ces éléments qui s'accumulent et se succèdent dans le cours du roman contribuent à toujours mieux préciser le caractère maladif du personnage.

Ce qui fait que tout au cours du roman, il sera possible de reconnaître le personnage de Mathias sous différentes appellations telles «*homme imposant*»

(p.45), *monstre*, *géant*, *sacrificateur* (p.221), etc. Ces termes permettant de mettre en évidence son côté sadique, violent et névrosé.

Ajoutons encore à cela les scènes hallucinatoires déclenchées, par exemple, par la vue d'un mannequin tronçonné (p. 71) dont il identifie immédiatement le buste au corps d'une toute jeune femme ou encore par la lecture d'une coupure de journal (p. 77) qui relate la mort violente d'une petite fille ou même par la découverte de la photographie d'une gamine sur un buffet (pp. 83-85). Désormais, le lecteur ne peut plus douter du caractère pervers et sadique de Mathias.

En ce qui concerne Jacqueline Leduc, la victime, il est possible d'apprendre à mieux connaître ce personnage par le biais des nombreuses conversations qui font état de sa mauvaise réputation solidement établie parmi les habitants de l'île. Tout d'abord, par l'entremise d'opinions plus ou moins bien fondées, sortes de commérages rapportés par les membres de sa famille : son oncle Joseph (p. 34), sa propre mère (pp. 84-85) et sa sœur Maria (p. 250), qui la décrivent tous comme une personne démoniaque et dangereuse.

Ensuite, par l'intermédiaire de plusieurs habitants de l'île : la patronne du café des Roches Noires (p. 119), le patron du café *A l'Espérance* (p. 188), etc. Eux

aussi ont leur opinion sur la plus jeune des filles Leduc : ils la décrivent comme une personne précoce et provocatrice qui suggère le pouvoir sexuel féminin.

Finalement, par l'entremise des remarques des jeunes gens éconduits par Jacqueline : petit Louis (p. 57), ainsi que le jeune marin qui assiste à la découverte du corps de Jacqueline (p. 177). Tous deux voient en elle une séductrice puissante et provocante.

À la lumière des précisions apportées précédemment concernant la reconstitution du meurtre de la description des deux principaux protagonistes, on peut maintenant affirmer que le premier niveau de *réflexions* permettra de reconstituer *l'ellipse temporelle* et *événementielle* que constitue l'assassinat à partir de scènes de meurtres semblables.

Afin de montrer de quelle manière se réalisera cette reconstitution temporelle et événementielle, nous procéderons à l'analyse de trois scènes de meurtres similaires : *la légende de l'île*, *l'arrière-boutique du café A l'Espérance* et *la première affiche de cinéma*. À la suite de cette analyse, il sera possible de constater que toutes ces séquences sont en réalité des *réflexions fictionnelles* du supposé crime perpétré contre la jeune Leduc.

1.8.1 La légende de l'île

La première scène de meurtre similaire à celui de Jacqueline Leduc est celle de la *légende de l'île*. Celle-ci est racontée au café *A l'Espérance* par un très vieil homme :

[...] qu'il s'agissait d'une ancienne légende du pays [...] une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au corps de serpent et à la gueule de chien dévorait vivante la victime, sous l'œil du sacrificateur. Sans aucun doute c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué ce récit. Le vieil homme fournissait une quantité de détails [...] sur le déroulement de la cérémonie [...] «on la fait mettre à genoux», «on lui lie les mains derrière le dos», «on lui bande les yeux» (Robbe-Grillet : 221)...

La légende de l'île est une *réflexion fictionnelle* qui reproduit d'une manière *symbolique* des circonstances et des sévices semblables à ceux qu'à vécus la jeune Jacqueline Leduc et ce, par la description qu'elle fournit des circonstances entourant un tel acte et des brutalités infligées à une «*jeune vierge*».

On a l'impression d'assister au tournage d'une scène de violence où chacun des plans se construit à l'aide de différents symboles puisqu'il est question non pas d'une jeune fille, en l'occurrence Jacqueline, la victime, mais d'une «*jeune vierge*». On ne mentionne pas la présence d'un homme, en l'occurrence Mathias, l'assassin, mais plutôt celle d'un «*dieu des tempêtes*», d'un «*monstre gigantesque*

au corps de serpent» et d'un «*sacrificateur*». On n'évoque pas directement le déroulement d'un meurtre, mais plutôt celui d'une cérémonie où la «*jeune vierge*» adopte des positions similaires (à genoux, mains liées derrière le dos, yeux bandés) à celles qu'à dû adopter Jacqueline Leduc lors de son assassinat.

L'utilisation de tous ces symboles a pour résultat de mythifier l'impact du drame dont il est question, de l'enjoliver et de détourner l'attention de l'essentiel, c'est-à-dire de l'atrocité de l'acte commis et de la souffrance qu'a subie la jeune victime.

1.8.2 L'arrière-boutique du café *A l'Espérance*

La seconde scène de violence similaire est celle de *l'arrière-boutique du café A l'Espérance*. Dans la pièce au carrelage noir et blanc, Mathias a une hallucination. Il imagine une scène de meurtre :

Une petite vague frappa le roc avec un bruit de giffe [...]

Une vaguelette vint frapper le roc [...]

Il est au premier étage [...] devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc. La jeune fille aux allures craintives était assise au bord du lit défait [...]

La main du géant s'approche avec lenteur et va se poser à la base fragile du cou. Elle s'y moule, elle appuie, sans effort apparent,

mais avec une force si persuasive qu'elle oblige tout le corps frêle à fléchir, peu à peu. Ployant les jambes, la fille recule un pied, puis l'autre, et se place ainsi d'elle-même à genoux sur le dallage [...]

elle déplace doucement ses deux bras [...] ses petites mains, obéissantes [...] s'immobilisent à la fin dans le dos [...] comme captives [...] les doigts du géant reviennent se poser sur la proie qui attend à ses pieds [...]

Une vague plus forte frappa contre le roc, avec un bruit de gifle; de la gerbe d'écume qui jaillit, quelques gouttes entraînées par le vent (Robbe-Grillet : 77-78)...

L'arrière-boutique du café *A l'Espérance* est une *réflexion fictionnelle* qui reproduit, à l'aide d'une combinaison d'éléments *fabuleux* et *réels*, les souffrances que la jeune Jacqueline a dû subir lors du présumé attentat. La description minutieuse de la «*main du géant*» qui inflige à sa *jeune «proie»*, soumise et souffrante, les pires atrocités, est un bon exemple dans lequel on retrouve à la fois un élément *fabuleux* (la «*main du géant*») et un élément *réel* (la *jeune «proie»*).

Encore une fois, on a l'impression d'assister au tournage d'une scène de tortures où chacun des plans tente maintenant de se construire par l'entremise d'éléments à la fois *fabuleux* et *réels*. À partir de cette constatation, il est possible de reconnaître Mathias, l'assassin, à travers le personnage *fabuleux* du géant, ainsi qu'à travers la description minutieuse qui est faite de la main de cet ogre qui mutile certaines parties réelles du corps de la jeune fille : cou, mains, jambes, etc.

De la même façon, il est possible de se rendre compte que la jeune Jacqueline Leduc, la victime du supposé assassinat, se définit à travers la description réaliste de la jeune fille qui subit les assauts du personnage irréel : le géant. L'enchevêtrement perceptible d'éléments fabuleux et réels dans l'extrait de cette deuxième *réflexion fictionnelle* d'une scène de meurtre similaire, permet de noter une évolution importante par rapport à la description de la première scène semblable : la légende de l'île.

Il s'agit non plus de décrire une scène similaire de meurtre à l'aide de plusieurs symboles pour en oblitérer l'impact, mais plutôt de permettre l'intégration d'éléments fabuleux, en l'occurrence la présence d'un géant, et d'introduire certains éléments qui viennent donner une dimension plus *réaliste* à la séquence, permettant ainsi une évolution marquée de la *réflexion fictionnelle* pour la rapprocher du meurtre manquant : la jeune fille assise au bord du lit défait, le corps de celle-ci qui fléchit, les jambes qui ploient, etc.

Par rapport à la légende de l'île, la pièce au carrelage noir et blanc est décrite de façon beaucoup plus détaillée. Plutôt que sur des *généralités* (mains derrière le dos, yeux bandés, etc.), l'accent est mis sur des *particularités* (la main violente et atroce du géant, etc.) Tout cela, dans le but d'atteindre le résultat escompté : la représentation de la perversité et de la violence qui ont présidé à la mort de Jacqueline Leduc.

1.8.2.1 Le bruit des vagues

Dans la *réflexion fictionnelle* d'une scène de meurtre similaire que nous venons de décrire, il nous semble pertinent de remarquer la présence d'un élément naturel fondamental : *les vagues*. En fait, il est possible d'affirmer que le *bruit des vagues* est une réflexion fictionnelle des *sons manquants* de la séquence de la pièce au carrelage noir et blanc.

Dans cette scène, c'est le bruit de gifles des vagues qui crée le lien. Il est possible d'établir un rapport de similitudes d'une part, entre «*une vaguelette qui frappe le roc*» et la main violente du géant qui inflige à la jeune Leduc les pires sévices et, d'autre part, entre «*la vague plus forte qui frappe contre le roc et d'où jaillit l'écume*» et les doigts du géant qui vont se poser à nouveau sur sa jeune proie, lui portant ainsi des blessures qui lui seront fatales.

Dans un cas comme dans l'autre, on a l'impression d'entendre la force de l'impact des coups qu'inflige le bourreau à sa jeune victime. Le même phénomène se poursuit un peu plus loin, cette fois en alternance avec un autre énoncé.

*[...] au même point, s'ouvrirait le sentier rejoignant la côte sud-ouest
-là où Violette, jeune, gardait les moutons au bord de la falaise...*

La mer monte toujours. Elle s'élance avec d'autant plus de force que le vent souffle de ce côté. Après le choc des hautes lames, des cascades blanchâtres s'écoulent en sens inverse [...] de menus flocons d'écume rousse s'envolent en tourbillon [...]

[...] les vagues, plus paisibles, viennent mourir l'une après l'autre sur le sable lisse, laissant en se retirant de minces lisérés de mousse qui s'avancent [...] et dessinent ainsi des festons successifs -effacés sans cesse, qu repris dans des combinaisons nouvelles [...]

Aussitôt apparaît le croisement : à gauche le chemin de la ferme, et à droite, une sorte de piste [...] la bicyclette s'engage sans difficulté [...] le sol s'incline en pente douce vers les premières ondulations de la falaise. Mathias n'a plus qu'à se laisser descendre (Robbe-Grillet : 87)...

Dans ce cas-ci, c'est le mouvement des «*vagues [qui] viennent mourir les unes après les autres*» qui se présente comme étant une *réflexion fictionnelle* des *actions non décrites* (la souffrance et la peur qu'a dû ressentir la victime, ainsi que sa mort atroce) qui se sont déroulées à l'intérieur de la scène manquante.

On a l'impression que l'énoncé selon lequel «*Mathais n'a plus qu'à se laisser descendre* » est celui qui semble terminer la première partie du roman. En effet, il permet d'avancer l'hypothèse que Mathias n'a plus qu'à accomplir le meurtre, qu'à tuer la jeune Leduc. Il s'agit donc d'un énoncé *prospectif* dans le sens où il laisse supposer que l'assassinat sera commis dans le passage elliptique qui se situe entre la première et la seconde partie du récit.

1.8.3 La première affiche de cinéma

La troisième scène similaire à celle du meurtre est celle de la première *affiche de cinéma* (première parce qu'il y en a d'autres). Au *café-tabac*, Mathias attend le buraliste pour lui louer une bicyclette avant d'entreprendre sa tournée de prospection. C'est à ce moment-là qu'il aperçoit, pour la première fois, le panneau-réclame de cinéma :

[...] un grand panneau-réclame, soutenu en arrière par deux montants de bois, donnait le programme hebdomadaire du cinéma local [...] Sur l'affiche aux couleurs violentes un homme de stature colossale, en habits Renaissance, maintenait contre lui une jeune personne vêtue d'une espèce de longue chemise pâle, dont il immobilisait d'une seule main les deux poignets derrière le dos; de sa main libre il la serrait à la gorge. Elle avait le buste et le visage à demi renversés, dans son effort pour s'écarter de son bourreau, et ses immenses cheveux blonds pendaient jusqu'à terre (Robbe-Grillet : 45).

Cette affiche de cinéma est une *réflexion fictionnelle* qui représente cette fois d'une façon *réaliste*, par la description qu'elle donne de la position de domination de l'homme, de la position de soumission de la jeune personne et des brutalités qu'elle a endurées, les violences et les atrocités infligées à la jeune Leduc. Par le biais de cette scène, on a l'impression d'assister une fois de plus au tournage d'une séquence de brutalité où chacun des plans tend à rendre compte de la réalité pure et dure du meurtre dissimulé par le récit.

On peut penser que l'aspect sadique et atroce du crime commis contre la jeune Leduc est repérable à travers la description des couleurs violentes de l'affiche. On ne mentionne pas le nom de Jacqueline, la victime, mais on parle d'une «*jeune personne*»; de même, on ne cite pas le nom de Mathias l'assassin, mais on décrit un «*homme imposant*.»

Pour ce qui est des sévices dont Jacqueline fut l'innocente victime, on peut les reconnaître dans la description de ceux subis par la «*jeune personne*» : mains derrière le dos, buste et visage à demi renversés, etc. L'utilisation de différents éléments réalistes permet d'observer une évolution prépondérante par rapport aux descriptions de scènes de meurtres similaires effectuées précédemment concernant la légende de l'île et l'arrière-boutique du café *A l'Espérance*.

Le but n'est plus ici d'utiliser des symboles ou des éléments fabuleux pour arriver à amoindrir les faits et à détourner l'attention de ce qui est vraiment important, l'atrocité du crime commis contre la jeune Jacqueline, mais plutôt de créer une illusion de la réalité palpable, intense, parfaitement crédible et d'autant plus inhumaine et insupportable pour celui ou celle qui la perçoit.

Donc, la première affiche de cinéma, par la présence d'éléments faisant directement référence à la réalité, se présente comme étant une *réflexion*

fictionnelle : elle présente indirectement ce que le récit a dissimulé du meurtre de la jeune Leduc.

1.8.4 Bilan

Il est donc possible de constater que le premier niveau de *réflexions fictionnelles* permet de reconstruire l'assassinat de Jacqueline Leduc par le biais de nombreuses *scènes pétrifiées* où le personnage de Mathias semblait être le témoin de scènes de meurtres similaires.

Il s'agit de la *légende de l'île*. Chacun des éléments de cette scène de violence s'échafaude par le biais de nombreux symboles : une cérémonie, pour désigner le meurtre qui n'est jamais tout à fait représenté, une «*jeune vierge*», pour désigner Jacqueline Leduc et un «*dieu des tempêtes*» pour désigner Mathias, l'assassin. Tout cela à pour effet de mythifier l'impact du drame et surtout de détourner l'attention de l'atrocité de l'acte commis et de la souffrance endurée par l'innocente victime.

Il s'agit ensuite de *l'arrière-boutique du café A l'Espérance*. Cette scène pétrifiée intègre une série d'éléments à la fois fabuleux («*un géant*», etc.) et réalistes (la «*jeune fille [...] assise au bord du lit défait*», «*ployant les jambes*»,

etc.) qui démontrent très bien la perversité et la violence qui ont présidé à la mort de la jeune Leduc.

Il s'agit finalement de *la première affiche de cinéma*. Elle représente indirectement ce que le récit de l'assassinat de Jacqueline Leduc a volontairement caché. Elle rend compte de la réalité pure et dure du meurtre dissimulé : position de domination de l'homme, position de soumission de la jeune fille par rapport à son bourreau, etc.

1.9 Reconstruction de l'assassinat : positions de tortures et sévices corporels similaires

Ce premier niveau de *réflexions* permet aussi de reconstruire le meurtre de la jeune Leduc par le biais de *réflexions fictionnelles* décrivant cette fois des *personnages (jeunes filles ou animaux), des positions de tortures et des sévices corporels semblables* à ceux vécus par la jeune victime lors du meurtre.

Pour être en mesure de démontrer de quelle manière tout cela s'organise et prend forme à l'intérieur même du récit, il nous semble fondamental de procéder à l'analyse de cinq personnages que nous considérons comme étant très significatifs : *la jeune fille sur le quai, la jeune Violette, le dépeçage du crabe, le mannequin d'étalage et la dépouille de la petite grenouille*.

1.9.1 La petite fille sur le quai

Au tout début du récit, Mathias arrive sur l'île à bord d'un vapeur. Il observe le débarquement des passagers. C'est à ce moment qu'il remarque une *petite fille* debout contre un pilier de fer, les deux mains ramenées derrière le dos, les jambes raides et légèrement écartées :

[...] la petite fille avait également l'air abandonnée. Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur. Elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne; même dans cette position un peu trop rigide, l'enfant conservait une attitude gracieuse (Robbe-Grillet : 22).

Dans un premier temps, la *petite fille sur le quai* est une *réflexion fictionnelle* de la jeune Jacqueline Leduc, de sa position et de ce qu'elle a subi. Ce qui permet de l'affirmer sans hésitation, c'est le fait que cette réflexion décrive, à cause de la position des membres (mains, jambes, tête) et à cause de la douleur qu'elle semble ressentir (les jambes raides, position rigide), une jeune personne qui apparaît comme étant une victime.

À partir de ces constatations, il est plausible de supposer que Jacqueline a d'abord été ligotée contre un pilier de fer par son assassin comme ce fut le cas pour la petite fille sur le quai.

1.9.2 La jeune Violette

Plus tard, Mathias tente d'effectuer une vente de montres chez Mme Leduc, la mère de Jacqueline. La dame, bavarde à outrance, lui parle de la désobéissance de sa fille cadette qui lui donne tant de mal. C'est à ce moment que le héros remarque une *photographie de Jacqueline*. Il songe alors à *Violette*, une amie d'enfance :

[...] Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc, les talons touchant la souche mais écartés l'un de l'autre de toute la largeur de celle-ci [...] On ne distingue pas la cordelette les maintenant dans cette position, à cause d'une touffe d'herbes qui pousse par devant. Les avant-bras sont liés ensemble dans le dos, au creux de la taille, chacune des mains dans l'angle du coude opposé. Il faut aussi que les épaules soient attachées à l'arbre [...] L'enfant semble lasse et tendue à la fois; la tête s'incline sur le côté droit, vers lequel tout le corps est légèrement tordu, la hanche droite remontée et saillant plus que l'autre (Robbe-Grillet : 84-85)...

Violette se présente dans ce passage comme étant le double de Jacqueline Leduc, de sa position et des brutalités qu'elle a endurées. Ce qui permet de l'affirmer avec certitude, c'est le fait que Mathias, plongé dans un profond délire, effectue la description de la position dans laquelle il a possédé Violette, son amie d'enfance. Ce qu'il y a d'intéressant à considérer, c'est que cette description se substitue peu à peu à celle d'un portrait de Jacqueline, pris l'été d'avant par un touriste de passage. C'est pourquoi on a l'impression que Jacqueline s'est

retrouvée, au moment de l'assassinat, dans la même position que jadis Violette : celle d'une victime soumise aux pires atrocités de son bourreau.

Le délire de Mathias atteint son apogée alors qu'il poursuit la description de son amie d'enfance. Toutefois, il est possible de remarquer une certaine évolution quant aux tortures infligées, lorsque les flammes commencent à dévorer sournoisement le jeune corps frêle : *«Au pied du pin les herbes sèches commençaient à flamber, ainsi que le bas de la robe en cotonnade. Violette se tordit dans l'autre sens et rejeta la tête en arrière, en ouvrant la bouche (Robbe-Grillet : 85)...»*.

Ici encore il est possible de substituer la description de Violette à celle du portrait de Jacqueline. Mais ce qui est d'autant plus intéressant à noter, c'est le fait que cette *réflexion fictionnelle* permet de démontrer que non seulement Jacqueline a été ligotée comme la jeune fille sur le quai, mais aussi *brûlée*, comme Violette, sur plusieurs endroits de son corps.

1.9.3 Le dépeçage du crabe

Au beau milieu d'un déjeuner chez le pêcheur, Mathias est tout absorbé dans les préparatifs du repas lorsqu'il s'attarde à la façon dont le pêcheur s'y prend pour effectuer le *dépeçage du crabe* :

Le marin s'empara d'une des bêtes dont il arracha les membres un à un; avec la grande lame de son couteau il transperça le ventre en deux points, puis il détacha le corps de la carapace d'un geste net et vigoureux [...]

En même temps il avait pris le marteau et commençait à briser les pattes, à petits coups secs [...]

Comme il s'acharnait sur une articulation plus résistante, un peu de liquide gicla (Robbe-Grillet : 137-138)...

On peut supposer que le crabe se présente ici comme étant la *réflexion fictionnelle* de Jacqueline et des violences qu'elle a subies. Ce qui permet de l'affirmer, c'est l'évolution marquée qui se poursuit au niveau des brutalités infligées. Non seulement Jacqueline a été ligotée comme la petite fille sur le quai et brûlée comme Violette par son assassin, mais ses membres ont également été *mutilés* comme ce fut le cas pour ceux du crabe. De la même façon que celui-ci, Jacqueline a sans aucun doute été éventrée par les ongles très pointus de son assassin (représentés par le couteau). Tous ces membres (bras, jambes, cou) ont sûrement été brisés à petits coups secs comme les pattes du crabe et son sang, comme celui du mollusque, a de toute évidence giclé dans une lancinante agonie

1.9.4 Le mannequin d'étalage

Mathias entre dans une boutique fermement décidé à conclure une vente de montre. Alors qu'il attend patiemment la boutiquière, il remarque, dans un angle

du magasin, un *mannequin d'étalage* qui se trouve dans une position somme toute naturelle mais dont une hanche saillait plus que l'autre :

Dans un angle [...] se dressait un mannequin pour étalage : un corps de jeune femme aux membres coupés- les bras juste au-dessous de l'épaule et les cuisses à vingt centimètres du tronc -dont la tête s'inclinait un peu, en avant et de côté, pour produire un effet «gracieux», et dont une hanche saillait plus que l'autre [...] Elle était de proportions menues [...] autant que permettaient d'en juger ses mutilations (Robbe-Grillet : 71).

Cette poupée articulée se présente aussi comme étant le reflet de Jacqueline Leduc. Ce qui permet d'appuyer cette affirmation, c'est la représentation que le texte en donne. L'état lamentable de souffrance dans lequel se retrouve le mannequin d'étalage après avoir subi de nombreuses mutilations est similaire à celui dans lequel se retrouve Jacqueline Leduc après le meurtre.

1.9.5 La dépouille de la grenouille

Au moment où Mathias arrive à la borne des deux kilomètres où se trouve le croisement : à gauche le chemin de la ferme, et à droite une sorte de piste, il aperçoit, gisant sur la chaussée, le cadavre d'une *grenouille* :

[...] était écrasé le cadavre d'une petite grenouille, cuisses ouvertes, bras en croix, formant sur la poussière une tache à peine plus grise. Le corps avait perdu toute épaisseur, comme s'il n'était resté là que la peau, desséchée et dure, invulnérable désormais, collant au sol de façon aussi étroite que l'aurait fait l'ombre d'un animal en train de sauter (Robbe-Grillet : 91)...

Cette petite grenouille morte se présente aussi comme un double de la jeune fille et de la mort atroce qu'elle a connue. L'évolution des mutilations infligées atteint ici son paroxysme.

Il est en effet possible de supposer, en toute logique, que Jacqueline, après avoir été ligotée comme la petite fille sur le quai, brûlée comme Violette, mutilée comme le crabe et le mannequin, a elle aussi connu une *mort affreuse et violente* comme celle de la petite bête; et qu'elle aussi a été abandonnée après avoir été tuée, dans l'eau froide tout près de la falaise où elle gardait les moutons.

1.9.6 Bilan

Comme nous avons pu le constater, le premier niveau de réflexivité permet aussi de reconstruire l'assassinat de Jacqueline Leduc et, par la même occasion, l'ellipse temporelle et événementielle qui le constitue, à l'aide cette fois de personnages qui se retrouvent dans des positions de tortures similaires à celles dans lesquelles s'est retrouvée Jacqueline au moment du meurtre, et qui subissent des sévices corporels semblables.

Le premier personnage est celui de *la jeune fille sur le quai*. À cause de la position de certaines parties de son corps (mains, jambes, tête, etc.) et de la

douleur qu'elle ressent, on peut en déduire que Jacqueline, tout comme la jeune fille sur le quai, a d'abord été ligoté par son assassin.,

Le second est celui de la jeune *Violette*. Le fait que la description de Violette se substitue à celle du portrait de Jacqueline permet de constater que la jeune fille a non seulement été ligotée, mais qu'elle a aussi été brûlée, comme Violette, sur plusieurs endroits de son corps.

Le troisième protagoniste est *le crabe*. Non seulement Jacqueline a été ligotée et brûlée, mais elle a également subi de nombreuses mutilations au niveau de ses membres comme ce fut le cas pour le crabe : les ongles pointus de son assassin l'ont en effet éventrée et ses bras, ses jambes, ainsi que son cou ont été brisés à petits coups secs tout comme les pattes du crabe, etc.

Le quatrième est *le mannequin d'étalage*. Jacqueline a aussi subi de nombreuses blessures parce qu'elle a été ligotée, brûlée et mutilée. C'est pour cela qu'il est tout à fait normal qu'elle se soit retrouvée dans un état de souffrance similaire à celui dans lequel se trouve le mannequin : «*un corps de jeune femme aux membres coupés [...] dont une hanche saillait plus que l'autre [...] autant que permettaient d'en juger ses mutilations (Robbe-Grillet : 71)*».

Le cinquième et dernier personnage est celui de *la petite grenouille*. La description de la petite bête (cuisses ouvertes, bras en croix, le corps qui avait perdu toute épaisseur, la peau desséchée et dure, etc.) permet de croire que Jacqueline a connu une mort crapuleuse, comme la petite grenouille et qu'elle aussi a été abandonnée, sans la moindre considération, dans la mer, près de la falaise où elle gardait les moutons.

Ces cinq «réverbérations» *fictionnelles* sont très révélatrices parce qu'elles permettent non seulement de combler le trou temporel et événementiel que constitue le meurtre, mais elles permettent aussi de prouver, s'il était nécessaire encore, que l'assassinat perpétré contre la jeune fille est bel et bien un acte empreint de violence.

À ce stade-ci de notre étude, il est pertinent de mentionner que l'assassinat de la jeune Jacqueline, et par le fait même l'ellipse temporelle et événementielle qui le constitue, ne peuvent être reconstruits que par les différentes *réflexions fictionnelles* qui composent le premier niveau de réflexivité (*réflexions de l'énoncé*). Selon la façon dont le récit est construit, on a l'impression de se situer devant de multiples reflets de miroir sans toutefois avoir accès à la scène qui leur a donné naissance.

1.10 L'élimination des indices concernant l'assassinat

Le premier niveau de réflexivité permet finalement de *détruire* toutes les *traces compromettantes* de ce crime sordide. Afin d'être en mesure de bien saisir la manière dont s'y prend le récit pour éliminer les traces du meurtre de Jacqueline Leduc, nous effectuerons l'analyse de quatre éléments incontournables : *les deux nouvelles affiches de cinéma, le paletot de laine, l'article de journal brûlé et le sac de bonbons*.

1.10.1 Nouvelles affiches de cinéma

Au moment où Mathias est de retour au café-tabac (pour rendre la bicyclette qu'il avait louée au buraliste afin d'effectuer sa tournée de prospection dans l'île), il remarque une *nouvelle affiche de cinéma*, sensiblement différente de celle qu'il avait aperçue au même endroit quelque temps auparavant:

La nouvelle affiche représentait un paysage.

Mathias, du moins, crut discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes, mais il y avait sûrement quelque chose d'autre, en surimpression : certains contours ou taches de couleur apparaissaient ça et là, qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin. Pourtant on n'osait pas dire, non plus, qu'ils en constituaient un second, car on n'apercevait aucune liaison entre eux, on ne leur devinait aucun sens; ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage.

Le nom des acteurs principaux figurait à la partie supérieure -des noms étrangers, que Mathias pensait avoir déjà lus, souvent dans les génériques, mais sur lesquels il ne mettait aucun visage. Tout en bas s'étalait en gros caractères ce qui devait être le titre du film : «Monsieur x sur le double circuit». [...]Il s'agissait peut-être d'une histoire policière, ou d'anticipation (Robbe-Grillet : 167).

En premier lieu, le nouveau panneau-réclame que le héros aperçoit se présente maintenant comme étant une *réflexion fictionnelle* de la destruction de l'ensemble des preuves entourant le crime. Ce qui signifie que contrairement à la première affiche de cinéma, le second panneau ne représente plus une scène distincte de violence mettant en place deux protagonistes, un homme et une femme en pleine lutte, mais plutôt un paysage flou rempli de lignes et de courbes indéfinissables et des noms d'acteurs anonymes et non définis quant à leur sexe, leur position ou leurs actes.

La *réflexion* que constitue cette affiche est *rétro-prospective* à l'énoncé. D'abord *rétrospective* en ce sens qu'elle récapitule certains éléments fondamentaux entourant le meurtre de Jacqueline Leduc en faisant référence entre autres à une «*histoire policière*», à des «*noms étrangers*», à un «*Monsieur x*», etc. Ensuite *prospective*, puisque c'est l'allusion qui est faite au «*double circuit*» qui amène à porter un nouveau regard sur le récit. Le «*double circuit*» nous place devant une infinité de possibilités où tout est une question d'imagination : celle de Mathias, celle du narrateur, mais aussi celle du lecteur.

Comme il est mentionné à la page 76 du récit : *«Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre»*.

Ce *«double circuit»* permet aussi de se rendre compte que cette réflexion décrit une image où tous les indices (la scène de violence qui se déroulait entre un homme et une femme sur la première affiche (p.45) a été remplacée, sur la deuxième, par un paysage flou; l'homme en habits Renaissance et la femme vêtue d'une longue chemise pâle qui étaient représentés sur la première affiche, ont été remplacés, sur la seconde, par des noms d'acteurs anonymes, ainsi que par un *«Monsieur X»*; de même, les couleurs violentes qui caractérisaient la première affiche ont été remplacées, sur la deuxième, par des *«contours ou taches de couleur»*, etc.), comme le corps de la jeune victime, ont été éliminés.

Ce *«double circuit»* fait également référence à un récit d'anticipation qui vient annoncer ce qui se produira dans la suite du récit : l'élimination de toutes les preuves se rapportant au crime. Cette élimination s'effectue non seulement par le biais de deux nouvelles affiches de cinéma (l'une qui ne représente qu'un paysage flou (il s'agit de celle dont nous venons tout juste de terminer l'analyse) et une autre qui est devenue complètement blanche (nous analyserons cette seconde affiche sous peu), mais elle s'effectue aussi par le biais de quatre autres éléments non négligeables (nous procéderons d'ailleurs à l'analyse minutieuse de

chacun de ces éléments ultérieurement) : *le lancer à l'eau du paletot de laine grise de Jacqueline, l'article de journal brûlé et le sac de bonbons.*

Un peu plus loin, Mathias repère, pour la troisième fois, une *nouvelle affiche de cinéma* qui est maintenant devenue complètement blanche :

De l'autre côté du monument aux morts, il voit le panneau-réclame du cinéma recouvert d'un papier entièrement blanc, collé sur toute la surface du bois. Le garagiste sort à cet instant de son bureau de tabac, muni d'une petite bouteille et d'un pinceau fin [...] celle-ci [...] ne correspondait pas au film dont il a reçu en même temps les bobines [...] Il va donc falloir annoncer le programme de dimanche prochain par une simple inscription à l'encre (Robbe-Grillet : 250).

Cette troisième affiche se présente comme étant *prospective* à l'énoncé dans le sens où elle permet au processus de destruction des preuves entourant le meurtre de s'amorcer. L'affiche est blanche, marquée d'un simple cercle à l'encre et débarrassée de toute souillure comme si rien ne s'était jamais produit.

Tout cela permet de déduire que dans la suite du récit, toutes les traces du crime seront effacées à la fois dans les *faits* (élimination du fait divers, du paletot de Jacqueline et du sac de bonbons) et dans la *conscience* de Mathias, le coupable impuni.

1.10.2 Le paletot de laine de Jacqueline

Mathias retourne une première fois sur la falaise, le lieu du crime, déterminé à *effacer* toutes les *traces nuisibles* se rapportant à son forfait. En surveillant l'eau qui monte et qui descend en cadence contre le roc, le héros remarque le *paletot de laine* de sa jeune victime :

Tout à coup Mathias aperçut, un peu sur la droite, un morceau d'étoffe -de tricot, plus exactement- une pièce de tricot en laine grise qui pendait à une saillie de la paroi [...]

C'était, à n'en pas douter, le paletot de laine grise que portait Violette [...]

Mathias était certain, pourtant, de l'avoir jeté avec le reste [...] Il ne comprenait pas qu'une erreur de ce genre ait pu se produire [...]

Il ne restait qu'une solution [...] Mathias raffermi sa position en écartant les pieds [...] fit une boule serrée du petit gilet de laine et [...] le lança avec vigueur en avant.

Le paquet retomba mollement sur l'eau [...]

À ce moment le gilet gris, à demi imbibé d'eau déjà, fut pris entre une petite vague et l'onde inverse du ressac. Englouti dans le choc il s'enfonça lentement, aspiré bientôt vers le large [...] sous la poussée de la vague suivante, tout avait disparu (Robbe-Grillet : 205-207).

En second lieu, le lancer à l'eau du paletot de laine de Jacqueline se présente comme étant une *réflexion fictionnelle* de l'élimination du corps de la jeune fille

lors de l'assassinat. Il était primordial pour Mathias de commencer par éliminer le *tricot* de Jacqueline d'autant plus qu'il croyait s'être débarrassé depuis longtemps de cette preuve accablante qui aurait pu le placer au rang de suspect numéro un si une enquête avait été commencée. Dans l'extrait, lorsque l'on mentionne que Mathias lance dans l'eau le paletot de laine et qu'il le regarde s'enfoncer peu à peu dans les profondeurs du gouffre, on croit revivre le moment où l'assassin s'est débarrassé du cadavre de sa jeune victime; à un point tel que l'on a l'impression d'assister non pas à l'élimination d'un bout de tissu, mais à l'élimination de Jacqueline elle-même.

À la lumière de ce fait, il est donc possible de supposer que le meurtrier a projeté le corps frêle et sans vie de sa jeune victime dans l'eau glacée de la même façon qu'il l'a fait avec son tricot de laine.

1.10.3 L'article de journal brûlé

Dans sa chambre chez sa logeuse, Mathias brûle, avec une cigarette, la *coupure de journal* qui relate la mort atroce d'une jeune fille :

[...] en extrait une coupure de journal de faibles dimensions [...] Il lit le texte imprimé d'un bout à l'autre [...] après avoir fait tomber la cendre de sa cigarette, approche la pointe rouge de l'endroit favori. Le papier brunit aussitôt. Mathias appuie progressivement. La tache s'étend; la cigarette finit par crever la feuille, y laissant un trou bien rond [...]

Mathias en perce ensuite un second, identique [...]

De nouveaux trous succèdent à ceux-là [...] Le rectangle de papier-journal est bientôt entièrement ajouré. Mathias entreprend alors de le faire disparaître tout à fait, en brûlant à petit feu ce qu'il en reste avec sa cigarette (Robbe-Grillet : 236).

Cet article de journal brûlé est sans doute une *réflexion fictionnelle* de l'élimination du corps de Jacqueline par son meurtrier lors de l'assassinat. Ce qui permet d'appuyer cette affirmation, c'est le fait que la victime ait été brûlée sur plusieurs endroits de son corps avant d'être tuée (comme il a été énoncé dans un point précédent) et le fait que Mathias a réduit en cendres la coupure de presse à l'aide d'un des trois mégots retrouvés sur les lieux du crime.

Ces deux éléments convergents permettent de reconstituer ce qui s'est produit avec les trois bouts de cigarette lors de l'homicide commis sur la falaise. Donc, le fait de mentionner que le bourreau approche la pointe ardente de sa cigarette de l'endroit favori, que le papier brunit et qu'il appuie progressivement sur celui-ci, rappelle les multiples sévices que la jeune Leduc a endurés.

Il est possible de se rendre compte que Mathias a ainsi réussi à éliminer un *second indice* compromettant se rapportant au meurtre. En effet, puisque ce *fait divers* relate dans les moindres détails les faits entourant l'assassinat d'une jeune fille. Ce qui fait que si cette coupure de presse s'était malencontreusement

retrouvée entre les mains d'un éventuel enquêteur de la police, elle aurait sans aucun doute joué contre Mathias.

1.10.4 Le sac de bonbons

De retour sur la falaise pour la deuxième fois, Mathias est déterminé plus que jamais à éliminer une troisième et dernière preuve qui pourrait lui être vraiment nuisible. Il s'agit du *sac de bonbons* qui lui avait permis d'attirer l'attention de la jeune Jacqueline Leduc la journée de son assassinat :

Mathias prend le sachet de bonbons dans sa poche, l'ouvre, y introduit un caillou pour le lester, le referme en tordant à plusieurs tours la cellophane sur elle-même, le laisse enfin tomber à l'endroit où la fente est un peu moins étranglée. L'objet se heurte à la pierre, une fois, deux fois, mais sans se disloquer ni être arrêté dans sa chute. Puis il disparaît aux regards, absorbé par le vide et l'obscurité.

Penché au-dessus du gouffre [...] Mathias l'entend qui rebondit encore une fois contre quelque chose de dur. Un bruit caractéristique [...] annonce que le corps a terminé sa course dans un trou d'eau (Robbe-Grillet : 239).

Cette scène permet de constater, comme ce fut le cas avec le paletot de laine et avec l'article de journal, que l'élimination du *sac de bonbons* est une *réflexion fictionnelle* de l'élimination du corps de Jacqueline Leduc par son bourreau. Cette affirmation s'inscrit dans la suite logique des événements dans le sens où l'on a la certitude d'assister une fois de plus, lorsqu'on décrit un «*objet*» qui se heurte à la

pierre plusieurs fois sans se disloquer, par exemple, au moment crucial où l'assassin a éliminé de sang-froid sa victime.

D'autant plus que l'on mentionne, dans l'extrait, non pas un sac, mais bien un *corps* qui a terminé sa chute dans un trou d'eau; comme si l'on attribuait à l'objet des caractéristiques humaines. Tout cela vient confirmer l'impression que ce n'est pas seulement du sac de bonbons que Mathias est en train de se débarrasser, mais bien d'une autre représentation du cadavre de la jeune fille.

1.10.5 Bilan

Nous avons pu observer que la première couche de réflexivité permet non seulement de reconstruire le meurtre perpétré contre la jeune Jacqueline Leduc à l'aide de scènes de meurtres semblables à cet assassinat et d'indices de violence similaire, mais elle permet aussi de voir comment Mathias élimine toutes les preuves qui pourraient l'incriminer.

Comme nous avons pu le constater précédemment, cette élimination s'effectue par le biais de quatre éléments (*réflexions fictionnelles*) fondamentaux qui décrivent l'élimination de preuves (vêtement, objets, etc.) similaires à l'élimination du corps de la jeune Leduc : *les deux nouvelles affiches de cinéma* (la première ne représente plus une scène de violence entre un homme et une femme, mais

plutôt un paysage flou avec des noms d'acteurs anonymes. La seconde affiche, complètement blanche, est débarrassée de toute souillure comme si rien ne s'était jamais produit. Les deux panneaux démontrent que toutes les traces du crime seront éliminées à la fois dans les faits et dans la conscience de Mathias), *le paletot de laine* (lorsque Mathias lance le paletot) à la mer et qu'il le regarde s'enfoncer peu à peu dans les profondeurs du gouffre, on a l'impression d'assister non seulement à l'élimination d'un bout de tissu, mais celle du corps de Jacqueline), *l'article de journal brûlé* (le fait que Mathias réduise en cendres l'article de journal qui raconte le meurtre d'une jeune fille à l'aide des trois mégots de cigarettes qu'il a retrouvés sur les lieux du crime, rappelle les nombreuses brûlures qu'il a infligées à sa victime, et prouve qu'il a bel et bien éliminé une autre preuve compromettante de la même manière qu'il s'est débarrassé du corps de Jacqueline après lui avoir fait subir de nombreux sévices (brûlures, mutilations, etc.)) et *le sac de bonbons* (lorsque l'on décrit un objet qui se heurte à la pierre plusieurs fois sans se disloquer, on a l'impression d'assister au moment crucial où le meurtrier a éliminé sa victime. D'ailleurs, on ne mentionne pas dans le récit le sac, mais le *corps* qui a terminé sa chute dans un trou d'eau. Tout cela confirme que ce n'est pas le sac de bonbons que Mathias a éliminé, mais plutôt le corps de Jacqueline.

CHAPITRE 2

RÉFLEXIONS DE L'ÉNONCIATION

2.1 La narration dans *Le Voyeur*

Selon la terminologie de Gérard Genette, *Le Voyeur* est un récit de type autodiégétique : «[...] le narrateur est le héros de son récit [...] qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique [...] La relation du narrateur à l'histoire, définie en ces termes, est en principe invariable (Genette : 253)....».

En effet, l'histoire est racontée par un narrateur qui est aussi le *personnage principal* de la diégèse, le *héros* du récit, en l'occurrence Mathias. Toutefois, cette narration autodiégétique est marquée d'une particularité importante qui gouverne le mode de narration, puisque le *je* qui préside celle-ci est en fait une troisième personne artificielle, un *il*.

Toujours selon la terminologie de Genette, cette troisième personne artificielle adopte une *vision intérieure* :

Il faut aussi noter que ce que nous appelons «focalisation interne» implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais

décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur (Genette ; 209-210)...

À partir de là, on peut se rendre compte que *Le Voyeur* adopte indéniablement une vision intérieure puisque tout passe par le protagoniste-narrateur (Mathias); c'est-à-dire que tout ce qu'il raconte de lui-même, des autres personnages et des événements, se limite à sa *propre perception*. Le *Moi* du protagoniste-narrateur se regarde comme un autre, un peu comme dans l'expression *JE est un autre* de Rimbaud.

Bruce Morissette, dans son ouvrage *Les romans de Robbe-Grillet*, signale l'aspect artificiel de cette narration à la troisième personne : «[...] il devient évident, à la lecture de bien des scènes, que le «point de vue» -la perspective visuelle aussi bien que psychologique- se rattache directement à Mathias, et que la troisième personne narrative n'est en l'occurrence qu'une façon «objective» de peindre ses sensations et son univers intérieur». ²⁰

Le Voyeur se caractérise également par une durée *a-temporelle*; c'est-à-dire que le temps ne semble pas être représenté de façon précise. Bien que le roman se divise en *trois parties*, aucune d'entre elles ne correspond à un découpage

²⁰ Morissette, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 85.

chronologique de la diégèse. En effet, quand on considère la matière de chacune de ces parties, on remarque qu'elles sont d'importance très inégale et que la structure matérielle ne s'agence jamais en fonction de la durée théorique d'une scène (*temps des horloges*) mais au contraire en tenant toujours compte de l'importance *vécue* qu'elle prend du *point de vue* de Mathias (*temps humain*).

2.2 La description générale du second niveau de *réflexions*

Le *Voyeur* se construit à partir d'une deuxième couche de *réflexions* dites *métaphoriques de l'énonciation*. Si l'énonciation s'oppose à l'énoncé comme la structuration à la structure ou la fabrication à l'objet fabriqué, la distinction entre les *mises en abyme fictionnelles* dont nous venons de traiter dans le premier chapitre et celles que nous allons aborder dès à présent pourrait s'établir de cette façon : «*les premières réfléchissent le résultat d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procès de cette production même (Dällenbach : 100)*». Ce deuxième niveau de réflexivité est marqué par la présence récurrente d'une forme de réflexion que Lucien Dällenbach appelle *énonciative* :

[...] quatre éléments entrant à titre de composantes dans une situation énonciative : l'allocutaire explicite ou implicite que l'énonciation postule, les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles elle s'inscrit, l'attitude des protagonistes à l'égard de l'échange, les événements qui, d'aventure, ont précédé celui-ci. En conséquence, l'on entendra par mise en abyme de l'énonciation 1) la

«présentification» diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception (Dällenbach : 100).

2.3 Introduction d'un climat d'hésitation : doutes concernant les perceptions du protagoniste-narrateur

La première couche de *réflexions de forme fictionnelle* a permis de reconstituer l'énoncé d'une part par la reconstruction de l'assassinat de Jacqueline Leduc à l'aide de scènes figées similaires à cet assassinat et d'indices de violences semblables à celles qui y ont eu lieu; et, d'autre part, par l'élimination de toutes les preuves compromettantes par Mathias lui-même, l'assassin impuni.

C'est à la suite de l'accomplissement de son forfait que le héros se sent envahi par la crainte d'être accusé et condamné pour le crime qu'il a commis; d'où l'urgence d'effacer tout indice qui aurait pu lui être nuisible. Telle une maladie infectieuse, *l'hésitation*, qui est la conséquence de cette crainte, se propage alors à toute la conscience du héros, à chacun de ses moindres gestes, ainsi qu'à chacune de ses paroles.

Voilà pourquoi le *second niveau de réflexivité* jouera, en premier lieu, le même rôle que celui d'un avocat de l'accusation : l'action consistera à *remettre sans cesse en cause* les *perceptions* du protagoniste-narrateur (Mathias) par

l'entremise de *réflexions énonciatives* qui reprennent le récit; et comme elles le reprennent de manière différente, elles permettent d'introduire le doute sur ce qui s'est passé (le meurtre de Jacqueline Leduc) et par le fait même, de se questionner sur l'implication personnelle ou non du protagoniste-narrateur dans les circonstances entourant l'assassinat perpétré contre la jeune Jacqueline Leduc.

Afin de comprendre de quelle manière cette remise en question des perceptions du protagoniste-narrateur se réalise, nous procéderons à l'analyse de deux réflexions énonciatives des plus significatives : *les répétitions de la première journée de Mathias dans l'île et la confusion qui règne au niveau de la description de l'arrière-boutique du café A l'Espérance.*

Mais tout juste avant, observons attentivement un extrait que l'on retrouve à la page 49 du roman. Celui-ci se présente comme étant une *réflexion énonciative* qui illustre parfaitement la façon dont s'y prend le récit pour introduire le doute : «*Son interlocuteur avait une façon curieuse de répondre, commençant toujours par abonder dans son sens, répétant au besoin les propres termes de sa phrase d'un ton convaincu, pour introduire le doute une seconde plus tard et tout détruire par une proposition contraire, plus ou moins catégorique (Robbe-Grillet : 49)*».

D'abord, en affirmant qu'il «[commençait] *toujours par abonder dans son sens, répétant au besoin les propres termes de sa phrase d'un ton convaincu*», on a l'impression que pour sa part le protagoniste-narrateur répétera, entre autres choses, plusieurs fois une même scène (son emploi du temps au cours de sa première journée dans l'île, l'arrivée de la grand-mère Marek, etc.). Cette répétition sèmera le doute dans l'esprit du lecteur. Ce qui aura pour conséquence que celui-ci remettra en cause les perceptions et même la crédibilité du protagoniste-narrateur.

Ensuite, «*pour introduire le doute une seconde plus tard et tout détruire par une proposition contraire, plus ou moins catégorique*», est une proposition qui indique que le protagoniste-narrateur détruira tout ce qu'il a échafaudé d'abord par le biais, par exemple, de nombreuses contradictions. Celles-ci remettront en question surtout la crédibilité du protagoniste-narrateur.

Finalement, non seulement cette *réflexion énonciative* est vérifiable au niveau du contenu, c'est-à-dire dans la manière qu'elle a de mettre en doute les paroles du protagoniste-narrateur (Mathias), mais elle est également vérifiable au niveau des différentes étapes qui caractérisent une lecture. En effet, puisque comme c'est le cas pour toute lecture approfondie d'un roman, le lecteur commence d'abord par prendre garde à ce qui est répété et renforcé, ensuite il doute et enfin,

il détruit tous les éléments de son interprétation. Ce dernier point sera abordé subséquemment.

2.3.1 Les répétitions de la première journée de Mathias dans l'île

Dans *Le Voyeur*, plusieurs séquences se trouvent à être répétées plus d'une fois au cours du récit (la rencontre du protagoniste-narrateur avec la grand-mère Marek, le déroulement imaginaire de la première vente de montres, etc.), témoignant ainsi du doute qui s'installe dans l'esprit du lecteur une fois que Mathias a assassiné la jeune Jacqueline Leduc. Toutefois, à ce point de vue, c'est le récit de *la première journée de Mathias dans l'île* qui est l'épisode le plus significatif, entre autres parce que c'est au cours de cette journée cruciale qu'a eu lieu le meurtre de la jeune Leduc.

Mathias se retrouve donc à la croisée des chemins. À gauche, le croisement mène à la ferme des Marek et à droite, à la falaise. À une cinquantaine de mètres de lui, Mathias aperçoit la grand-mère Marek qui se dirige vers lui. Tout en entamant la conversation avec elle, Mathias se retrouve soudain dans un désarroi momentané qui l'amène à récapituler à la vieille dame, pour la première fois, le récit de sa première journée dans l'île :

Mathias était arrivé le matin même par le vapeur, avec l'intention de passer la journée dans l'île; il avait aussitôt cherché à se procurer

une bicyclette, mais en attendant que fût prête celle qu'on lui proposait il avait commencé sa tournée par le port, contrairement à ses projets. Comme il ne réussissait à rien vendre de sa marchandise -en dépit de la modicité des prix et de l'excellence de la qualité- il s'était ensuite acharné dans toutes (dans presque toutes) les maisons du bord de la route, où ses chances lui paraissaient plus fortes. C'est en vain qu'il y avait perdu beaucoup de temps; si bien qu'une fois rendu au tournant des deux kilomètres -à la croisée des chemins- il s'était effrayé soudain de son retard et avait jugé plus sage de continuer tout droit, au lieu de faire un nouveau détour jusqu'à la ferme. Pour comble de malchance, le dérailleur de la bicyclette louée au café-tabac fonctionnait mal (Robbe-Grillet : 93-94)...

La première récapitulation de la première journée de Mathias dans l'île se présente comme une *réflexion énonciative* qui permet d'introduire le doute à propos de ce qui s'est passé. Ce doute se propage peu à peu et amène à remettre en cause la perception de Mathias en ce qui concerne l'*exactitude* de son emploi du temps au cours de cette journée cruciale.

Selon la terminologie de Gérard Genette, cette première récapitulation de la première journée de Mathias dans l'île est effectuée par le protagoniste-narrateur au style indirect libre : «[...] où l'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours, et donc un début d'émancipation, malgré les transpositions temporelles. Mais la différence essentielle est l'absence de verbe déclaratif (Genette : 191-192)....».

En effet, le narrateur reprend les mêmes paroles que celles du personnage (Mathias), mais à la troisième personne du singulier («*Mathias était arrivé le matin*

même par le vapeur avec l'intention de passer la journée dans l'île[...] il avait commencé sa tournée par le port, contrairement à ses projets [...] C'est en vain qu'il y avait perdu beaucoup de temps [...] il s'était effrayé soudain de son retard [...]») plutôt qu'à la première personne (je), comme s'il souhaitait établir une distance entre lui-même, ses pensées et ce qu'il a énoncé, afin d'éviter toute implication personnelle de sa part dans l'un ou l'autre des actes ou des événements qui sont racontés.

Toutefois, comme le précise Genette, le fait que le style indirect libre se caractérise principalement par l'absence de verbe déclaratif *«peut entraîner (sauf indications données par le contexte) une [...] confusion [...] entre discours prononcé et discours intérieur (Genette : 192)...*». Ce fait est remarquable dans *Le Voyeur* lorsque, par exemple, il est mentionné *«qu'il s'était ensuite acharné dans toutes (presque toutes) les maisons du bord de la route»*. La proposition entre parenthèses peut traduire aussi bien les pensées de Mathias (qui tient à préciser qu'il ne s'est pas rendu dans toutes les demeures, mais bien dans presque toutes les maisons de l'île) que les paroles qu'il adresse à la grand-mère Marek.

En se basant sur les constatations précédentes, on a l'impression que Mathias récapitule une première fois sa première journée dans l'île à la grand-mère Marek afin de se justifier et pour éviter qu'elle croie qu'il arrive directement de la falaise

et qu'il est, par le fait même, impliqué personnellement dans l'accomplissement du crime perpétré contre la jeune Leduc.

Il est toutefois logique de pousser plus loin l'interprétation, dans le sens où on a l'impression que Mathias tente aussi de justifier ses faits et gestes au cours de cette journée du mardi non seulement à la grand-mère Marek, mais aussi au *lecteur* qui semble agir ici à titre de témoin, voire même d'avocat de l'accusation en quelque sorte. Comme si le protagoniste-narrateur était le coupable qui tentait par tous les moyens de justifier son innocence en exposant au lecteur-avocat la version d'un alibi échafaudé à partir d'un doute incessant que Mathias ressent et qui se situe au niveau de la perception qu'il a par rapport à la véracité et à la validité de son emploi du temps au cours de cette journée.

Mathias hésite quant à certains détails qui pourraient jouer en sa défaveur s'il les mentionnait à la vieille dame et par le fait même au lecteur. Ce fait se remarque lorsqu'il affirme, par exemple, «*qu'il s'était ensuite acharné dans toutes [...] les maisons du bord de la route*». Il est manifestement envahi par une brève hésitation qui l'amène à modifier son propos en affirmant plutôt «*qu'il s'était acharné dans toutes (dans presque toutes) les maisons du bord de la route*». Tout cela dans le but de minimiser l'impact possible de ses affirmations.

Le même phénomène est perceptible au moment où Mathias commence à parler du dérailleur de la bicyclette louée au café-tabac qui fonctionnait mal. C'est après avoir fait cet énoncé qu'il interrompt momentanément son récit. Selon toute logique, Mathias s'interrompt d'abord parce qu'il semble que ce soit non seulement le dérailleur de la bicyclette louée qui fonctionne mal au plan de l'énoncé, mais surtout le récit de la première journée de Mathias dans l'île au niveau de l'énonciation.

Mais il s'interrompt ensuite parce qu'il semble douter de la véracité de certains détails qu'il a fournis. De ce fait, il est pertinent de supposer que la grand-mère Marek, et donc le lecteur, souhaite obtenir des précisions supplémentaires concernant certains faits qui se sont déroulés au cours de cette journée. On remarque que non seulement Mathias interrompt son récit, mais qu'en plus, il effectue un retour en arrière qui le conduit à revenir au moment précis de l'arrivée de la grand-mère Marek.

On peut penser que c'est au moment où il explique à la vieille dame qu'il n'exerce plus le métier d'électricien ambulant, mais plutôt celui de vendeur de bracelets-montres, que le doute submerge Mathias une fois de plus, car il se sent alors à nouveau dans l'obligation de refaire à la vieille dame, pour la seconde fois, le récit de sa première journée dans l'île:

Il était arrivé le matin même par le vapeur, avec l'intention de passer la journée dans l'île. Il avait loué une bicyclette, qui malheureusement ne marchait pas aussi bien que son propriétaire le prétendait (Il montra sa main barbouillée de cambouis). Aussi avait-il perdu beaucoup de temps jusqu'au tournant des deux kilomètres (Robbe-Grillet : 95)...

Cette seconde récapitulation de la première journée de Mathias dans l'île se présente aussi comme étant une *réflexion énonciative* qui permet d'introduire le doute à propos de ce qui s'est passé. En d'autres termes, il s'agit d'une réflexion qui renvoie à l'incertitude de la narration à propos des événements qu'elle raconte ou plutôt de la caractérisation de la narration -qui doit rapporter les événements tout en évitant que certaines interprétations soient données à ces événements à caractère *biaisé*. Donc, ce doute qui s'installe peu à peu amène à remettre en cause et à reconsidérer les perceptions du protagoniste-narrateur par rapport à la perception qu'il a concernant l'exactitude de son emploi du temps au cours de cette journée du mardi.

Poussé par la demande de la grand-mère Marek, et par le fait même, par celle du narrataire (qui s'actualise par l'arrêt temporaire de la récapitulation de Mathias) qui souhaite obtenir plus d'informations sur cette fameuse bicyclette louée pour tenter le plus possible de se forger une opinion quant à la véracité ou non de l'alibi; et poussé par le doute qui le torture une fois encore concernant l'aspect plausible de ses propres propos, le protagoniste-narrateur énonce les faits importants entourant la location de la bicyclette.

Parce qu'il est aux prises avec une hésitation profonde et avec un besoin démesuré de se justifier aux yeux de la grand-mère Marek et plus spécifiquement à ceux du lecteur, témoin-avocat somme toute assez transparent, Mathias insiste sur le fait que la bicyclette ne marchait pas aussi bien que son propriétaire le prétendait. Comme preuve, il montre sa main couverte de cambouis. Le lecteur doit donc comprendre cet énoncé dans son *double sens*.

Par cette affirmation, Mathias ne souhaite pas seulement affirmer que la bicyclette, en tant qu'objet de l'énoncé, ne fonctionnait pas adéquatement comme l'avait promis son propriétaire, mais surtout que son propre alibi, en tant qu'élément de l'énonciation, qu'il est en train d'exposer à la grand-mère Marek, n'est pas adéquat; c'est-à-dire que le récit est encore trop imprégné de l'hésitation de Mathias, de la grand-mère Marek et de celle du lecteur.

Cette hésitation amène à douter de la perception de Mathias en ce qui concerne l'exactitude de son emploi du temps (certains faits sonnent faux) au cours de cette journée importante. Alors qu'il s'apprêtait à poursuivre son explication après avoir mentionné «[qu'il avait] *perdu beaucoup de temps jusqu'au tournant des deux kilomètres* », Mathias est interrompu par la grand-mère Marek qui lui dit : «[...] *vous n'avez trouvé personne*». En affirmant cela, la vieille dame avance l'hypothèse selon laquelle Mathias s'est peut-être rendu à la ferme des Marek plutôt que sur la falaise où Jacqueline Leduc gardait les moutons.

En partant de ce fait, Mathias se voit donc dans l'obligation d'interrompre une fois encore le récit de sa première journée dans l'île parce que cette intervention de la vieille dame suggère une autre alternative possible concernant son emploi du temps. En supposant que Mathias se soit bel et bien rendu à la ferme des Marek plutôt que sur la falaise, il est pertinent de croire que la vieille dame, et par le fait même le lecteur, souhaitent avoir des explications supplémentaires concernant le fait qu'il n'ait trouvé personne à la ferme lors de sa supposée visite.

Comme pris de court, comme s'il n'avait jamais envisagé le fait qu'il aurait pu effectivement se rendre à la ferme des Marek plutôt que sur la falaise pour accomplir son forfait, Mathias laisse la grand-mère Marek parler de ses enfants : le départ de sa bru pour le continent, le mari (son fils aîné) qui devait rester toute la matinée au bourg, Joséphine qui déjeunait le mardi dans sa famille et les enfants qui ne rentraient de l'école qu'à midi, sauf le plus âgé des garçons qui travaillait comme apprenti chez le boulanger et n'en revenait que le soir.

C'est en écoutant les propos de la vieille dame que l'hésitation s'étend de plus en plus dans l'esprit de Mathias, l'amenant à remettre encore une fois en cause la perception qu'il a depuis le début concernant la véracité de son emploi du temps au cours de cette journée du mardi. Voilà pourquoi il récapitule, pour la troisième fois, le récit de sa toute première journée dans l'île en y intégrant cette fois les propos tenus précédemment par la vieille dame, à savoir l'alternative selon

laquelle il se serait peut-être rendu à la ferme des Marek pour y rencontrer ses bons amis :

Mathias aurait pu rencontrer le père, ou le fils, car il avait commencé sa tournée par le port, contrairement à ses projets. Comptant davantage sur la clientèle des campagnes, il s'était ensuite acharné à la tâche dans toutes les maisons du bord de la route. Ici comme là, il avait perdu en vain beaucoup de temps. Il espérait au moins recevoir un accueil plus favorable auprès de ses vieux amis les Marek, dont il n'aurait manqué pour rien au monde la visite; sa déception avait été très forte de voir la maison fermée et d'être obligé de rebrousser chemin sans emporter de nouvelles fraîches de la famille -de Mme Marek, de ses enfants, de ses petits-enfants. Il s'interrogeait sur les significations possibles de leur absence à tous, à l'heure où d'habitude on se rassemble pour le repas. Ne fallait-il pas s'inquiéter de cette solitude des lieux (Robbe-Grillet : 96)?

Cette troisième récapitulation de la première journée de Mathias dans l'île se présente aussi comme étant une *réflexion énonciative* qui permet d'introduire le doute sur ce qui s'est passé. Ce doute s'installe dans l'esprit du lecteur et amène à remettre en question les perceptions de Mathias en ce qui concerne la véracité de son emploi du temps au cours de cette journée du mardi.

Dans cette troisième reprise, le protagoniste-narrateur débute sa récapitulation par la même phrase qu'il avait employée la première fois : «[...] *il avait commencé sa tournée par le port, contrairement à ses projets.*». Puis, comme il doute sensiblement des détails qu'il a fournis précédemment (l'exactitude et la pertinence de la prospection qu'il a amorcée dans toutes les maisons du bord de la route), ainsi que de ceux concernant les problèmes qu'il a éprouvés avec la

bicyclette louée, il préfère intégrer, à cette troisième reprise, l'hypothèse suggérée par la grand-mère Marek, à savoir le fait qu'il soit peut-être allé à la ferme des Marek plutôt que sur la falaise.

De cette façon, le lecteur obtient des informations non négligeables sur les actions que Mathias a posées une fois arrivé à la croisée des chemins. Informations demeurées en suspens lors de la précédente récapitulation. Ainsi, le protagoniste-narrateur minimise les risques que la grand-mère Marek, mais surtout le lecteur, trouve ici une opportunité intéressante qui permettrait de le prendre en défaut et de le reconnaître coupable du meurtre de Jacqueline Leduc.

À la toute fin de cette troisième récapitulation, lorsque Mathias se demande *«Ne fallait-il pas s'inquiéter de cette solitude des lieux»*, on a l'impression que cet énoncé est, lui aussi, à double sens. Parle-t-il de la solitude qui règne à la ferme des Marek parce que chacun des membres de la famille vaque à ses propres occupations ou parle-t-il plutôt de la solitude qui est perceptible sur la falaise une fois le crime commis contre la jeune Leduc?

Par l'énoncé de ce propos, somme toute assez ambigu, le protagoniste-narrateur semble transférer son propre doute (concernant la perception qu'il a par rapport à l'exactitude de son emploi du temps au cours de cette journée cruciale)

dans l'esprit même du lecteur. L'hésitation de Mathias a, en quelque sorte, un effet de contamination sur le lecteur.

2.3.2 La confusion qui règne au niveau de la description de l'arrière-boutique du café *A l'Espérance*

Comme s'il avait trop répété la séquence concernant le récit de sa première journée dans l'île (pour se forger un alibi irréfutable), Mathias, le protagoniste-narrateur, en vient à se perdre dans la *confusion*. Cette confusion s'étend à la description de plusieurs décors comme, par exemple, celui où se déroule la *scène érotique du quartier Saint-Jacques* et celui où se trouvent la plupart des *maisons de l'île*. Toutefois, c'est dans la description du *décor de l'arrière-boutique du café A l'Espérance* que cette confusion s'actualise de façon beaucoup plus significative.

En effet, puisque la confusion provient, comme nous le verrons ultérieurement, du mélange de plusieurs décors (certains réels : la chambre de l'arrière-boutique, la chambre à coucher du quartier Saintt-Jacques; d'autres artistiques: le tableau à l'huile au-dessus du lit de l'arrière-boutique, l'affiche de cinéma qui présente un homme et une femme en pleine lutte sexuelle) issus de la réalité ou encore du souvenir proche.

Afin de faciliter la compréhension de cette séquence qui est très longue, je procéderai de la façon suivante : au lieu d'exposer l'extrait en entier et de le faire suivre de mon analyse, je le diviserai plutôt en sept parties essentielles que je ferai suivre des commentaires analytiques appropriés.

À partir de la page 65 du roman, Mathias doit se rendre à l'appartement des Robin. Il est obligé de se diriger en fonction des renseignements qui lui ont été donnés, ce qui le contraint à accorder une attention particulière à plusieurs détails qui se présentent à son regard. Le désordre et la pénombre des lieux le surprennent, l'amenant à redoubler d'attention. Voilà pourquoi son regard s'attarde sur les peintures écaillées des murs ou encore sur les marches usées et encrassées de l'escalier.

Cependant, toutes ces observations amènent chez Mathias des réflexions qui s'élaborent à partir du souvenir qu'il a des habitudes de l'île de son enfance. Un peu plus tard, ce sera à partir d'une porte entrouverte qu'il scrutera du regard l'intérieur d'une chambre spacieuse dont le carrelage noir et blanc déclenchera en lui *«quelque chose dont il ne saura pas, ensuite, préciser l'origine* (Robbe-Grillet : 26)». La confusion qui règne au niveau de la description du décor de l'arrière-boutique du café constitue une *réflexion énonciative* et cette *réflexion* participe à l'action des autres *réflexions énonciatives* du texte et amène à douter de la

perception de Mathias en ce qui a trait à l'exactitude et à la véracité de la description qu'il fait de cette pièce.

Un peu plus loin, c'est en interrogeant la mémoire des choses et des lieux tout en continuant son inspection d'un regard attentif que la présence inattendue d'un lit renseigne Mathias sur la destination de cette pièce :

Un lit vaste et bas occupait un des angles, son grand côté disposé le long du mur faisant face à la porte. Contre la cloison perpendiculaire, sur la droite, à la tête du lit, une table de nuit supportait une lampe de chevet. Venait ensuite une porte fermée, puis la coiffeuse, surmontée d'une glace ovale. Une descente de lit en peau de mouton naturelle complétait ce coin (Robbe-Grillet : 67-68).

Cette première partie de la description confuse de l'arrière-boutique du café est à considérer comme une description pure et simple des éléments fondamentaux qui meublent cette pièce : un lit vaste et bas, une table de nuit supportait une lampe de chevet, une porte fermée, une coiffeuse surmontée d'une glace ovale, une descente en peau de mouton naturelle.

Observons maintenant la seconde partie de la séquence :

Le lit, la table de chevet, le petit tapis rectangulaire, la coiffeuse à glace, étaient tous de modèles très courants, ainsi que le papier peint où de minuscules bouquets multicolores parsemaient un fond de teint crème (Robbe-Grillet : 67-68).

Cette seconde partie de la description se présente comme une réflexion personnelle et non objective du protagoniste-narrateur à propos des éléments qu'il a observés jusque-là. Le fait de mentionner que «*le lit, la table de chevet, le petit tapis rectangulaire, la coiffeuse à glace, étaient tous de modèles très courants*», démontre bien qu'il s'agit là de l'expression d'une opinion personnelle, dans le sens où, pour émettre cette opinion, le protagoniste-narrateur s'est en quelque sorte inspiré de son propre bagage culturel, c'est-à-dire de ce qui le caractérise en tant qu'être humain : ses parents, son enfance, son éducation, son rang social ses habitudes de vie, ses expériences antérieures, son emploi, etc. Voici la suite :

Au-dessus du lit, un tableau à l'huile (ou une vulgaire reproduction, encadrée comme une toile de maître) figurait un coin de chambre tout à fait analogue : un lit bas, une table de chevet, une peau de mouton (Robbe-Grillet : 67-68).

D'une part, cette troisième partie de la description de l'arrière-boutique d'A l'Espérance, en mentionnant que le tableau à l'huile était peut-être «*une vulgaire reproduction, encadrée comme une toile de maître*», démontre que ce tableau est une *réflexion fictionnelle* significative qui représente un coin de chambre tout à fait analogue (avec un lit bas, une table de chevet et une peau de mouton) à celui que le protagoniste-narrateur a commencé à décrire. D'autre part, le fait que cet énoncé soit placé entre parenthèses et le fait surtout que le narrateur effectue une description de ce tableau à partir de la perception visuelle de son protagoniste-

narrateur (Mathias), témoigne de la confusion du protagoniste-narrateur en ce qui concerne la véracité et l'exactitude de la description qu'il effectue et de l'emplacement qu'il accorde à certains éléments du tableau :

Scrutons de plus près la quatrième partie de la séquence :

À genoux sur celle-ci et tournée vers le lit, une petite fille en chemise de nuit est en train de faire sa prière, courbant la nuque et mains jointes. C'est le soir. La lampe éclaire, à quarante-cinq degrés, l'épaule droite et le cou de l'enfant (Robbe-Grillet : 67-68).

Le fait de mentionner, dans cette quatrième partie de la description de l'arrière-boutique, «une petite fille en chemise de nuit [...] en train de faire sa prière» à genoux sur la peau de mouton, indique que cette enfant est sans aucun doute la *réflexion fictionnelle* de la jeune fille dont la mort violente a été relatée dans la coupure de journal que Mathias conserve précieusement dans son portefeuille. L'accent est mis sur certaines parties du corps de cette petite fille en chemise de nuit, soient les mains jointes, la nuque courbée et l'épaule droite. Ces parties de l'anatomie rappellent celles de Jacqueline Leduc qui avaient été notamment mutilées, brûlées, etc. lors du meurtre.

Poursuivons avec la cinquième partie de la séquence :

Sur la table de nuit, la lampe de chevet était allumée -oubliée, puisqu'il faisait grand jour (Robbe-Grillet : 67-68).

Cette cinquième partie de la description confuse de l'arrière-boutique marque, quant à elle, non seulement un retour à la réalité de la pièce parce qu'il est question de la lampe de chevet qui était allumée sur la table alors qu'il faisait grand jour, mais aussi un retour à la réalité de la vie quotidienne qui est celle du commun des mortels.

Observons sans plus tarder la sixième partie de la séquence :

La clarté venant du dehors, à peine tamisée par un simple rideau de voile, avait empêché Mathias de s'en rendre compte tout de suite; mais l'abat-jour tronconique était, sans erreur possible, illuminé de l'intérieur. Juste au-dessous brillait un petit objet rectangulaire de couleur bleue -qui devait être un paquet de cigarettes (Robbe-Grillet : 67-68).

Dans cette sixième partie, la description mêle les éléments de la réalité de cette pièce à ceux du souvenir proche; ce souvenir proche, c'est celui de la chambre à coucher du quartier Saint-Jacques, avant le départ du protagoniste-narrateur le matin même :

Le quartier Saint-Jacques était désert [...] À cet instant il remarqua la fenêtre d'un rez-de-chaussée [...] la clarté du dehors ne pût être arrêtée par le simple rideau de voile qui pendait derrière les carreaux [...] l'abat-jour tronconique de la lampe -une lampe de chevet- et la forme plus vague d'un lit bouleversé [...]

Sous la lampe il y avait, posé sur la table de nuit, un petit objet rectangulaire de couleur bleue -qui devait être un paquet de cigarettes (Robbe-Grillet : 28-29).

Plusieurs éléments sont d'ailleurs similaires dans les deux décors : le rideau de voile, l'abat-jour tronconique, l'aspect brillant et triangulaire du paquet de cigarettes.

La septième et dernière partie de la séquence s'inscrit dans la suite logique de la sixième :

Alors que tout le reste paraissait en ordre, le lit présentait au contraire un aspect de lutte, ou de ménage en cours. Les draperies d'un rouge sombre censées le recouvrir étaient défaites, bouleversées même, et pendaient d'un côté jusque sur le carrelage (Robbe-Grillet : 67-68).

La description confuse de l'arrière-boutique du café mélange aussi les éléments de la réalité de cette pièce à ceux du souvenir proche. Dans ce cas-ci, le souvenir proche est celui de l'affiche de cinéma représentant un homme et une femme en pleine lutte sexuelle violente que le protagoniste-narrateur vient d'observer peu de temps auparavant devant la boutique du buraliste auquel il a loué une bicyclette :

Sur l'affiche aux couleurs violentes un homme de stature colossale, en habits Renaissance, maintenait contre lui une jeune personne vêtue d'une espèce de longue chemise pâle, dont il immobilisait d'une seule main les deux poignets derrière le dos; de sa main libre il la serrait à la gorge. Elle avait le buste et le visage à demi renversés, dans son effort pour s'écarter du bourreau [...] Le décor, dans le fond, représentait un vaste lit à colonnes gami de draperies rouges (Robbe-Grillet : 45).

Outre les draperies rouges et les couleurs violentes qui sont similaires dans les deux décors, il y a surtout, dans la description confuse de l'arrière-boutique du café, le lit qui présentait un aspect de lutte ou de ménage en cours, un autre élément semblable dans les deux décors. En effet, cette phrase, qui sous-entend une lutte violente entre deux personnes, rappelle non seulement la scène de violence représentée par l'affiche de cinéma, mais surtout la jeune fille qui avait le buste et le visage à demi renversés, dans son effort pour tenter d'échapper à son bourreau.

2.3.3 Bilan

Comme nous l'avons vu précédemment, le deuxième niveau de réflexivité joue d'abord le même rôle que celui d'un avocat de l'accusation dans le sens où il remet sans cesse en question les perceptions du protagoniste-narrateur (Mathias) par le biais de *réflexions énonciatives* (répétitions de la première journée de Mathias dans l'île, confusion au niveau de la description du décor de l'arrière-boutique du café *A l'Espérance*) qui contribuent à introduire un climat de doute sur ce qui s'est passé.

Non seulement les trois récapitulations de la première journée de Mathias dans l'île se présentent comme étant des *réflexions énonciatives* qui introduisent un climat de doute à propos de ce qui s'est passé (ces *réflexions* sont des

variations de *l'énonciation* et elles introduisent le doute parce qu'elles sont différentes. *L'énonciation* introduit le doute à propos de *l'énoncé*, c'est-à-dire sur les événements) et qui amènent à douter de la perception de Mathias en ce qui concerne son emploi du temps au cours de la journée du mardi, mais elles se présentent aussi comme étant des *réflexions énonciatives* qui démontrent, à un second degré, qu'après avoir assassiné la jeune Jacqueline Leduc, Mathias se retrouve devant le lecteur, sorte d'avocat de l'accusation, de témoin à un deuxième niveau, à qui il fournit trois versions sensiblement similaires de sa première journée dans l'île, avec toutefois, quelques éléments nouveaux et non négligeables d'une récapitulation à l'autre.

Ce qui a pour effet de plonger le lecteur lui-même dans une incessante hésitation. Celui-ci ne sait plus vraiment quelle version de cette scène il doit retenir comme étant celle qui révélera la vérité et qui permettra, par le fait même, de dissiper toute incertitude, autant la sienne propre que celle de Mathias

En ce qui concerne la description confuse de l'arrière-boutique du café, on a pu se rendre compte que les détails s'imbriquent les uns dans les autres et que la réalité se trouve déformée, voire même rendue totalement confuse à certains égards, par ce mélange plus ou moins conscient d'éléments dus à la perception, à l'imagination et au souvenir. La pièce est décrite d'une manière assez exceptionnelle puisqu'il s'agit d'une description dans laquelle la réalité et les

souvenirs de Mathias finissent par se confondre. On assiste en fait à une symbiose qui s'opère entre les différents éléments de cette description.

Parce qu'il est difficile de savoir ce qui fait référence au passé (souvenir) et au présent et parce que le narrateur organise sa description à partir de la perception visuelle de son protagoniste-narrateur, en l'occurrence Mathias, il est désormais possible d'affirmer que l'arrière-boutique du café est décrite d'une manière assez confuse. Le narrateur n'hésite pas non plus à faire piétiner sa description qui appréhende les mêmes objets à plusieurs reprises.

Mais il le fait à chaque fois sous un éclairage nouveau et il traduit bien ainsi ce qui se passe dans cette pièce. Non seulement la description confuse du décor d'*A l'Espérance* (mélangeant la réalité et les souvenirs proches de Mathias à l'aide de détails précis : notations de couleurs, localisation des objets les uns par rapport aux autres) permet d'installer un climat de doute (amenant ainsi à douter de la perception du protagoniste-narrateur) à propos de l'exactitude de la description de cette pièce, mais elle permet aussi de compléter la connaissance du protagoniste-narrateur.

En effet, il est possible de scruter celui-ci de *l'intérieur* par l'entremise de son propre regard : *« Si dans nos romans on trouve beaucoup d'objets décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la*

*passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent nos esprits à tout moment».*²¹

2.4 Introduction d'un climat d'hésitation: doutes concernant la crédibilité du protagoniste-narrateur

En partant du fait que jusqu'ici le personnage de Mathias doute de ses perceptions par rapport à tout ce qui l'entoure, il est pertinent de constater que le second niveau de réflexivité permet aussi de remettre en cause la crédibilité même du protagoniste-narrateur et à introduire un climat de doute à propos de ce qui s'est passé et à propos de l'implication ou non dans le meurtre de Jacqueline Leduc.

Pour être en mesure d'expliquer et de démontrer de quelle façon la remise en cause de la crédibilité du protagoniste-narrateur s'effectue, il est nécessaire de procéder à l'analyse de quatre *réflexions énonciatives* : le *dédoublement de la voix narrative*, le *dédoublement du narrataire*, les *contradictions* et la *déconstruction du récit*.

²¹ Rault, Erwan, *Expérience romanesque chez Robbe-Grillet : Le Voyeur*, Paris, 1975.

Mais juste avant de procéder, observons attentivement une *réflexion énonciative* qui amène à remettre en question la crédibilité du protagoniste-narrateur :

Dans cette île, son île natale, où il connaissait personnellement de nombreuses familles -du moins où, malgré sa mauvaise mémoire des visages, il pourrait sans mal, grâce aux renseignements recueillis la veille, faire semblant de renouer avec de vieux souvenirs [...]

une île de dimensions si réduite -à peine deux mille habitants- où rien d'autre ne l'attirait, ni amitiés de jeunesse ni vieux souvenirs d'aucune sorte. Les maisons de l'île se ressemblaient tant, qu'il n'était même pas certain de reconnaître celle où il avait passé presque toute son enfance et qui, sauf erreur, était aussi sa maison natale (Robbe-Grillet : 24-25).

«Sa mauvaise mémoire des visages», le projet de «faire semblant de renouer avec de vieux souvenirs», ainsi que le fait de ne pas être certain de «reconnaître celle où il avait passé presque toute son enfance», sont des segments de phrases qui permettent de supposer que Mathias peut se tromper sur ses propres origines. De la même façon que le «sauf erreur» suggère que même Mathias ne sait même pas s'il se trompe.

2.4.1 Le dédoublement de la voix narrative du protagoniste-narrateur

Dans *Le Voyeur*, on remarque aussi une rupture significative qui s'opère au niveau du protagoniste-narrateur. Celle-ci est repérable dans la séquence où l'on assiste à la *séparation du voyeur et du voyageur*. Mathias voyeur, totalement en

retrait dans la pénombre, scrute attentivement une scène implicite de violence, placée celle-là en plein cœur de la source lumineuse :

D'un pas sûr, il descendit vers la maison, dont l'unique fenêtre [...] était éclairée, rougeâtre sur le bleu du crépuscule.

Il pencha la tête vers les carreaux. Ceux-ci permettaient [...] d'observer ce qui se passait à l'intérieur. Il y faisait plutôt sombre [...] Seuls les objets tout proches de la source lumineuse étaient vraiment nets pour Mathias -posé suffisamment en retrait pour demeurer lui-même invisible.

La scène est éclairée par une lampe à pétrole, placée au milieu de la longue table en bois brun-noir. Il y a en outre, posée sur celle-ci [...] deux assiettes blanches l'une à côté de l'autre -se touchant- et une bouteille d'un litre [...] dont le verre de teinte très foncée ne laisse pas deviner la couleur du liquide qui l'emplit. Tout le reste de la table est libre, marqué seulement de quelques ombres : celle immense et déformée de la bouteille, un croissant d'ombre soulignant l'assiette la plus proche de la fenêtre, une large tache entourant le pied de la lampe (Robbe-Grillet : 223).

Puis on constate que la lumière l'aveugle si complètement qu'elle l'amène à détourner le regard vers la fenêtre. Sauf que l'on se rend compte qu'à ce moment précis, il est passé de l'autre côté de la fenêtre, dans sa chambre. Il se retrouve donc éclairé et le noir est de l'autre côté, à l'extérieur de la pièce :

Mathias finit par détourner les yeux. Pour les reposer il dirigea son regard vers la fenêtre -quatre vitres égales, sans rideau ni brise-bise, donnant sur le noir de la nuit. Il ferma les paupières avec force à plusieurs reprises, en comprimant les globes oculaires, afin de chasser les cercles de feu demeurés sur la rétine.

Il approcha la tête du carreau et tenta de regarder au travers; mais on ne voyait rien du tout : ni la mer, ni la lande, ni même le jardin [...] L'obscurité était complète. Mathias revint à son agenda de comptes, ouvert à la date du jour -mercredi- sur la petite table massive encastrée dans l'embrasure (Robbe-Grillet : 226-227).

Un phénomène intéressant vient de se produire. Le rapport de Mathias aux éléments du récit vient de changer. De *voyeur* qu'il était, il est devenu, en passant de l'autre côté de la fenêtre, celui qui est *vu*.

Cet épisode illustrant la séparation du *voyeur* et du *voyageur* se présente nettement comme étant une *réflexion énonciative* qui illustre le dédoublement du protagoniste-narrateur, contribuant ainsi à introduire un climat de doute incessant à propos de ce qui s'est passé et à remettre en cause la crédibilité de ce protagoniste-narrateur. Ce phénomène est d'autant plus intéressant que lorsque le protagoniste-narrateur se trouve à l'intérieur et qu'il regarde la fenêtre, il est réfléchi par la vitre. On se retrouve donc devant une *réflexion* très profonde mettant en scène le reflet de la vitre réfléchissant le dédoublement du protagoniste-narrateur. Il s'agit donc de la *réflexion à l'infini* selon Dällenbach :

[...] symbolisée par l'infinité de miroirs parallèles [...] elle reflète l'œuvre même (identité) [...] jeu illimité des substituts, toujours décalé par rapport à soi-même, ne trouve sa forme prescrite par le blason qui le précède qu'en s'incorporant au nouveau blason qui le creuse [...] le dédoublement interminable est littéralement voué à demeurer sinon à l'état de programme, du moins au stade de l'ébauche. La raison de cet inaccomplissement se discerne sans peine. Elle tient à la structure même d'une représentation dont la profondeur implicite se heurte aux limites du récit [...] capable d'englober le résumé de

*son résumé et, dans celui-ci, le résumé du résumé de son résumé
(Dällenbach : 37-142-145)...*

Cette *réflexion énonciative* illustrant le *dédoublement* du protagoniste-narrateur amène à constater la présence extrêmement importante d'un premier procédé utilisé pour textualiser cet effet de dédoublement. Non seulement le protagoniste-narrateur (Mathias) du roman se dédouble au niveau du point de vue de narration qu'il adopte (le *je* qui conduit le récit est en fait une troisième personne, artificielle, un *il*), mais il se dédouble aussi et surtout au niveau de la *voix narrative*, c'est-à-dire du *regard* qu'il adopte.

Bien que ce soit la *vision intérieure* du protagoniste-narrateur qui domine le déroulement du récit, il y a tout de même quelques points ou lieux fondamentaux dans le roman où c'est la *vision omnisciente* de Mathias qui s'insinue tout à coup à notre insu et sans aucune transition. Ce premier procédé utilisé pour textualiser cet effet de double contribue aussi à installer un climat de doute, et par le fait même, à remettre en question la crédibilité de Mathias.

Lorsque Mathias consomme une absinthe au café-épicerie des Roches Noires, il apprend, entre autres choses, que Maria Leduc recherche sa sœur Jacqueline et qu'elle a demandé si on a vu le voyageur. C'est au moment précis où le protagoniste-narrateur décrit l'emplacement des verres qui se trouvent sous le comptoir que son regard se dédouble et devient omniscient : «*La femme les prit*

l'un après l'autre, pour les essuyer d'un coup de torchon rapide et les faire disparaître sous le comptoir, à l'endroit d'où elle les avait tirés au début. Ils s'y placèrent en ligne une nouvelle fois, au bout de la longue file des autres exemplaires du même objet -invisibles comme eux pour les consommateurs.(Robbe-Grillet : 122).».

Cette séquence illustre très bien le dédoublement qui s'opère au niveau de la voix narrative du protagoniste-narrateur (le fait que celui-ci passe d'une vision intérieure à une vision omnisciente); dédoublement qui contribue à instaurer un climat d'hésitation, amenant, par le fait même et toujours, à remettre en cause la *crédibilité* de Mathias.

Cela est perceptible notamment lorsque le protagoniste-narrateur, qui se trouve devant le bar avec les autres consommateurs, décrit avec exactitude et précision l'emplacement des verres alors qu'ils sont invisibles à ses propres yeux, ainsi qu'à ceux des autres clients puisqu'ils sont placés sous le comptoir, « *invisibles [...] pour les consommateurs* ».

Le fait que le protagoniste-narrateur (Mathias) adopte, dans cette séquence, une vision omnisciente, signifie qu'il voit à la fois tout ce qui l'entoure et tout ce qui se dérobe à son propre regard. Si bien qu'il est possible pour lui d'apercevoir des

choses (les verres invisibles par exemple), des événements et des situations, sans pourtant les voir véritablement de ses propres yeux.

Phénomène similaire un peu plus loin dans le récit lorsque Mathias est en train de déjeuner chez le pêcheur, un ami d'enfance. Au moment même où il observe attentivement les effets que produisent la pénombre et la clarté sur le visage, le front, ainsi que sur le cou de la compagne de son ami, sa vision recommence une fois de plus à se dédoubler pour devenir omnisciente :

Une lame déferla, au pied de la falaise. Au rythme d'un cœur qui bat, Mathias compta jusqu'à neuf; une lame déferla. On pouvait suivre, sur les carreaux, la trace ancienne des gouttes d'eau coulant dans la poussière[...]

Le visage aux yeux baissés revint à sa place initiale, devant la vitre, au-dessus de l'assiette à soupe garnie de pattes d'araignée [...]

Une vague se brisa, plus lointaine, presque imperceptible [...]

Plus près de soi, dans sa propre assiette, il retrouva le même amas rouge et blanc de lames et d'aiguilles. L'eau submergea derechef le dessin creusé par l'anneau de fer (Robbe-Grillet : 145).

Comme on le voit, le protagoniste-narrateur se met à voir des choses impossibles à apercevoir de sa position : de l'intérieur de la maisonnette du pêcheur, il voit les vagues déferler, les entend et voit même un dessin qui a été creusé par un anneau de fer être submergé. Il est donc possible d'affirmer que cet épisode se présente lui aussi comme étant une *réflexion énonciative* illustrant

le dédoublement de la voix narrative du protagoniste-narrateur; dédoublement qui lui aussi contribue à introduire un climat de doute à propos de ce qui s'est passé et à remettre en cause la crédibilité de Mathias.

2.4.2 Le dédoublement du narrataire

Le dédoublement qui s'opère au niveau de la voix narrative du protagoniste-narrateur amène à repérer un phénomène intéressant : le *narrataire* lui-même en vient à se *dédoubler*. Voilà donc une autre illustration de la seconde façon qu'a le récit de textualiser ce dédoublement dont nous avons parlé. Mathias commence à raconter sa journée au pêcheur, son ami d'enfance, puis, tout d'un coup, sans transition d'aucune sorte, il y a un glissement qui s'opère et le narrataire n'est plus du tout le même :

Son hôte ayant entamé l'éloge de «cette pauvre dame Leduc», il voulut raconter sa visite du matin à la mère des trois filles; comme il ne se rappelait aucun détail concernant le mariage prochain des deux grandes, il fut contraint d'improviser. Ensuite il mentionna son amitié avec leur oncle Joseph, qui travaillait en ville à la compagnie des vapeurs [...] il en vint tout naturellement à faire le récit complet de sa journée. Il s'était, dit-il, levé de très bonne heure pour prendre le bateau[...] Il était arrivé un peu trop tôt à l'embarcadère et avait profité du temps qui lui restait, avant le départ, pour vendre une première montre à un matelot de commerce [...] Dans l'ensemble il ne pouvait cependant pas se plaindre de sa matinée [...] il avait commencé par les maisons du port [...] il était parti en direction des Roches Noires, s'arrêtant à toutes les portes [...] Les ventes elles-mêmes s'effectuaient parfois avec une rapidité étonnante [...]

[...] Un peu plus loin, au café du village, le voyageur venait de placer une dernière montre et se disposait enfin à déjeuner, quand il s'était vu accoster par un ami d'enfance, nommé Jean Robin, qui l'avait aussitôt invité à partager son repas (Robbe-Grillet : 149).

Mathias l'avait donc suivi jusqu'à sa maisonnette, située un peu en dehors de l'agglomération, tout près de la mer, au fond d'une petite crique. Ils s'étaient mis à table immédiatement, tout en évoquant leurs vieux souvenirs communs et commentant les transformations, peu nombreuses d'ailleurs, survenues depuis lors dans le pays. Après le déjeuner le voyageur [...] devait continuer son circuit selon l'horaire prévu, de manière à être de retour au port [...] à seize heures quinze. (Robbe-Grillet : 147-149).

Cette séquence se présente comme une *réflexion énonciative* et elle illustre comment le texte dédouble le narrataire, ce qui introduit le doute à propos de ce qui s'est passé et contribue à remettre en cause la *crédibilité* de Mathias.

Le premier paragraphe de cet épisode qui relate l'emploi du temps complet de Mathias (ses nombreux déplacements, les gens qu'il a rencontrés, etc.) au cours de la journée du mardi (jour du meurtre de la jeune Jacqueline Leduc), s'adresse au pêcheur, l'ami d'enfance de Mathias.

Le protagoniste-narrateur adresse la première partie de cet épisode à son ami d'enfance comme s'il éprouvait tout à coup, devant l'ampleur des événements, le besoin de justifier ses faits et gestes, afin de se dissocier des événements entourant le meurtre. En d'autres termes, c'est comme s'il souhaitait se forger un alibi irréfutable qui l'empêchera d'être considéré, par son ami, comme un éventuel suspect.

Le second paragraphe de l'épisode qui raconte très brièvement le déroulement du déjeuner de Mathias avec le pêcheur (son ami d'enfance), s'adresse plutôt au lecteur du roman. Comme ce fut le cas avec son ami d'enfance, le protagoniste-narrateur souhaite, une fois de plus, se forger un alibi solide qui l'empêchera d'être considéré, par le lecteur cette fois, comme un suspect potentiel.

Tout cela explique pourquoi le protagoniste-narrateur poursuit son récit jusqu'à la fin de son après-midi de prospection dans l'île en omettant de raconter la fin du déjeuner qui est la circonstance de narration dans laquelle il se trouvait.

Le protagoniste-narrateur utilise le récit de sa première journée dans l'île pour se sortir de l'immobilité et du malaise que produisait chez lui la fin du déjeuner chez le pêcheur. Le reste de l'après-midi est, quant à lui, décrit très rapidement.

Selon la terminologie de Gérard Genette, cette différence constitue un changement de *vitesse narrative* du récit : «[...] la *vitesse du récit* se définira par le rapport entre une *durée*, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une *longueur* : celle du texte, mesurée en lignes et en pages (Genette : 123)».

Ce changement de vitesse narrative s'actualise dans *Le Voyeur* par la présence d'une forme du mouvement narratif que Genette appelle le *sommaire* :

«[...] forme à mouvement variable [...] qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse [...] c'est-à-dire la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles (Genette : 129-130)».

Dans *Le Voyeur*, il est possible de reconnaître cette forme du mouvement narratif puisqu'on passe fréquemment d'un récit présentant de longues descriptions presque sans fin (celle de l'arrière-boutique du café par exemple, qui ne dure pourtant que le temps d'un regard, c'est-à-dire quelques minutes à peine) qui s'étendent sur plusieurs pages, à un récit en quelque sorte survolé, qui décrit tout un après-midi (plusieurs heures) en quelques phrases seulement, par exemple :

Il avait achevé d'abord la prospection systématique du hameau des Roches Noires, où il était encore parvenu à placer plusieurs unités - dont trois dans une même famille, celle qui tenait l'épicerie-bazar. Il avait aussi retrouvé les deux pêcheurs rencontrés une heure auparavant au débit de boissons. L'un d'eux avait acheté une montre (Robbe-Grillet : 149).

2.4.3 Le dédoublement du récit : Les contradictions

Le protagoniste-narrateur n'utilise pas que le dédoublement de sa voix narrative et celui du narrataire pour rendre effectif l'effet de double. Un troisième

procédé est également utilisé par Mathias pour textualiser cet effet de *rupture* : *les contradictions*. Souvent, dans un même énoncé, on trouve une contradiction qui a pour effet de segmenter en deux le sens de sa phrase. Ce procédé permet encore une fois d'introduire un climat de doute à propos de ce qui s'est passé et de remettre en question sa *crédibilité*.

Très tôt dans le récit, au moment où arrive le vapeur et que s'effectue le débarquement des passagers, on trouve déjà des formulations ambiguës, telle que «[...] *en même temps que l'avance se poursuivait -était censée se poursuivre -le long de la jetée (Robbe-Grillet : 15).* ».

La contradiction que l'on retrouve dans cette séquence nous apparaît comme étant une *réflexion énonciative* reflétant le dédoublement qui s'effectue au niveau des paroles énoncées par le protagoniste-narrateur.

Cette formulation ambiguë introduit un climat de doute par rapport à ce qui s'est passé, comme si on se situait tout à coup face à deux réalités possibles : celle du récit de Mathias, et une autre encore indéfinissable. Dans ce cas-ci, il s'agit non seulement d'une phase de remise en question de la crédibilité du protagoniste-narrateur, mais aussi d'une phase de remise en question de la crédibilité du texte.

À la page 185, Mathias se retrouve une fois de plus sur les lieux de son crime présumé, soucieux de faire disparaître un indice qui lui semble important : le troisième mégot de cigarette : « [...] *Mathias pensa que [...] cette troisième cigarette [...] pourrait en tout cas passer pour celle que Jean Robin -l'homme plutôt, qui ne s'appelait pas Jean Robin* ».

Au moment où Mathias tente de récupérer le paletot de laine grise de la jeune Jacqueline : « *C'était, à n'en pas douter, le paletot de laine grise que portait Violette -qu'elle ne portait pas, plutôt- qui gisait dans l'herbe à côté d'elle (Robbe-Grillet : 205)* ».

Si bien qu'après s'être débarrassé du tricot de la jeune Leduc, Mathias est surpris par le regard de Julien Marek qui l'accuse implacablement : « *L'attitude de celui-ci, son expression -son manque d'expression, plutôt- étaient exactement les mêmes (Robbe-Grillet : 208)* ».

Chacune de ces contradictions nous apparaît comme une *réflexion énonciative* du dédoublement qui s'opère au niveau des paroles énoncées par le protagoniste-narrateur; dédoublement qui introduit une forme persistante de doute sur ce qui s'est passé et sur la crédibilité du protagoniste-narrateur.

2.4.4 La déconstruction du récit

Il est maintenant possible d'affirmer que les trois façons qui permettent d'actualiser l'effet produit par les différents types de dédoublement (le dédoublement de la voix narrative du protagoniste-narrateur, celui du narrataire et les contradictions), contribuent non seulement à introduire un climat de doute sur ce qui s'est passé et sur la crédibilité du protagoniste-narrateur, mais elles amènent aussi à constater une *déconstruction* qui s'opère à l'intérieur même du récit.

Au moment où Mathias est en pleine discussion avec Julien Marek sur la falaise, le lieu du crime, il est possible de remarquer que même le voyageur est victime de la déconstruction du texte. Alors qu'on le sent en étroite relation avec le récit comme un protagoniste qui fait partie intégrante de ce texte, une contagion s'opère au même moment sur le discours même de Mathias :

Et Mathias parlait toujours, sans la moindre conviction désormais, emporté par le flot de ses propres phrases à travers la lande déserte, à travers les dunes successives où nulle trace de végétation ne subsistait, à travers la pierraille et le sable, obscurcis çà et là par l'ombre soudaine d'un fantôme qui le contraignait au recul. Il parlait. Et le sol, de phrase en phrase, se déroba un peu plus sous ses pas (Robbe-Grillet : 215).

Cette séquence est une *réflexion énonciative* qui vient illustrer cette déconstruction que subit le texte et dont est victime le protagoniste-narrateur. Elle

contribue ainsi à introduire, une fois encore, un doute beaucoup plus profond à propos de ce qui s'est passé. Mais cette déconstruction amène surtout à se questionner à la fois sur la *crédibilité* du protagoniste-narrateur et sur celle de l'histoire racontée dans le sens où le texte, lui, se tisse de ces dédoublements, doutes, contradictions. L'allusion à la «*désertion*» et à la «*perte de conviction*» permet d'expliquer que le texte survit donc seul à toutes ces destructions.

Quant au fait de parler d'un «*fantôme qui contraint au recul*», c'est une réflexion qui annonce en quelque sorte ce qui sera démontré ultérieurement. Robbe-Grillet donne vie en quelque sorte à l'utopie flaubertienne du «*livre sur rien qui se tiendrait uniquement par la forme du style*». En effet, le récit détruit tout ce sur quoi un texte narratif s'appuie d'habitude (les éléments de *l'énoncé*, de *l'énonciation*) pour créer un texte qui tient tout seul, un texte qui tient sur rien». ²²

2.4.5 Bilan

Nous avons pu remarquer que le second niveau de réflexivité (celui de *l'énonciation*) permet également de remettre en question la *crédibilité* du

²² École normale supérieure de Meknès (Centre de préparation à l'agrégation de français), *Un parcours critique : Flaubert et son «livre sur rien»*, <http://abdelmes.multimania.com/parcours.htm>

protagoniste-narrateur à l'aide d'une série de *dédouplements* qu'il est possible de repérer à l'intérieur même de l'instance narrative et que l'on peut illustrer par l'entremise de quatre *réflexions énonciatives* fondamentales.

Il s'agit *du dédoublement de la voix narrative*. Bien que ce soit la vision intérieure du protagoniste-narrateur qui domine le déroulement du récit, il y a tout de même quelques endroits dans le texte où c'est la vision omnisciente qui s'insinue à notre insu. C'est le cas lorsque le protagoniste-narrateur décrit avec exactitude l'emplacement des verres alors qu'ils sont invisibles à ses yeux parce qu'ils sont sous le comptoir.

Ensuite, il s'agit *du dédoublement du narrataire*. Lors du déjeuner chez le pêcheur (p. 147), Mathias commence à raconter le début de sa journée à son ami d'enfance. Toutefois, lorsqu'il s'apprête à raconter le déroulement même du déjeuner en question, il y a un glissement qui s'opère et le narrataire n'est plus du tout le même.

De plus, il s'agit *des contradictions*. Parfois, dans un même énoncé, on trouve une contradiction qui a pour effet de segmenter en deux le sens de la phrase. Le récit utilise beaucoup, par exemple, de formulations ambiguës qui donnent l'impression, au niveau des paroles énoncées, de se situer face à deux réalités : celle du récit de Mathias et une autre encore innommable.

Il s'agit finalement de *la déconstruction du récit*. C'est le dédoublement de la voix narrative et celui du narrataire, ainsi que les contradictions qui amènent à constater une déconstruction du récit qui s'opère petit à petit. Celle-ci est repérable entre autres lors d'une conversation qui se déroule entre Mathias et Julien Marek. Au cours de cette conversation, on s'aperçoit vite que Mathias est victime de la déconstruction du texte. Alors qu'on le sent en étroite relation avec le texte, une contagion s'opère au même moment sur le discours de Mathias. D'où l'allusion à la «*désertion*» et à la «*perte de conviction*».

Ces quatre *réflexions énonciatives* s'avèrent être extrêmement significatives dans la mesure où elles permettent, chacune à leur manière, de rendre effectif en quelque sorte l'effet de dédoublement qui se réalise au plan de la narration.

CHAPITRE 3

RÉFLEXIONS DU CODE DU RÉCIT (STRUCTURES DU TEXTE)

3.1 La description générale du troisième niveau de *réflexions*

Le Voyeur se construit aussi à partir d'une troisième couche de *réflexions* que Dällenbach décrit comme *métaphoriques* et *littérales* du *code du récit* (structures du texte). Alors que la première couche de *réflexions* de l'énoncé réfléchit le résultat de l'acte de production et que la seconde couche de *réflexions* met en place l'agent et le procès (l'énonciation) de cette production, la troisième couche de réflexivité que Dällenbach appelle les *réflexions du code du récit*, cette fois, « *a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement, mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme [...] Dans l'acceptation où nous le prenons ici, écrit Dällenbach, code désigne la possibilité consentie du récit de définir ses signes mêmes et d'explicité ainsi son mode d'opération (Dällenbach : 127-128)* ».

La troisième couche de *réflexions* se définit donc comme étant à la fois la représentation de la structure du texte (la façon dont celui-ci se construit tant au niveau diégétique que narratologique), et segment du récit qui reproduit l'histoire ou une partie de celle-ci.

Ce troisième niveau de réflexivité est marqué par la présence récurrente d'une forme de réflexion que Lucien Dällenbach appelle *textuelle* :

À l'instar de cette réalité à deux faces qu'est le signe linguistique, l'énoncé peut être ou appréhendé dans sa référence à autre chose, ou saisi en lui-même. Aussi donne-t-il lieu par constitution à deux mises en abyme distinctes : l'une fictionnelle, dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, l'autre, textuelle, le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante.

[...] le repérage d'une mise en abyme textuelle participe lui aussi du « cercle herméneutique » dans la mesure où il suppose une précompréhension destinée à être validée, rectifiée ou affinée par la compréhension qu'elle aura permise.

[...] quels que soient le champ thématique d'où elle tire ses illustrations et les connotations qui confèrent parfois au terme un sens actif (Roussel), celle-ci se donne sans relâche pour objet de représenter une composition. Dans la mesure où il permet une saisie simultanée des éléments en jeu (ou en activité) et des rapports qui les lient [...] c'est-à-dire qu'en rendant intelligible le mode de fonctionnement du récit la réflexion textuelle est toujours aussi mise en abyme du code (Dällenbach : 123-127)...

3.2 Le récit comme leurre

La troisième couche de réflexivité permet de pousser plus loin l'analyse qui a été réalisée au chapitre précédent dans le sens où elle actualise, dans un premier temps, non seulement le fait que le récit se déconstruit petit à petit, mais que cette déconstruction amène le récit à se dévoiler littéralement comme un véritable *leurre*.

Dans le but de bien saisir la manière dont le récit arrive à se présenter comme un leurre, nous procéderons à l'analyse de trois séquences des plus révélatrices, soit *le départ de Mathias de l'île à bord du vapeur, la découverte du paletot de laine grise et la recherche du raccourci hypothétique*.

3.2.1 Le départ de Mathias de l'île à bord du vapeur

Alors qu'il est en train de quitter l'île à bord du vapeur qui va le ramener, impuni, sur le continent, Mathias s'attarde une fois de plus à décrire certains éléments qui se présentent à son regard :

Au-delà, sous la mince couche liquide recouvrant la pierre, on distinguait avec une grande précision les moindres aspérités des blocs, ainsi que des joints en ciment séparant ceux-ci de lignes plus ou moins creuses. Les reliefs y étaient à la fois plus apparents que dans l'air et plus irréels, se signalant aux regards par des ombres accentuées -exagérées peut-être- sans toutefois donner l'impression de véritables saillies, comme si les choses avaient été figurées là en trompe-l'œil (Robbe-Grillet : 254).

Cette séquence se présente comme étant une *réflexion textuelle* révélant que le texte constitue un véritable *trompe-l'œil*, contribuant ainsi à introduire, de façon définitive, un climat de doute incessant sur ce qui s'est passé et à remettre en cause la crédibilité du protagoniste-narrateur, mais surtout du texte lui-même.

Cette partie de texte est fondamentale pour ce que sera la suite de cette étude, dans le sens où elle oblige à reconsidérer toute notre lecture du roman. Dans cette séquence, on parle, entre autres, de la grande précision avec laquelle on distingue les moindres aspérités. Si on remplace les «*blocs minéraux*» par les «*blocs textuels*,» on retrouve, sous ce qui est décrit, le texte que mentionne le texte. Ces «*reliefs [...] plus apparents que dans l'air et plus irréels*» nous conduisent à un nouveau questionnement qui est celui du rapport du récit avec ce qu'on pourrait appeler la réalité de la fiction et la réalité du texte.

Dans la suite de la séquence, il est question «*d'ombres accentuées - exagérées peut-être*». Voilà une excellente façon de remettre en doute la crédibilité du protagoniste-narrateur une fois de plus. À la toute fin de la séquence, il est question de «*choses [...] figurées en trompe-l'œil*». Ce qui signifie que quelque part, le lecteur se trouve à être dupe du récit.

3.2.2 La découverte du paletot de laine grise

Mathias vient tout juste de découvrir par hasard le paletot de laine grise que portait Jacqueline Leduc. Il était resté accroché à une aspérité de la falaise. C'est à ce moment que Mathias est surpris par le regard de Julien Marek qui l'accuse implacablement. Il lui demande, entre autres choses, pourquoi il est allé reprendre le tricot de Jacqueline pour le jeter à la mer. Mathias est déconcerté :

Et Mathias parlait toujours [...] à travers la lande déserte, à travers les dunes successives où nulle trace de végétation ne subsistait, à travers la pierraille et le sable obscurcis ça et là par l'ombre soudaine d'un fantôme qui le contraignait au recul (Robbe-Grillet : 215).

Cet épisode se présente lui aussi comme une *réflexion textuelle* qui caractérise le texte comme un *trompe-l'œil*.

Qui plus est, cet extrait entretient un lien de similitude fondamental avec l'extrait de la page 254 qui a été analysé précédemment. En effet, «*l'ombre soudaine d'un fantôme*» de la page 215 est à mettre en rapport avec «*les ombres accentuées [...] exagérées [...] qui donnent l'impression de choses figurées en trompe-l'œil*» de la page 254 .

En partant de cette constatation primordiale, il est possible d'avancer l'explication selon laquelle, au plan de *l'énoncé*, l'accentuation et l'exagération que suggère «*l'ombre soudaine d'un fantôme*» sont à mettre en relation avec l'accentuation et l'exagération qui caractérisent les nombreux corps mutilés (la petite fille sur le quai, la jeune Violette, le mannequin d'étalage, le crabe, la dépouille de la petite grenouille, etc.) qui sont décrits tour à tour dans le roman.

Au plan de *l'énonciation*, par ailleurs, cette accentuation et cette exagération que suggère «*l'ombre soudaine d'un fantôme*» sont à mettre en rapport avec l'accentuation et l'exagération qui caractérisent presque tous les détails du récit :

souvenirs, hallucinations, descriptions contenues dans le roman, telles les nombreuses répétitions de la première journée de Mathias dans l'île, ainsi que celles de la rencontre de la grand-mère Marek; la confusion qui se dégage de la description de l'arrière-boutique du café *A l'Espérance*, ainsi que de la description des différentes maisons de l'île, etc.

Finalement, on peut remarquer qu'il est question non seulement de *«l'ombre soudaine d'un fantôme»*, mais de *«l'ombre soudaine d'un fantôme qui le contraignait au recul»*. C'est dire que le fantôme et le trompe-l'œil ont l'illusion en commun; une illusion qui contraint le narrateur à un recul et qui contraint le lecteur à une autre sorte de recul, c'est-à-dire à une réinterprétation du roman. Le lecteur se doit en effet de remettre en question la première lecture qu'il a effectuée du roman afin d'échafauder, sur de nouvelles bases et à partir de nouveaux critères, les principaux enjeux de celui-ci.

3.2.3 La recherche du raccourci hypothétique

Lorsque Mathias entreprend de rechercher le raccourci hypothétique qu'aurait pu emprunter Maria à la recherche de sa sœur, Jacqueline Leduc, la victime, il s'attarde à l'observation des sentiers qui l'entoure :

Malheureusement, aucun des nombreux sentiers existants ne coïncidait avec la ligne théorique déterminée par Mathias [...] Cette

disposition obligeait à de multiples crochets, hésitations et reculs, posait à chaque pas de nouveaux problèmes, interdisait toute assurance quant à l'orientation générale du tracé adopté (Robbe-Grillet : 186).

Cet extrait se présente également comme étant une *réflexion textuelle* qui reproduit, d'une manière très juste, le roman comme un *trompe-l'œil*.

«*Les multiples crochets*» dont il est question dans ce passage renvoient sans aucun doute à la première couche de *réflexions* qui a été analysée dans le premier chapitre de notre étude. C'est le cas, puisque tous les *reflets (réflexions fictionnelles)* qui sont disposés un peu partout au sein du roman ont servi à reconstruire le meurtre de la jeune Jacqueline Leduc, dont le récit, pour sa part, ne révèle pas les péripéties.

«*Les hésitations*» représentent, quant à elles, la seconde couche de *réflexions (réflexions énonciatives)*, à savoir celles qui introduisent un climat de doute et d'hésitation à propos de la véracité du récit, amenant le lecteur à remettre en cause non seulement les perceptions du protagoniste-narrateur, mais aussi et surtout la crédibilité même de celui-ci.

«*Les reculs*» enfin sont à mettre en relation avec la première partie de la troisième couche de *réflexions (réflexions textuelles)* : celle où le roman se dévoile comme étant une illusion, un *trompe-l'œil* qui oblige le lecteur à revenir

sur sa lecture, à la remettre en question et à se poser des questions en rapport avec la construction/déconstruction qui s'opère au niveau des éléments qui composent la structure du roman, ainsi qu'en rapport avec la construction/déconstruction qui s'opère au niveau de la lecture qu'il est possible de faire de celui-ci.

3.2.4 Bilan

Le troisième niveau de réflexivité (celui du *code du récit*) permet d'affirmer que le récit introduit un climat de doute non seulement au niveau des éléments qui le composent (remise en question, au plan de *l'énonciation*, des perceptions et de la crédibilité du protagoniste-narrateur qui conduit inévitablement à la déconstruction de plusieurs composantes fondamentales du texte), mais au niveau également de la lecture qu'il en suggère (le fait que le roman se dévoile, au plan du *code du récit* (structures du texte) comme un *trompe-l'œil*, un leurre qui a l'air plus irréel à force de paraître réel à cause d'une surcharge de précisions).

Ce fait est perceptible, comme nous l'avons observé précédemment, au sein de trois *réflexions textuelles* fort révélatrices. Il s'agit de celle relatant *le départ de Mathias de l'île à bord du vapeur*. Si on remplace les «*blocs minéraux*» par les «*blocs textuels*», on retrouve, sous ce qui est décrit, le texte qui mentionne le texte. De même, «*les reliefs plus apparents que dans l'air et plus irréels*»

conduisent à un nouveau questionnement : celui du rapport du récit avec *la réalité de la fiction et la réalité du texte*.

Il s'agit ensuite de celle racontant *la découverte du paletot de laine*. La séquence mentionne non seulement «*l'ombre soudaine d'un fantôme*» mais «*l'ombre soudaine d'un fantôme qui le contraignait au recul*». L'illusion est le point commun qui existe entre le *fantôme* et le *trompe-l'œil*. En effet, parce que celle-ci oblige le narrateur à effectuer un *recul* et contraint le lecteur à effectuer une réinterprétation du roman (autre type de recul).

Il s'agit finalement de la *réflexion* relatant *la recherche d'un raccourci hypothétique*. «*Les reculs*» dont il est question sont à mettre en rapport avec le fait que le roman se présente comme un leurre. Ce qui signifie que le lecteur est obligé de revenir sur sa lecture, ainsi que de la remettre en question.

Chacune des ces trois *réflexions* permet d'affirmer que tous les éléments du texte qui semblaient fondamentaux ne sont en fait que des *leures* qui servent seulement à détourner l'attention de ce qui est véritablement essentiel. À cet effet, on a qu'à penser aux innombrables descriptions qui semblaient avoir beaucoup de ces reliefs plus apparents que dans la réalité, mais qui étaient de ce fait tout ce qu'il y a de plus irréel.

3.3 Le récit se dévoile comme étant en processus d'écriture

On peut maintenant affirmer, à la lumière des faits énoncés précédemment (à savoir que le récit se présente comme un leurre), que le roman se dévoile comme en *processus d'écriture*.

Afin de bien saisir la façon dont le récit arrive à se présenter comme tel, nous analyserons trois scènes essentielles que la théorie dällenbachienne appelle *textuelles* : la description du hameau des Roches Noires, le dessin d'une mouette grise et la nouvelle affiche de cinéma.

Afin de faciliter la compréhension des trois prochains exemples de *réflexions textuelles* qui sont assez longs, je procéderai de la façon suivante : au lieu d'exposer chacun des extraits et de les faire suivre de mon analyse comme ce fut le cas pour les exemples précédents, j'entrecouperai plutôt chacun de ces trois exemples de mes commentaires analytiques.

3.3.1 La description du hameau des Roches Noires

Il y a une *réflexion textuelle* qui représente le texte comme étant en plein *processus d'écriture*. Mathias consomme une absinthe au café des Roches Noires. Après avoir appris que Maria recherche sa sœur Jacqueline et qu'elle a

demandé si on a vu le voyageur, Mathias présente ses montres à deux marins. Ceux-ci, désirant l'avis de leurs épouses avant d'acheter quoi que ce soit, demandent au voyageur de passer chez eux après le déjeuner.

Scrutons d'abord de plus près la première partie de cette séquence :

Ils habitaient le hameau, dont la topographie n'était guère compliquée; pourtant ils entrèrent dans de très longues explications, afin de situer avec exactitude leurs demeures respectives. Ils donnaient vraisemblablement une quantité de détails inutiles ou superfétatoires, mais avec tant de précision et tant d'insistance que Mathias s'y perdait. Une description des lieux contenant des erreurs volontaires ne l'aurait pas égaré davantage; il n'était pas sûr, en fait, que ne fussent pas mêlées aux redondances bon nombre de contradictions (Robbe-Grillet : 125)...

Cette description du *hameau* couvre en effet plusieurs éléments du texte. D'abord, il est question d'une «*topographie [...] guère compliquée*». Celle-ci renvoie, au plan de *l'énoncé*, à la diégèse du roman, assez simple dans son ensemble: un meurtre, une victime (Jacqueline Leduc) et un assassin (Mathias).

Les «*très longues explications, afin de situer avec exactitude leurs demeures respectives*» nous amènent à considérer le texte au point de vue des *réflexions* qui renvoient à *l'énonciation*, celles de deuxième niveau. On a donc l'impression que cette phrase nous invite à voir les explications, les descriptions, les répétitions du protagoniste-narrateur non comme un effort pour rendre réaliste le récit mais plutôt comme des indications sur la structure et sur la forme du texte.

La précision sur le fait qu'«ils donnaient [les marins rencontrés au café des Roches Noires] vraisemblablement une quantité de détails inutiles ou superfétatoires, mais avec tant de précision et tant d'insistance que Mathias s'y perdait», renvoie également à la *structure* du roman, formée elle aussi de longues explications et de longues descriptions.

Ces descriptions truffées la plupart du temps de précisions apparemment sans aucune importance ou sans intérêt, sont placées là comme si le protagoniste-narrateur voulait, comme il a été mentionné au tout début de ce troisième chapitre concernant le trompe-l'œil, détourner l'attention du lecteur vers ce qui est vraiment important.

Et cette «description des lieux contenant des erreurs volontaires ne l'aurait pas égaré davantage; il n'était pas sûr, en fait, que ne fussent pas mêlées aux redondances bons nombre de contradictions», cette description renvoie directement au texte du récit dont les longueurs, les reprises différentes d'un même événement ne vont pas sans égarer le lecteur.

Observons maintenant attentivement la seconde partie de la séquence :

Par surcroît de précaution, le premier reprenait tout à l'origine sitôt que l'autre était lui-même arrivé au but. Entre les versions successives se rapportant à la même partie du trajet, il y avait bien

entendu des variations -qui paraissaient considérables (Robbe-Grillet : 125).

Cela confirme qu'il est possible que le recommencement du trajet effectué par le premier illustre très bien les multiples recommencements, par exemple, de la description de l'emploi du temps de Mathias lors de sa première journée dans l'île, qui est répétée plusieurs fois au cours du récit.

Car, au plan de *l'énonciation*, c'est au recommencement continuuel de la première journée dans l'île de Mathias que l'on revient sans cesse avec, à chaque reprise, des éléments différents, nouveaux qui s'ajoutent ou se précisent. Au plan de *l'énoncé*, c'est à la borne des deux kilomètres que l'on revient continuellement : «*Après quelques détours, de courbes en obliques, la jonction s'était opérée à son insu (Robbe-Grillet : 187)*».

3.3.2 Le dessin d'une mouette grise

Une autre *réflexion textuelle* permettra d'approfondir davantage et de décortiquer plus à fond l'affirmation selon laquelle le roman est en *processus d'écriture*.

À la vue d'une mouette sur le quai d'embarquement des passagers, Mathias entre dans une forme d'hallucination au cours de laquelle apparaît l'image d'un petit garçon (Mathias enfant) dessinant sur le papier une mouette grise :

Il avait reproduit non seulement les contours de son corps, l'aile grise repliée, l'unique patte (qui masquait l'autre exactement) et la tête blanche avec son œil rond, mais aussi la commissure sinueuse du bec et sa pointe recourbée, le détail des plumes sur la queue, ainsi que sur le bord de l'aile, et jusqu'à l'imbrication des écailles le long de la patte (Robbe-Grillet : 19-22).

Dans la première partie de ce passage, on note d'abord que le mot «reproduire» prend tout son sens dans le roman, parce qu'il fait directement référence au premier niveau de *réflexions* (celui de *l'énoncé*). C'est le lien qui semble exister entre le texte, dont la structure se présente comme étant sans cesse retravaillée, retouchée, et une certaine réalité dans le sens où il est effectivement question, dans le roman, d'un meurtre sordide (qui peut survenir à n'importe quel moment dans notre société) impliquant une jeune victime innocente (comme il en existe dans notre société).

Le mot «reproduire» prend également tout son sens dans le fait qu'il renvoie également au deuxième niveau de *réflexions* (celui de *l'énonciation*). C'est le cas, puisque la description minutieuse, méticuleuse et détaillée d'une mouette rappelle sans contredire chacune des descriptions (arrière-boutique du café, les maisons de l'île, etc.) qui sont effectuées par le protagoniste-narrateur au sein même de ce

deuxième niveau de réflexivité; descriptions qui semblent être sans cesse retouchées et modifiées afin qu'elles répondent le plus possible aux multiples aspirations du protagoniste-narrateur.

On a l'impression finalement de reconnaître, dans les différents éléments qui composent la description de la mouette, certains éléments qui font directement référence à ceux qui caractérisent *l'énoncé*. Par exemple, «*la tête blanche avec son œil rond*» rappelle le mannequin d'étalage qui avait été mutilé (p. 71), «*la commissure du bec et sa pointe recourbée*», font directement référence aux ongles de Mathias qui ont servi pour commettre l'assassinat, «*l'imbrication des écailles le long de la patte*», rappelle le dépeçage du crabe par le pêcheur au cours du déjeuner qui avait eu lieu chez lui.

Analysons maintenant de plus près la suite de ce passage:

Il dessinait sur un papier très lisse, avec un crayon à mine dure, taillé très fin. En appuyant à peine, afin de ne pas laisser de marques sur les pages suivantes du cahier, il obtenait un trait net et bien noir, qu'il n'avait jamais besoin d'effacer tant il prenait de précautions pour reproduire avec fidélité son modèle (Robbe-Grillet : 19-22)...

Dans la deuxième partie de ce passage, on retrouve, une fois de plus, la présence du mot *reproduire*. Celui-ci renvoie, en premier lieu, au premier niveau de réflexions. Le syntagme «*reproduire avec fidélité son modèle*», souligne non seulement le fait que la structure du roman est extrêmement paupérisée et

retravaillée dans ses moindres détails, mais il amène aussi à penser que le récit est le plus conforme possible à la réalité diégétique du texte : le meurtre d'une jeune fille.

En second lieu, cette deuxième partie de l'extrait est à mettre en relation avec la seconde partie de la troisième couche de *réflexions*, c'est-à-dire celle où il est question du fait que le roman se présente comme étant en *processus d'écriture*.

En constatant «*qu'il dessinait sur un papier très lisse, avec un crayon à mine dure, taillé très fin*», on a l'impression de reconnaître *l'écrivain qui écrit un texte ou même le roman en tant que tel*, ainsi que l'instrument qu'il utilise: *le crayon*. Ce fait se confirme d'ailleurs par la phrase suivante : «*en appuyant à peine, afin de ne pas laisser de marque sur les pages suivantes du cahier, il obtenait un trait net et bien noir*».

Observons maintenant la suite de ce passage :

Il dessine une grosse mouette, blanche et grise, de l'espèce communément appelée goéland. L'oiseau est de profil, la tête dirigée vers la droite. On reconnaît la commissure sinueuse du bec et sa pointe recourbée, le détail des plumes sur la queue, ainsi que sur le bord de l'aile, et jusqu'à l'imbrication des écailles le long de la patte. On a l'impression, cependant, qu'il lui manque encore quelque chose (Robbe-Grillet : 19-22).

Cette troisième partie de l'extrait répète encore une fois la description de la mouette. Cette répétition contribue à actualiser le travail qui a été effectué au niveau de la structure du récit. Voilà pourquoi cette troisième partie renvoie une fois encore au second niveau de réflexivité au cours duquel le protagoniste-narrateur effectue, entre autres choses, de nombreuses descriptions à la fois de ses souvenirs (les maisons de l'île, etc.), de ses hallucinations (la petite fille sur le quai, la jeune Violette, etc.) et de ses rêves.

Toutefois, ce n'est pas cette constatation-là qui semble primordiale. Ce qui l'est, c'est cette mention «*qu'il lui manquait encore quelque chose*». Cet élément de l'extrait fait en effet référence à la première couche de *réflexions*, et plus particulièrement à cette page blanche que l'on retrouve à la page 88 du roman. Cette page blanche représente une ellipse temporelle fondamentale puisque c'est sur elle qu'aurait dû être raconté l'élément central du récit, soit le meurtre de la jeune Jacqueline Leduc, afin que l'intrigue puisse suivre un ordre chronologique normal et habituel.

La fin du passage permettra de découvrir un fait intéressant :

Quelque chose manquait au dessin, il était difficile de préciser quoi. Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas ou bien qui manquait (Robbe-Grillet : 19-22).

Dans cette quatrième partie de ce passage, l'affirmation «*Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas*», suggère d'une part que la structure du roman semble nécessiter un travail supplémentaire, c'est-à-dire quelques retouches ou améliorations afin d'affiner certains éléments qui la composent; et d'autre part, elle fait directement allusion aux trois niveaux de *réflexions* en même temps.

Dans un premier temps, la référence se fait au premier niveau de *réflexions*, parce que «*ce qui n'allait pas*», c'est le fait que l'événement central (le meurtre) ne soit raconté que par bribes et non pas à sa place dans le cours des événements.

Dans un deuxième temps, la référence se fait au second niveau de *réflexions* dans le sens où «*ce qui n'allait pas*», c'est l'installation d'un climat d'hésitation qui amène à douter des perceptions et de la crédibilité du protagoniste-narrateur; ce fait rend d'ailleurs encore plus difficile la tâche du lecteur qui ne sait plus du tout où il doit se situer.

Dans un troisième temps, la référence se fait au troisième niveau de *réflexions* parce que «*ce qui n'allait pas*», c'est le fait que le roman se présente d'abord comme un trompe-l'œil qui amène le lecteur à revenir sur le chemin parcouru

jusqu'à maintenant concernant l'interprétation qu'il a effectué du roman, à le remettre en question et de là, à suivre de nouveaux cheminements.

C'est ensuite le fait que le roman se dévoile comme en processus d'écriture, c'est-à-dire constamment retravaillé, retouché et modifié à la fois par le protagoniste-narrateur, en ce qui concerne sa structure, sa forme, et par le lecteur, en ce qui à trait à la ou aux lectures qu'il génère.

3.3.3 La nouvelle affiche de cinéma

Un autre passage se présente comme une *réflexion textuelle* qui permettra de déterminer, de façon définitive et concluante, que le roman est bien en *processus d'écriture*.

Alors qu'il s'apprête à rapporter la bicyclette qu'il avait louée au buraliste, ainsi qu'à s'acquitter du prix de sa location, Mathias aperçoit une nouvelle affiche de cinéma :

La nouvelle affiche représentait un paysage.

Mathias, du moins, crut discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes, mais il y avait sûrement quelque chose d'autre, en surimpression : certains contours ou taches de couleur apparaissaient ça et là, qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin. Pourtant on n'osait pas dire, non plus,

qu'ils en constituaient un second, car on n'apercevait aucune liaison entre eux, on ne leur devinait aucun sens; ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage (Robbe-Grillet : 167-168).

Cette première partie de la séquence permet d'abord de constater, du moins lorsqu'il est mentionné que Mathias, a cru «*discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes*», que cette phrase a quelque chose à voir avec la première couche de *réflexions* (celle de *l'énoncé*).

C'est le cas, puisqu'il est possible d'associer «*les lignes entrecroisées parsemées d'arbustes en touffes*» aux différentes étapes du meurtre, racontées par bribes (l'assassin qui ligote les mains de Jacqueline, qui brûle son corps frêle à plusieurs endroits, qui mutile, tel un bourreau, plusieurs de ses membres, en plus de la violer sauvagement et de se débarrasser finalement de son corps en le jetant sans ménagement dans la mer.), donc «*parsemés*» ça et là tout au long du récit.

À première vue, l'événement central du roman semble rendre celui-ci incohérent, car il est escamoté du récit. Ce fait permet de supposer que la structure générale du roman, au sein de laquelle se déploie le meurtre, nécessite quelques retouches supplémentaires qui permettront de creuser la place de l'assassinat dans le récit, ainsi que la cohérence à laquelle celui-ci a droit.

On peut aussi reconnaître dans «*la lande parsemée d'arbustes en touffes*», les différentes *réflexions fictionnelles* (celles représentant des scènes de meurtres similaires, ainsi que celles illustrant les tortures et les sévices corporels infligés à la jeune victime) qui sont «*parsemées*» ça et là dans le texte et qui, une fois qu'elles sont repérées et mises en relation les unes avec les autres, constituent, par le fait même, des «*arbustes en touffes*», c'est-à-dire une banque d'informations prépondérante et fertile puisque chacune des *réflexions fictionnelles* permet de reconstituer l'assassinat de Jacqueline Leduc.

Lorsqu'il est mentionné dans l'extrait «*qu'il y avait sûrement quelque chose d'autre, en surimpression [...] qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin [...] et qui ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage*», on a l'impression que ces énoncés se rapportent nécessairement au second niveau de réflexivité (celui de *l'énonciation*) dans le sens où ce qu'il y avait en «*surimpression*», c'est sans doute le deuxième niveau de réflexivité dont «*certaines contours ou taches de couleur* (réflexions énonciatives illustrant, par exemple, les répétitions de l'emploi du temps de la première journée de Mathias dans l'île, la confusion dans la description de l'arrière-boutique du café A l'Espérance, etc.) *apparaissaient ça et là qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin*», c'est-à-dire au premier niveau du récit.

«*Ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage*», est une phrase à mettre en relation avec le climat d'hésitation qu'installe le second niveau de réflexivité par le biais de *réflexions énonciatives* qui conduisent nécessairement le lecteur à remettre en cause à la fois la véracité des perceptions du protagoniste-narrateur, et la crédibilité de celui-ci.

Arrêtons-nous maintenant à la seconde partie de la séquence:

Le nom des acteurs principaux figurait à la partie supérieure -des noms étrangers, que Mathias pensait avoir déjà lus souvent dans les génériques, mais sur lesquels il ne mettait aucun visage. Tout en bas s'étalait en gros caractères ce qui devait être le titre du film : «Monsieur X. sur le double circuit». Ce titre peu conforme aux habitudes de la production courante -peu alléchant, d'ailleurs, et comme sans rapport avec quoi que ce soit d'humain- ne renseignait guère sur le genre du film. Il s'agissait peut-être d'une histoire policière, ou d'anticipation (Robbe-Grillet : 167-168).

Cette séquence permet, dans un premier temps, de rapporter essentiellement ce qui y est dit à la première couche de *réflexions* et plus particulièrement à la partie traitant de l'élimination des preuves concernant l'assassinat de Jacqueline Leduc par Mathias.

En effet, le titre du film : «*Monsieur X. sur le double circuit*» et plus particulièrement le fait que le nom du Monsieur demeure anonyme, secret, comme effacé, pourrait faire référence à l'élimination de toutes les preuves reliées

au meurtre : le paletot de laine grise de Jacqueline, l'article de journal relatant la mort atroce d'une jeune fille et le sac de bonbons.

L'idée «*qu'il s'agissait peut-être d'une histoire policière ou d'anticipation*», ramène également au premier niveau de réflexivité et plus spécifiquement à tout ce qui concerne le meurtre de la jeune Jacqueline, sorte d'histoire policière macabre : les scènes de meurtres similaires (la légende de l'île, la scène de violence qui se déroule dans l'arrière-boutique du café, la première affiche de cinéma illustrant une scène de violence explicite), ainsi que les tortures et les sévices corporels semblables à ceux qu'a subis Jacqueline (la petite fille sur le quai qui est ligotée, la jeune Violette qui est brûlée, le mannequin d'étalage qui a les membres mutilés, etc.).

Cette seconde partie de l'extrait permet aussi de constater, dans un deuxième temps, qu'elle se rapporte sans contredit à la seconde partie de la troisième couche de *réflexions* (celle du *code du récit*), c'est-à-dire celle qui dévoile le texte comme étant en processus d'écriture.

En effet, lorsqu'il est mentionné que le titre du film («*Monsieur X. sur le double circuit*») est «*sans rapport avec quoi que ce soit d'humain*» peut sembler surprenant. Si on met cela en relation avec le récit comme texte, les personnages deviennent de papier et n'ont plus rien à voir, alors, avec «*quoi que ce soit*

d'humain». Ils ne sont que construction de l'esprit et de l'imagination du protagoniste-narrateur. D'ailleurs, une fois plongé dans le texte, on remarque qu'au lieu de parler du discours d'un personnage, on parle plutôt du texte de celui-ci :

Essayant à nouveau de déchiffrer l'entrelacement des courbes et des angles, Mathias n'y reconnut plus rien du tout -incapable, même, d'affirmer qu'il y eût là deux images différentes superposées, ou bien une seule image, ou trois, ou même un plus grand nombre (Robbe-Grillet : 167-168).

Dans cette troisième partie de la séquence, les mots «*en essayant de déchiffrer l'entrelacement des courbes et des angles, Mathias n'y reconnut plus rien du tout*», est à mettre en rapport avec la première partie de la troisième couche de réflexivité, soit celle qui postule que le roman se dévoile comme un trompe-l'œil.

C'est le cas, puisque le fait de ne «*plus rien reconnaître du tout*», renvoie à l'attitude du lecteur qui, déconcerté par le récit qui lui échappe peu à peu, perd ainsi tous ses points de repères à la fois textuels, structurels et formels :

Il recula d'un mètre, pour mieux voir l'ensemble; mais plus il le regardait plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible (Robbe-Grillet : 167-168).

Cette quatrième et dernière partie de la séquence permet, en premier lieu, de mettre en rapport ce recul avec la première partie de la troisième couche de réflexivité, c'est-à-dire celle qui, comme nous l'avons dit, postule que le roman se dévoile comme un trompe-l'œil.

En effet, comme Mathias devant l'affiche, le lecteur, complètement déboussolé par ce texte dont le sens semble lui échapper, n'a d'autres choix que de revenir sur ses pas et de reconsidérer, en s'appuyant sur de nouvelles bases, l'interprétation qu'il a faite du récit jusque-là.

En second lieu, cette quatrième partie de l'extrait renvoie aussi à la seconde partie de la troisième couche de réflexivité, c'est-à-dire à celle qui donne à penser que le roman se présente comme étant en processus d'écriture.

«Plus il le regardait [le paysage représenté sur l'affiche de cinéma] plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible» : on reconnaît là, le fondement même de tout processus de création : celui-là même qui se déploie à l'intérieur du roman puisque, lui aussi, tout comme le paysage représenté sur l'affiche de cinéma, semble être constamment retravaillé, modifié, retouché et ce, dans le but de le saboter encore et toujours.

On doit donc considérer *Le Voyeur* comme en processus d'écriture, car il présente, par le biais de *réflexions textuelles*, la structure qui est la sienne et qui semble être sans cesse arrangée, améliorée, bonifiée. Le fait de remanier et de reprendre certains aspects de la structure d'un texte, représente l'une des étapes incontournables à travers lesquelles un écrivain doit passer lorsqu'il est en plein processus de création. Le but de cet exercice peut être, comme c'est le cas pour *Le Voyeur*, de saboter sans cesse la compréhension de la diégèse que propose un roman quel qu'il soit.

3.3.4 Bilan

En partant de ce qui a été démontré précédemment, à savoir que le texte exhibe à plusieurs reprises sa structure générale, qu'il retravaille et bonifie sans cesse, on se rend compte que le troisième niveau de réflexivité (celui du *code du récit*) permet d'affirmer que le récit est en *processus d'écriture*.

Ce fait est perceptible, comme nous avons pu le constater, grâce à trois scènes (*réflexions textuelles*) qui s'avèrent être des plus fondamentales. Il s'agit en fait de *la description du hameau des Roches Noires*. Le fait de souligner que les marins «*donnaient vraisemblablement une quantité de détails inutiles ou superfétatoires*» a pour effet de renvoyer directement à la structure du récit qui est constamment retravaillée. De plus, le fait de mentionner que «*Mathias s'y*

perdait», renvoie automatiquement au processus de création, en ce sens que le récit est constamment susceptible de subir différents changements tant au niveau de son *énoncé* (les événements de la diégèse), de son *énonciation* (le point de vue de narration, la voix narrative, etc.) que de sa *structure*.

Il s'agit aussi du *dessin de la mouette grise*. Le fait de mentionner que «*Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas*», indique que le récit se dévoile comme en processus d'écriture. Ce qui suppose que le texte peut encore être modifié à la fois par le protagoniste-narrateur, en ce qui concerne sa structure et sa forme générale, et par le lecteur, en ce qui à trait aux lectures qu'il génère.

Et la *nouvelle affiche de cinéma*. Le fait de noter que «*plus il [Mathias] le regardait [le paysage représenté sur l'affiche] plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible*», permet de reconnaître que le récit se présente comme en processus de création. En effet, comme l'affiche de cinéma, la structure du roman semble être sans cesse remaniée, modifiée, changée.

3.4 Le processus d'écriture : la base du récit

Non seulement le troisième niveau de réflexivité (celui du *code du récit*) permet de constater que le récit se présente bel et bien comme en processus d'écriture,

mais il permet également d'affirmer que le processus de création est la *base* même sur laquelle se fonde tout le récit.

Pour être en mesure de bien comprendre de quelle manière le processus d'écriture est susceptible d'être considéré comme le fondement du récit, nous procéderons à l'analyse de trois scènes (*réflexions textuelles*) bien précises : *l'observation de deux nœuds arrondis peints côte à côte sur une porte, les mouvements divergents et convergents des mains du pêcheur et l'article de journal brûlé.*

3.4.1 Les deux nœuds arrondis peints côte à côte sur une porte

En arrivant sur l'île à bord du vapeur, Mathias se met à imaginer une vente de montres qui se déroule chez une maîtresse de maison et ses deux filles. En frappant à la porte de la résidence (la dernière maison à la sortie du bourg, sur la route du phare), il observe attentivement les deux nœuds arrondis qui y sont peints côte à côte :

[...] bien que de facture en un sens réaliste, ils présentaient une perfection de lignes sortant presque de la vraisemblance, un visage somme toute artificiel à force de paraître concerté, comme si les accidents eux-mêmes y eussent répondu à des lois (Robbe-Grillet : 36-37).

Ce fragment se présente lui aussi comme une *réflexion textuelle* et cette réflexion permet d'actualiser le fait que le processus d'écriture se présente, dans *Le Voyeur*, comme la *base* même du roman, dans le sens où il se dévoile, d'une façon qui devient de plus en plus évidente et palpable, comme constamment modifié.

En premier lieu, le fait d'indiquer que les nœuds peints dans la porte sont «*de facture en un sens réaliste*», nous conduit directement à la première couche de réflexions (celle de *l'énoncé*), celle qui consiste à reconstruire, à l'aide de réflexions fictionnelles, les événements entourant le meurtre de la jeune Jacqueline Leduc. L'assassinat de la jeune fille se révèle comme l'événement central du récit; événement central que l'on pourrait qualifier de très réaliste puisque les journaux en sont pleins.

En second lieu, la phrase «*les nœuds peints sur la porte présentaient une perfection de lignes sortant presque de la vraisemblance, un visage somme toute artificiel à force de paraître concerté*», renvoie à la deuxième couche de réflexions dans le sens où on reconnaît dans la perfection hyper-réaliste de cette peinture, que la théorie de Dällenbach nous permet de postuler, la précision avec laquelle le protagoniste-narrateur a effectué chacune des descriptions que l'on retrouve dans le roman.

Parfois, les descriptions que nous rencontrons, que ce soit celle d'un souvenir ou d'une hallucination, sont tellement précises qu'elles en deviennent trop réalistes, voire artificielles à cause de la présence d'un trop grand nombre de détails. Voici quelques exemples :

La petite Jacqueline gisait entièrement nue sur un tapis d'algues brunes, parmi de grosses roches aux formes arrondies. Le va-et-vient des vagues, sans doute, l'avait déshabillée, car il était improbable qu'elle se fût noyée en voulant prendre un bain, à cette saison, sur une côte aussi dangereuse. Elle devait avoir perdu l'équilibre tandis qu'elle jouait au bord de la falaise, très abrupte à cet endroit. Peut-être même avait-elle essayé de descendre jusqu'à l'eau par un éperon escarpé, plus ou moins praticable, qui se trouvait sur la gauche. Elle aurait manqué une prise, ou glissé, ou cherché appui sur une aspérité trop fragile du roc. Elle s'était tuée en tombant -de plusieurs mètres- son mince cou brisé [...]

[...] Elle portait en outre des blessures, à la tête et aux membres, qui correspondaient mieux à une chute, avec des heurts contre les saillies de la pierre, qu'aux altérations d'un corps sans vie ballotté par la mer entre les rochers [...] on voyait aussi, sur le reste des chairs, des traces superficielles qui ressemblaient plutôt au résultat de ses frottements [...] il était difficile pour des non-spécialistes, même accoutumés à ce genre d'accidents, de fixer avec certitude l'origine des différentes plaies et ecchymoses que l'on relevait sur la jeune fille; d'autant plus que les ravages des crabes, ou de quelques gros poissons, avaient déjà commencé sur certains points particulièrement tendres [...]

[...] Les crochards avaient commencé, déjà, à grignoter les parties les plus tendres : les lèvres, le cou, les mains...d'autres endroits aussi (Robbe-Grillet : 175-177)...

En prenant grand soin de s'attarder sans pudeur à l'aspect sordide de la situation, le texte insiste sur l'état de décomposition dans lequel se retrouve le corps (les nombreuses blessures que Jacqueline a subies à la tête et aux

membres, les traces superficielles qu'il est possible de relever sur le reste de ses chairs, ainsi que les plaies et les ecchymoses dont elle est couverte, etc.) en nommant, entre autres, les crochards qui ont déjà commencé à grignoter «*les parties les plus tendres : les lèvres, le cou, les mains...*».

Tous ces exemples illustrent à quel point le texte accumule l'énumération de détails des éléments sur lesquels il s'arrête. Mais revenons maintenant à l'analyse de la *réflexion textuelle* que représente l'extrait de la page 36-37, celui où Mathias observe deux nœuds arrondis (qui ressemblent, selon le protagoniste-narrateur, à deux gros yeux ou plus exactement à une paire de lunettes) peints côte à côte sur une porte.

«*Le visage était somme toute artificiel à force de paraître concerté*». Ce passage renvoie pour nous à la troisième couche de *réflexions* (celle du *code du récit*), dans le sens où il donne l'impression au lecteur de vraiment être en présence d'un texte en processus d'écriture.

On peut postuler que le visage s'apparente au roman, au texte, dans le sens où il semble subir un traitement similaire à celui-ci. On a en effet l'impression que le visage perd peu à peu son aspect humain (réel), afin d'arborer un aspect de papier (artificiel) semblable à celui d'un texte ou d'une feuille de papier sur laquelle un écrivain écrit une œuvre de fiction.

Ce changement majeur qui s'opère au niveau du *visage* est à mettre en relation avec le fait que le roman se présente à nos yeux comme en processus d'écriture; c'est-à-dire appelé à être amendé, changé et transformé constamment, si bien qu'il en vient à perdre lui aussi toute forme de réalité et à devenir quelque chose d'artificiel. Toutes ces observations témoignent de la pertinence de la supposition faite plus haut, à savoir que le processus de création serait la *base* même de ce roman complexe.

3.4.2 Les mouvements divergents et convergents des mains du pêcheur

Devant le flot des paroles sans cohérence de son ancien camarade, le pêcheur, Mathias s'attarde aux mouvements divergents et convergents des mains de son ami :

La première [main], plus agile, entraînait l'autre; en l'alourdissant d'une charge égale à celle qui embarrassait déjà le bras gauche, on risquait de réduire à presque rien l'agitation des deux à de menus déplacements, plus lents, plus ordonnés, moins étendus, nécessaires peut-être, faciles à saisir en tout cas pour un observateur attentif Robbe-Grillet : 129).

Cet extrait se présente lui aussi comme une *réflexion textuelle* puisque le roman est en processus d'écriture. Mais plus encore, cette séquence permettra de relancer la plausibilité de l'hypothèse énoncée tantôt, à savoir que le processus de création constitue la *base* même du récit.

Cette première main «*plus agile*» qui «*entraînait l'autre*» ne représenterait-elle pas les *réflexions de l'énoncé* entraînant les *réflexions de l'énonciation*? Car cette deuxième couche de réflexivité contribue à instaurer un climat d'hésitation qui amène nécessairement à remettre en question les perceptions du protagoniste-narrateur (répétitions de l'emploi du temps de la première journée de Mathias dans l'île, confusion en ce qui concerne la description qu'il effectue de l'arrière-boutique du café, etc.) par rapport à tout ce qu'il vit et à tout ce qui l'entoure, ainsi que sa propre crédibilité (dédoublement du point de vue de la narration, dédoublement de la voix narrative, etc.).

Ensuite, la description de l'action de la première main qui «*[alourdit] d'une charge égale [...] celle qui embarrassait déjà le bras gauche*», permet de reconnaître une fois encore le premier niveau de *réflexions* (celui de l'énoncé) dans le sens où on peut postuler que cette charge c'est celle du premier niveau de réflexivité, c'est-à-dire toutes les *réflexions fictionnelles* permettant de reconstruire chacune des étapes de l'assassinat de la jeune Jacqueline Leduc qui sont, comme le corps de la victime, morcelées, dispersées, désarticulées.

Cette «*charge supplémentaire*», c'est le deuxième niveau de réflexivité (celui de l'énonciation); c'est-à-dire toutes les *réflexions énonciatives* qui installent un climat de doute et amènent à remettre en cause les perceptions et la crédibilité du protagoniste-narrateur. En somme, ce que nous révèle cet extrait, c'est que le

deuxième niveau de réflexions se superpose au premier *«qui embarrassait déjà le bras gauche»*.

Finalement, dans l'affirmation à l'effet *«qu'on risquait de réduire à presque rien l'agitation des deux à de menus déplacements, plus lents, plus ordonnés, moins étendus, nécessaires peut-être, faciles à saisir en tout cas pour un observateur attentif»*, on peut reconnaître le deuxième niveau de réflexions, celui à l'intérieur duquel le protagoniste-narrateur présente à la fois de longues descriptions qui n'en finissent plus et qui n'aboutissent à rien (la description de l'arrière-boutique du café), et à la fois de courtes descriptions qui changent considérablement le rythme de la narration en décrivant synthétiquement tout un après-midi en un seul paragraphe :

Il avait achevé d'abord la prospection systématique du hameau des Roches Noires, où il était encore parvenu à placer plusieurs unités - dont trois dans une même famille, celle qui tenait l'épicerie-bazar. Il avait aussi retrouvé les deux pêcheurs rencontrés une heure auparavant au débit de boissons. L'un deux avait acheté une montre (Robbe-Grillet : 149).

«Les déplacements plus lents, plus ordonnés, moins étendus, nécessaires peut-être», renvoient, dans un deuxième temps, à la première partie de la troisième couche de réflexions (celle du *code du récit*), c'est-à-dire à celle où le récit peut être perçu comme une illusion, un trompe-l'œil.

Car le lecteur du roman est obligé de revenir sur ses pas pour reconsidérer la lecture et l'interprétation qu'il a faites du récit, et il doit échafauder de nouveaux questionnements, *«nécessaires peut-être»*, qui le conduiront nécessairement sur de nouvelles pistes d'interprétation et d'analyse du roman. Ces nouvelles pistes seront, de ce fait, beaucoup plus *«faciles à saisir»* pour le lecteur parce que celui-ci sera en mesure *«d'observer plus attentivement»* tous les nouveaux enjeux, facilement ou difficilement repérables, qui se dégageront alors du récit.

Ce raisonnement amène à conclure que *«les menus déplacements, plus lents, plus ordonnés, moins étendus, nécessaires peut-être, faciles à saisir en tout cas pour un observateur attentif»*, font directement allusion, dans un troisième temps, à la seconde partie de la troisième couche de *réflexions*, soit celle qui a trait à l'acte d'écrire, c'est-à-dire au fait que le roman se présente comme étant en processus d'écriture. En effet, que pourraient être ces *«menus déplacements»*, sinon les *«déplacements [...] nécessaires»* pour produire un texte? Le fait qu'ils soient *ordonnés* confirme aussi cette hypothèse. Quant à la dernière partie de la phrase, elle renvoie donc, dans l'optique qui est la nôtre, directement au lecteur du texte. Lorsque l'on sait que Robbe-Grillet a rencontré son public essentiellement chez les étudiants et chez les universitaires, cet extrait apparaît comme un défi à relever pour un lecteur appartenant à ce public.

3.4.3 L'article de journal brûlé

Reprenons maintenant un passage que nous avons déjà cité (voir supra p. 73) et qui semble constituer une *réflexion textuelle*. Il s'agit de celui où l'on voit Mathias dans sa chambre chez sa logeuse. Il brûle, avec une cigarette, la coupure de journal compromettante qui relate l'assassinat d'une jeune fille. Cette citation qui comprend, selon nous, quatre parties, est une *réflexion* fondamentale puisqu'elle permettra de démontrer, d'une manière concrète et déterminante le fait que le processus d'écriture constitue la base même du récit sur laquelle repose le roman pour se déployer :

Il lit le texte imprimé d'un bout à l'autre, y choisit un mot et, après avoir fait tomber la cendre de sa cigarette, approche la pointe rouge de l'endroit favori. Le papier brunit aussitôt. Mathias appuie progressivement. La tache s'étend; la cigarette finit par crever la feuille, y laissant un trou bien rond cerné d'un cercle roux.

Avec le même soin et la même lenteur, à une distance calculée de ce premier trou, Mathias en perce ensuite un second, identique [...]

Le rectangle de papier-journal est bientôt entièrement ajouré. Mathias entreprend alors de le faire disparaître tout à fait, en brûlant à petit feu ce qu'il en reste avec sa cigarette. Il commence par un coin et progresse le long des parties pleines de la dentelle, s'ingéniant à n'en détacher aucun morceau, sinon des miettes calcinées [...] Le rectangle de papier journal est bientôt entièrement ajouré.

Lorsqu'il n'y a plus, à la place de la coupure, qu'un minuscule triangle tenu entre les pointes des deux ongles, Mathias dépose ce résidu sur

le foyer même, où il achève de se consumer (Robbe-Grillet : 236-237).

Le premier paragraphe est, selon nous, à la fois *une réflexion de l'énoncé* et *une réflexion du code du récit* (structures du texte) parce qu'on peut aussi y lire que le roman est en processus de création. Voici comment.

Il est d'abord une *réflexion de l'énoncé* parce que «*le trou bien rond et cerné d'un cercle roux*» que laisse la cigarette, rappelle l'ellipse temporelle (p. 88 du texte) qui a pour conséquence d'éliminer, en quelque sorte, l'événement central du récit, en l'occurrence le meurtre de la jeune Jacqueline Leduc, privant ainsi le lecteur du récit complet, linéaire et chronologique de l'assassinat de la jeune fille et l'obligeant, par le fait même, à le reconstruire par le biais de la création des *réflexions fictionnelles* qu'il postule et perçoit.

Ensuite, cette première partie de l'extrait est une *réflexion du code du récit* (structures du texte) dans le sens où «*la pointe rouge qui est approchée de l'endroit favori*» renvoie à un type de *réflexion*, à quelque chose de réfléchi, de travaillé, qui semble être, en quelque sorte, en processus d'écriture.

Le deuxième paragraphe porte à la fois sur *l'énonciation* et sur le *code du récit* (structures du texte). Il réfléchit à la fois la manière selon laquelle le narrateur fait le récit et à la fois la façon dont il le bonifie. Voici comment.

Premièrement, la deuxième partie de l'extrait renvoie à *l'énonciation* dans le sens où «*le même soin et la même lenteur*» est une expression qu'il faut absolument mettre en rapport avec les longues et interminables descriptions (maisons de l'île, l'arrière-boutique du café, etc.) effectuées par le protagoniste-narrateur. Ces descriptions, à cause de leurs caractéristiques, empêchent le récit de suivre une progression linéaire, retardant, par le fait même, ce qui serait le dénouement de l'intrigue.

Lorsque le texte mentionne «*qu'à une distance calculée de ce premier trou, Mathias en perce ensuite un second, identique*», on a l'impression que ce second trou est la représentation, l'actualisation du deuxième niveau de réflexivité «*puisqu'il se trouve à une distance calculée du premier trou*», en l'occurrence, du premier niveau de réflexivité.

Deuxièmement, la seconde partie de la séquence renvoie aussi au *code du récit* (structures du texte) parce que «*la distance calculée*» renvoie, comme c'était le cas pour «*l'endroit favori*» que l'on retrouve dans la première partie de cette même séquence, à quelque chose de retouché, de bonifié et de retravaillé qui semble se présenter, ni plus ni moins, comme étant la base même du processus d'écriture à partir duquel le roman se déploie.

Le troisième paragraphe, quant à lui, constitue, selon nous, une *réflexion du troisième niveau* car elle renvoie au texte même. Le fait que les trois couches de réflexivité s'entremêlent ainsi dans une même partie d'une même séquence confirme, à notre sens, le fait que le processus d'écriture est vraiment la base sur laquelle le roman s'appuie pour se constituer et se révéler.

Voyons plus précisément : en premier lieu, cette troisième partie renvoie, selon nous, à *l'énonciation* parce que «*le trou de mémoire*» est réfléchi dans le texte par l'image de la «*dentelle*» qui est utilisée. La dentelle reflète aussi les trous de sens que doit, en quelque sorte, supporter le lecteur. De plus, cette «*cigarette*» qui a servi, on s'en souvient, aux violences du meurtre, sert également, comme on le voit, à la destruction d'un équivalent du récit.

En second lieu, ce passage renvoie, selon nous, au *code du récit* (structures du texte) dans le sens où, parce qu'il ne reste «*qu'un minuscule triangle*», il semble nécessaire de le rapprocher de la forme de la pointe du crayon que Mathias utilise pour réaliser son dessin de la mouette (p. 18). Le triangle qui réfléchit le couteau, voire les ongles pointus de Mathias (dans le premier niveau de *réflexions*) ayant servi au meurtre deviennent maintenant *réflexion* de la pointe du crayon que l'on retrouve à cette page. L'objet ayant servi à la création entre ici en étroite relation avec les objets de destruction.

Le quatrième et dernier paragraphe de la séquence est une *réflexion du code du récit* (structures du texte) puisqu'il suggère, d'une manière vraiment concluante à notre sens, que le processus d'écriture est, comme nous l'avons dit et répété, la base sur laquelle s'appuie le récit pour déployer chacune de ses composantes.

Parce que c'est Mathias qui fait brûler lui-même «*le dernier triangle qu'il reste*», il est possible de supposer que dans un autre plan de lecture, la *mise en abyme* de l'écriture, en tant que fondement du roman, deviendra elle-même un leurre, un trompe-l'œil. Ce qui signifie que tout sera encore à recommencer et que chaque lecture sera infirmée à la fin par l'annonce de l'illusion. On ne trouvera alors d'explication ou d'interprétation fixe du roman que le temps d'une lecture si bien que même avant la fin de chacune de celles-ci, le récit s'auto-détruirait à chaque fois.

3.4.4 Bilan

En se basant sur les éléments qui ont été analysés précédemment (ceux qui révèlent que le récit est en processus d'écriture), on peut affirmer que le troisième niveau de réflexivité (celui du *code du récit*) permet de constater que le processus de création est la *base* même sur laquelle s'appuie tout le récit.

Ce fait est visible au sein même de trois scènes (*réflexions textuelles*) fondamentales : *l'observation de deux nœuds peints côte à côte sur une porte* (la métamorphose qui s'opère au niveau du visage (il perd peu à peu son aspect humain (réel) afin d'arborer un aspect de papier (artificiel), renvoie directement aux nombreuses métamorphoses nécessaires (le fait qu'il soit constamment modifié, changé, transformé) que doit subir le texte qui en vient lui aussi à perdre toute forme de réalité pour devenir, comme le visage, quelque chose d'artificiel), *les mouvements divergents et convergents des mains du pêcheur* («*les menus déplacements*» représentent sans aucun doute les «*déplacements [...] nécessaires*», c'est-à-dire le cheminement obligatoire à suivre pour arriver à produire le récit dans sa version définitive. Le fait que ceux-ci soient «*ordonnés*» confirment aussi cette affirmation) et *l'article de journal brûlé* (parce que c'est Mathias qui fait brûler «*le dernier triangle qu'il reste*», on suppose que dans un autre plan de lecture, la *mise en abyme* de l'écriture, en tant que fondement du roman, deviendra un leurre. Ce qui signifie que tout sera encore à recommencer et que toutes les lectures finiront par être infirmées par l'annonce de l'illusion. En d'autres termes, les explications et les interprétations du récit ne seront jamais fixes, si bien que même avant la fin, le récit devra être retravaillé et ce, à l'infini).

Le fait que le récit exhibe, grâce à des *réflexions textuelles* révélatrices, sa structure générale (au plan de l'énoncé : meurtre raconté par bribes par l'entremise de *réflexions fictionnelles* de meurtres semblables; au plan de

l'énonciation : climat d'hésitation qui amène à douter des perceptions et de la crédibilité du protagoniste-narrateur grâce à des *réflexions énonciatives*; au plan du *code du récit* : le fait que le récit se présente comme un leurre, une illusion grâce à des *réflexions textuelles*, etc.) qui sera la sienne propre et qui est constamment revue, corrigée et rectifiée), confirme que le troisième niveau de réflexivité permet aussi d'illustrer que le processus d'écriture est bel et bien le fondement du roman.

CONCLUSION

Nous avons donc étudié *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet en utilisant certaines parties de ce qu'il faut appeler *la théorie sur la réflexion* telle qu'elle a été élaborée par Lucien Dällenbach, notamment sur ce que celui-ci a défini comme les *trois premières formes de mises en abyme élémentaires*. Nous avons montré que ces éléments de la théorie de Dällenbach permettent de reconstruire ce qui semble avoir été détérioré dans le déroulement du récit, soit les circonstances du crime qui ne sont jamais dévoilées que par bribes et dans une sorte de complet désordre narratif.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons pu constater que le premier niveau de réflexivité, celui de *l'énoncé*, permet d'abord de *reconstituer l'ellipse temporelle et événementielle* que constitue l'assassinat de Jacqueline Leduc à partir de *trois scènes de meurtres similaires*. Ces trois séquences se présentent comme des *réflexions fictionnelles* du meurtre *escamoté* perpétré contre la jeune femme.

Il y a d'abord la *légende de l'île* (p. 221) qui reproduit, d'une manière entièrement symbolique, des circonstances et des sévices semblables à ceux vécus par la jeune Jacqueline lors du meurtre. Ce qui fait que l'on a l'impression d'assister au tournage d'une scène de violence où chacune des séquences se

construit grâce à l'intervention de différents symboles qui ont pour résultats de minimiser l'impact du drame et de détourner l'attention de l'atrocité de l'acte commis et de la souffrance qu'a endurée la jeune victime. Car il est question non pas d'une jeune fille, en l'occurrence Jacqueline, la victime, mais d'une «*jeune vierge*». De même, on ne mentionne pas la présence d'un homme, en l'occurrence Mathias, l'assassin, mais plutôt celle d'un «*dieu des tempêtes*», d'un «*monstre gigantesque*», et d'un «*sacrificateur*». De plus, on ne fait pas directement allusion au déroulement d'un meurtre, mais plutôt à celui d'une *cérémonie* au cours de laquelle la «*jeune vierge*» adopte des positions similaires à celles qu'a dû adopter Jacqueline Leduc lors du meurtre.

Il y a ensuite la *chambre du café A l'Espérance* (p. 77-78) qui, par rapport à la *légende de l'île*, est décrite d'une manière beaucoup plus détaillée à l'aide d'éléments à la fois fabuleux et réalistes. Au lieu d'insister sur des généralités (le fait que la victime ait les mains derrière le dos, les yeux bandés, etc.), l'accent est mis sur des particularités (la main violente et atroce du géant qui va se poser avec lenteur à la base du cou de sa jeune victime, etc.).

Il y a finalement une première *affiche de cinéma* (p. 45) qui évoque, d'une façon nettement plus réaliste cette fois, les violences et les atrocités infligées à la jeune victime, par la description qu'elle offre de la position de domination de l'homme (il maintient contre lui une jeune personne), de la position de soumission de la jeune

personne (elle a les deux poignets derrière le dos, ainsi que le buste et le visage à demi renversé) et des brutalités qu'elle a subies (le bourreau qui la serrait à la gorge, etc.).

Toujours dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons pu remarquer que ce premier niveau de réflexivité permet ensuite de reconstruire l'assassinat de la jeune Jacqueline par l'entremise cette fois de *réflexions fictionnelles* qui décrivent des *personnages*, des *actions de torture et des positions*, ainsi que des *séances corporels* semblables à ceux vécus par la jeune victime.

À cet effet, on n'a qu'à penser à la *petite fille sur le quai* (p. 22). Tout comme elle, la jeune Jacqueline avait, au moment de son assassinat, «*les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille*» (comme si elle était liée au pilier de fer qui soutenait l'angle du pont supérieur), ainsi que «*les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne*».

Puis, à la *jeune Violette* (p. 84-85). Tout comme elle, la jeune Leduc avait, au moment du meurtre, «*les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc [d'un arbre]*», «*les avant-bras [...] liés ensemble dans le dos*» et «*les épaules [...] attachées à l'arbre*». On n'a qu'à penser en outre au fait que Jacqueline a été «*brûlée vive*» sur plusieurs endroits de son corps frêle : «*le bas de la robe en cotonnade commençait à flamber*».

On a qu'à penser également au *dépeçage du crabe* (p. 137-138). Tout comme lui, Jacqueline Leduc s'est fait «[arracher] *chacun de ses membres un à un*» avec la lame d'un couteau, elle s'est fait «[transpercer] *le ventre en deux points et briser les jambes à petits coups secs*».

Aussi, au *mannequin d'étalage* (p. 71). Tout comme lui, la jeune Leduc s'est retrouvée, une fois le meurtre accompli, avec les «*membres coupés -les bras juste au-dessous de l'épaule*», une «*hanche [qui] saillait plus que l'autre*», ainsi qu'avec de nombreuses mutilations.

On a qu'à penser, enfin, à la *dépouille de la grenouille* (p. 91). Tout comme elle, Jacqueline s'est retrouvée, une fois le meurtre accompli, avec les «*cuisses ouvertes*», les «*bras en croix*», la «*peau desséchée et dure*», comme si le corps avait perdu toute épaisseur.

Toutes ces *réflexions* permettent non seulement de combler l'ellipse temporelle et événementielle que constitue le meurtre de la jeune Jacqueline Leduc, mais elles permettent en plus d'effectuer plusieurs gros plans sur des détails et sur des éléments se rapportant au crime qui n'est jamais représenté.

Le premier chapitre de ce mémoire permet finalement de constater que le premier niveau de réflexivité, celui de *l'énoncé*, montre comment sont *détruites*

toutes les traces compromettantes de ce crime atroce en utilisant quatre réflexions fictionnelles décrivant l'élimination des preuves (vêtements, objets, etc.) similaire à l'élimination du corps de Jacqueline Leduc après son assassinat.

En premier lieu, il y a les *deux nouvelles affiches de cinéma*. L'une des deux affiches (p. 167) ne représente plus une scène distincte de violence mettant en place deux personnages (un homme et une femme) en plein débat sordide, mais plutôt un paysage flou (rempli de lignes et de courbes indéfinissables et de noms d'acteurs anonymes). L'autre affiche (p. 250) représente, quant à elle, une surface entièrement blanche, débarrassée de toute souillure comme si rien ne s'était jamais produit. Tout cela permet en outre de comprendre que dans la suite du récit, toutes les traces du crime seront effacées à la fois dans les faits et dans la conscience de Mathias, le coupable impuni.

En second lieu, il y a le *paletot de laine* de Jacqueline (p. 205-207). Lorsque Mathias lance dans l'eau le paletot de laine et le regarde s'enfoncer peu à peu dans les profondeurs du gouffre, on a l'impression de revivre le moment au cours duquel l'assassin s'est débarrassé du cadavre de la jeune victime. À un point tel que l'on croit assister non pas à l'élimination d'un vêtement, mais plutôt à l'élimination du corps mutilé de la jeune Leduc.

En troisième lieu, il y a *l'article de journal brûlé* (p. 236) qui relate dans ses moindres détails les faits entourant le meurtre d'une jeune fille. Cette *réflexion fictionnelle* donne l'impression d'assister une fois de plus à l'assassinat de Jacqueline. Le fait que la victime ait été brûlée sur plusieurs endroits de son corps avant d'être tuée et le fait que Mathias ait réduit en cendres la coupure de presse à l'aide d'un des trois mégots retrouvés sur les lieux du crime, permettent d'appuyer cette affirmation.

En quatrième lieu, il y a le *sac de bonbons* (p. 239) qui avait permis à l'assassin d'attirer l'attention de sa victime le jour du crime. L'élimination du sac de bonbons rappelle l'évincement du corps de Jacqueline Leduc par son bourreau. Lorsque l'on décrit un objet qui se heurte à la pierre plusieurs fois sans se disloquer, par exemple, on a l'impression d'assister au moment crucial où l'assassin a éliminé de sang-froid sa victime. Cette constatation est logique puisque l'on ne mentionne pas un sac, mais bien un *corps* qui a terminé sa chute dans un trou d'eau. En fait, on attribue à un objet des caractéristiques humaines. Ce fait confirme que ce n'est pas du sac de bonbons que Mathias est en train de se débarrasser, mais plutôt du cadavre de la jeune Jacqueline.

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous avons pu remarquer que la deuxième couche de réflexivité, celle de *l'énonciation*, se superpose à la première dans le sens où elle permet d'installer un *climat de doute*. Doute qui s'étend non

seulement au plan de la diégèse, à savoir si Mathias est effectivement l'assassin de Jacqueline Leduc, mais également au plan de la narration, c'est-à-dire dans la façon dont le protagoniste-narrateur raconte son histoire.

Ce qui signifie que l'on remet d'abord en doute les *perceptions* du protagoniste-narrateur par le biais de diverses *réflexions de l'énonciation*. En premier lieu, les trois principales *répétitions de la première journée de Mathias dans l'île* (pp. 93-94-95-96). Mathias, tente, par le biais de chacune des répétitions de sa première journée dans l'île, de justifier ses faits et gestes au cours de cette journée du mardi non seulement à la grand-mère Marek, mais aussi au lecteur qui semble agir à titre de témoin, voire d'avocat de l'accusation. Mathias agit comme le coupable qui tente par tous les moyens de prouver son innocence en exposant au lecteur-avocat la version de son alibi échafaudée à partir d'un doute incessant qu'il ressent au niveau de sa perception de la véracité et de la validité de son emploi du temps au cours de cette journée cruciale.

Ensuite, il y a la *confusion* qui règne au niveau de la *description de l'arrière-boutique du café A l'Espérance* (p. 67-68). Chacun des éléments de cette pièce est décrit d'une manière assez confuse. On ne peut savoir avec exactitude ce qui fait référence au passé, au présent et au souvenir, puisque le texte organise sa description à partir de la perception visuelle de son protagoniste-narrateur (Mathias). Celui-ci n'hésite d'ailleurs pas à renier sa description qui appréhende

les mêmes objets (le lit vaste et bas qui présente un aspect de lutte, une lampe de chevet, une peau de mouton naturelle, un paquet bleu de cigarettes, etc.) à plusieurs reprises. Tout cela évoque le doute qui se propage partout et qui amène à douter de la perception qu'a Mathias de l'exactitude et de la véracité de la description qu'il effectue de la pièce.

On a pu constater également, dans le deuxième chapitre de notre mémoire, qu'en partant du fait que le personnage de Mathias remet en question ses propres perceptions par rapport à tout ce qui l'entoure, le second niveau de réflexivité, celui de l'énonciation, remettra ensuite en cause la *crédibilité* même du protagoniste-narrateur par l'entremise cette fois de diverses *réflexions énonciatives* qui contribuent à installer un climat d'hésitation.

En premier lieu, il y a le *dédoublement de la voix narrative de Mathias*. Non seulement le *point de vue de narration* du protagoniste-narrateur se *dédouble* (le *je* qui conduit le récit est en fait une troisième personne artificielle, un *il*), mais la *voix narrative* du protagoniste-narrateur se *dédouble* aussi. En effet, puisqu'il y a une alternance qui s'opère au sein du roman entre la *vision intérieure* et la *vision omnisciente*.

En second lieu, le *dédoublement du narrataire*. Il s'agit en fait d'un glissement qui s'opère sournoisement au cœur du texte et qui fait que le *narrataire* (le destinataire du récit) n'est plus le même.

En troisième lieu, les *contradictions*. Elles ont pour effet de sectionner en deux le sens d'une même phrase, accentuant ainsi l'ambiguïté du propos. De ce fait, elles contribuent à remettre en question non seulement la crédibilité du protagoniste-narrateur, mais celle du texte en entier.

En quatrième lieu, la *déconstruction du récit* qui s'opère sournoisement au sein du roman, introduisant ainsi un climat de doute qui provoque nécessairement une remise en cause de la crédibilité du protagoniste-narrateur et de celle du texte qu'il raconte. Par exemple, à la page 215, une allusion est faite à la «*désertion*» et à la «*perte de conviction*».

En ce qui concerne le troisième chapitre de notre mémoire, nous avons pu constater, dans un premier temps, que le troisième niveau de réflexivité, celui du *code du récit*, actualise non seulement le fait que le récit se déconstruit petit à petit, mais qu'il en vient même à se présenter comme un véritable *leurre*. Ce qui signifie que tous les éléments du texte qui semblaient fondamentaux au départ, ne sont finalement que des leures qui servent à détourner l'attention de ce qui est vraiment essentiel. À cet égard, on a qu'à penser aux nombreuses descriptions

qui semblaient avoir beaucoup de «[...] *reliefs plus apparents que dans l'air*» (Robbe-Grillet : 254)», mais qui, au contraire, étaient tout ce qu'il y a de plus irréel.

Il est possible d'illustrer ces différentes constations à l'aide de *réflexions textuelles* significatives. Celle que l'on retrouve, par exemple, à la page 254, s'avère être une excellente illustration. Le fait qu'on y mentionne des «*ombres accentuées -exagérées peut-être*» permet de remettre en doute la crédibilité du protagoniste-narrateur. De plus, à la toute fin de ce passage, il est question de «*choses [...] figurées en trompe-l'œil*». Cela amène à penser que le lecteur se trouve à être dupe du récit.

Une seconde *réflexion textuelle* (p. 186), se révèle comme l'une des plus significatives. «*Les reculs*» qui y sont mentionnés sont en effet à mettre en rapport une fois de plus avec le fait que le roman se présente comme une illusion, comme un trompe-l'œil qui oblige le lecteur à revenir sur ses pas et sur ce qu'il a pensé précédemment.

Le fait que le roman se présente, au plan du *code du récit* (structures du texte), comme un leurre qui a l'air plus irréel à force de paraître réel (à cause d'une surcharge de précisions), permet de constater, toujours dans le troisième chapitre de notre mémoire, que le troisième niveau de réflexivité illustre concrètement, dans un deuxième temps, le fait que le roman se dévoile comme en *processus*

d'écriture. Car il exhibe, par l'entremise de *réflexions textuelles* (p. 167-168) significatives, sa structure générale au plan de *l'énoncé*, de *l'énonciation* et du *code du récit*.

Par exemple, lorsqu'il est mentionné que «*Mathias, du moins, crut discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes*», il semble évident que cette phrase renvoie à la première couche de *réflexions* (celle de *l'énoncé*) dans le sens où l'on reconnaît, dans ces lignes entrecroisées les différentes parties du meurtre, racontées par bribes. Puisque l'événement central du récit est tout simplement escamoté, la structure générale du roman nécessite quelques retouches supplémentaires. Ce sont les *réflexions fictionnelles* que l'on retrouve au sein du roman qui permettront de rétablir la place accordée au déroulement de l'assassinat dans le récit, ainsi que la cohérence de celui-ci.

Lorsque le texte mentionne qu'«*ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage*», il semble évident que cette phrase est en relation directe avec le climat d'hésitation qu'installe le second niveau de réflexivité (celui de *l'énonciation*) à l'aide de *réflexions énonciatives* qui amènent le lecteur à remettre en question à la fois la véracité des perceptions du protagoniste-narrateur, ainsi que sa propre crédibilité.

Plus loin, le fait que l'on mentionne qu'«*essayant à nouveau de déchiffrer l'entrelacement des courbes et des angles, Mathias n'y reconnu plus rien du tout*», prouve le rapport qu'entretient cette partie de l'extrait avec la première partie de la troisième couche de réflexivité, soit celle qui postule que le roman se dévoile comme un trompe-l'œil. Cette affirmation est valide puisque le fait de ne plus rien reconnaître du tout renvoie à l'attitude du lecteur qui, déconcerté par le roman qui lui échappe petit à petit, perd ainsi tous ses points de repère, à la fois textuels, structurels et formels.

À la toute fin de l'extrait, la mention «*plus il le regardait [le paysage représenté sur l'affiche de cinéma] plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible*», confirme l'hypothèse selon laquelle le roman se présente non seulement comme en processus d'écriture, mais que ce processus d'écriture lui-même est en réalité *fondement* même sur lequel repose *Le Voyeur*. On a, en effet, l'impression de reconnaître, à travers cet énoncé, le fondement même de tout processus de création : celui-là même qui se déploie à l'intérieur du *Voyeur* puisque, lui aussi, tout comme le paysage représenté sur l'affiche de cinéma, semble être constamment retravaillé, modifié, retouché et ce, dans le but de l'améliorer sans cesse.

En partant du fait que Robbe-Grillet se sert de la réflexion dans *Le Voyeur* pour faire de son texte non pas «*l'écriture d'une aventure*», mais «*l'aventure d'une*

écriture», selon l'expression de Jean Ricardou, on peut voir que la théorie de Dällenbach, et plus particulièrement la partie consacrée aux cinq *formes de mises en abyme élémentaires*, est utile également pour étudier d'autres types d'œuvres que *Le Voyeur*.

Dällenbach, dans le *Récit spéculaire*, étudie brièvement *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et le *docteur Pascal* d'Émile Zola. Il constate que dans un texte comme dans l'autre, il y a utilisation de *mises en abyme* (universelles chez Proust, plus locales chez Zola), mais dans un objectif tout différent de celui de Robbe-Grillet dans *Le Voyeur*. Chez Zola, il s'agit de renforcer ce que Ricardou appelait «*l'illusion référentielle*»; chez Proust, il s'agit de renforcer la structuration du texte comme texte en suggérant, par ailleurs, la fragilité de la perception. Rien à voir avec le *sabotage* si l'on peut dire du *Voyeur*.

Dans l'étude des textes, aussi bien de ceux de Robbe-Grillet que de ceux de Proust ou de Zola ou de tout autre écrivain, la théorie de Dällenbach pourrait être complétée par celle élaborée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.²³ Là où Dällenbach s'en tient aux réflexions *intratextuelles*, Genette étudie, quant à lui, les réflexions *intertextuelles*. Toutefois, il s'agit là d'un tout nouveau questionnement qui pourrait faire l'objet d'un autre mémoire.

²³ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982.

BIBLIOGRAPHIE

Les oeuvres

CHRISTIE, Agatha, *Dix Petits Nègres*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, «Le livre de poche», 1993.

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1949.

NOVALIS, (Fr. von Hardenberg dit), *Henri d'Offerdingen*, trad. R. Rovini, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1967.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1956, 3 vol.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

SOLLERS, Philippe, *Le Parc*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1960, 5 vol.

ZOLA, Émile, *Rome*, Paris, Fasquelle, 1922, 2 vol.

Les études

BOUCHARD, Jacques-B, *Plan de cours du séminaire Roman français du XIXe siècle*, Université du Québec à Chicoutimi, session automne 1999.

BOUCHER, Yvon, *Sur les vertiges de l'œuvre dans l'œuvre*, Le Devoir, 16 juillet 1977, p. 12, col. 3, art. 2.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : «essai sur la mise en abyme»*, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Minard, 1972.

DE FORAS, A., *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p.6.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE MEKNÈS (Centre de préparation à l'agrégation de français), *Un parcours critique : Flaubert et son «livre sur rien»*, <http://abdelmes.mutimania.com/parcours.htm>

ENCYCLOPÉDIAS UNIVERSALIS, *Thesaurus-Index (Récollets-Zyrienne)*, Paris, 1989, p. 3009.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel quel», 1966-1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Pléiade», 1948.

HALLYN, Fernand; ANGELET, Christian, *Onze études sur la mise en abyme*, Belgique, Gent Belgique, coll. «Romanica gandesia», 1980.

J. JOHNSON, Patricia, *Structure et techniques narratives dans «Le Renégat» de Camus et «Le Voyeur» de Robbe-Grillet*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1972.

MORRISSETTE, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

RAULT, Erwan, *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet : «Le Voyeur»*, Paris, 1975.

RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.

RICARDOU, Jean, «L'activité roussélienne», *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

RICARDOU, Jean., *La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet*, Poétique 22, 1975.

ROBBE-GRILLET, Alain, «Nouveau roman, homme nouveau», *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «idées», 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain, «Sur quelques notions périmées», *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «idées», 1957.

ROSIENSKY-PELLERIN, Sylvie, *L'art du faire-semblant d'un cabinet d'amateur : «[histoire d'un tableau]» de Georges Perec*, Protée, 22, no. 3, automne 1994, p. 51-57.

VALÉRY, Paul, *Ego Scriptor*, Paris, Poésie / Gallimard, 1992.

VERRIER, J., *Le récit réfléchi*, Littérature 5, 1972.