

**CANCER, FULGURANCE:  
ROBBE-GRILLET, DE L'AVANT-GARDE AU PARALITTÉRAIRE**

par

**Sophie BEAULÉ**

**Thèse de doctorat soumise à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises**

**Université McGill**

**Montréal, Québec**

**Août 1999**



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

**395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

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

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-64514-2

**Canada**

## RÉSUMÉ

Le propos de cette étude vise à analyser le réseau de signification sous-tendant la présence de structures et images paralittéraires dans l'oeuvre de Robbe-Grillet. Cette présence s'explique par le bougé dans le champ littéraire, le marché du livre et le paysage culturel, tout comme elle correspond au malaise, dans le discours social, accompagnant les crises de la deuxième moitié de ce siècle.

Le marché du livre change rapidement dans les années suivant l'après-guerre. Sa réorganisation selon les impératifs industriels entraîne des périodes de crise récurrentes. De plus, son champ de grande production subit l'influence de la paralittérature d'outre-Atlantique. Cette situation ne va pas sans contrecoûts sur le champ littéraire. Outre le fait que la littérature novatrice souffre des diktats commerciaux du marché, on assiste à la perte d'aura de l'Écrivain et du Livre, ce que la désaffectation du lectorat confirme, à l'essoufflement des avant-gardes tout comme à la promotion du non canonique. Cette situation s'aiguise de plus avec le développement de la communication et des industries médiatiques qui, sous l'impulsion de la logique capitaliste, provoque la transformation en profondeur de la culture, passant d'une conception élitiste vers une perception éclectique.

Du côté des contenus fictionnels, Robbe-Grillet et le Nouveau Roman ont su trouver dans la paralittérature une expression plus puissante du discours social que ce que proposait le canonique. Les récits paralittéraires, composés de violence et d'agression,

expriment le Mal comme vérité du monde social et individuel. Le cancer gruge une société désormais spectaculaire, tord la réalité pour provoquer un soupçon généralisé et fragmente l'individu en proie au théâtre de ses dérives intérieures. Chez Robbe-Grillet, c'est sur le sacrifice rituel de la femme que se cristallise le cancer, mais aussi la fulgurance. Derrière la promotion de la violence et de l'érotisme sociaux, derrière l'anomie contaminant la Littérature et son champ sourdrait le désir de retracer la fulgurance du fantasme pour trouver une réponse au monde cancérisé et au mystère de l'élan créateur tout comme, éventuellement, une catharsis.



## ABSTRACT

The aim of this study is to analyse the web of meaning underlying the presence of plots and images from *paralittérature* in the work of Alain Robbe-Grillet. This presence is explained by a transformation in the bookmarket, cultural environment and literary landscape, and corresponds to the malaise in the social discourse raised by the crisis.

The bookmarket changed rapidly in the years following the war. Its reorganization along industrial lines lead to recurrent periods of crisis. That part of the market consisting of mass produced books came under the influence of American popular fiction. This situation had repercussions on the literary field. People no longer saw books and authors as special, and the readership of serious literature decreased markedly. The avant garde itself seemed exhausted. Works of *paralittérature*, on the other hand, entered in a process of legitimation.

The New Novelists, and especially Robbe-Grillet, find in *paralittérature* expressions of the social discourse more powerful than those available in canonical literature. Popular fictions, rife with violence and aggression, capture the worries and pessimism about society and the alienation of the individual. In Robbe-Grillet's work, the world is conceived as containing a cancer, one that threatens the social order. Reality is distorted in his fiction, and the characters are fragmented and lost in their imaginary world.

The image of a cancerous society is crystalized in the motif of the ritual sacrifice of a woman. For Robbe-Grillet, though, this motif also suggests the origin of fantasy, and in doing so might rejuvenate the creative impulse. Behind the violence and eroticism of his fiction, then, and behind the anomia contaminating literature, is the desire to retrace the lightening of fantasy in the hope of dealing with both the modern world and the predicament of the novel, and possibly find a catharsis through it.

## REMERCIEMENTS

D'abord et avant tout, mes plus vifs remerciements vont à Marc Angenot, dont les commentaires toujours stimulants et judicieux ainsi que la patience ne se sont jamais démentis; sans lui, cette thèse ne serait pas. Merci en outre au Département de langue et littérature françaises qui m'a toujours encouragée au fil de ce doctorat. Du côté de Brandon, je veux témoigner ma reconnaissance à Margot Finke, May Yoh et Robert Florida qui m'ont offert encouragements et sympathie. Bien sûr, je ne peux laisser dans l'ombre les sourires complices d'amitié et l'affection prodigués par famille et amies comme Rachel, Anne et Isabelle. And, finally, a toast for my gallicism remover, right-on-the-point-jokes creator, analysis inspector and thesis angel, Mark Mercer. Une partie de ce travail a profité de fonds du CRSHS; qu'ils en soient remerciés.

## TABLE DES MATIERES

Introduction	1
<b>PREMIERE PARTIE: UNE CULTURE EN MUTATION</b>	<b>24</b>
Chapitre premier. — <b>Le marché du livre en crise</b>	<b>25</b>
Structure et évolution du marché	
Évolution du lectorat	
Situation de l'écrivain	
Chapitre II. — <b>Industries médiatiques et paysage culturel</b>	<b>84</b>
Développement des industries médiatiques	
Le livre et les médias	
Réseau discursif entourant la culture médiatique	
<b>PARTIE II: DU NOUVEAU ROMAN A LA PARALITTÉRATURE</b>	<b>139</b>
Chapitre III. — <b>Évolution des sphères littéraires</b>	<b>140</b>
Du côté de la haute gomme	
Quelques esthétiques paralittéraires	
Chapitre IV. — <b>Sommets, Bas Niveaux et enjeux institutionnels</b>	<b>183</b>

<b>PARTIE III: ROBBE-GRILLET</b>	<b>212</b>
<b>Chapitre V. — La gomme cancer ou l'obscénité du monde</b>	<b>213</b>
La société cancérisée	
Le fait divers, abyme du Mal social	
Un soupçon si moderne	
<b>Chapitre VI. — Dérives et dislocations</b>	<b>285</b>
Le rien monstrueux	
Sexe axial, désaxé sexuel	
Le labyrinthe et la chambre secrète	
<b>Chapitre VII. — Mettre la gomme ou la fulgurance comme outil de connaissance</b>	<b>375</b>
Instantanés du Delirium Circus	
Le «petit crayon rouge»	
<b>Conclusion</b>	<b>443</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>476</b>

## INTRODUCTION

Pour activer la promotion des *Gommes*, premier livre d'Alain Robbe-Grillet sorti en mars 1953 dans une indifférence relative, l'éditeur Jérôme Lindon a l'idée de recouvrir le texte d'une jaquette illustrée d'une photographie style roman policier et entourée d'une bande «Le temps s'est-il arrêté?». Mais Robbe-Grillet refuse:

J'y ai bien réfléchi, ta proposition de sujet délibérément policier présente trop de dangers. Tu sais que je n'ai pas hésité à donner dans ce genre-là à plusieurs reprises, et je ne le regrette pas malgré tout ce qu'on pu en penser Blanchot, Solier et les autres qui l'ont dit moins franchement. [...] Il est évident que le public, même cultivé, n'est pas encore assez évolué pour pressentir que le genre «policier» est un des plus sérieux qui soit. Essayons de faire admettre la chose en douceur; au début il fallait bien choquer un peu, maintenant il s'agit de dorer la pilule.<sup>1</sup>

Voilà un extrait de lettre révélateur... On y voit d'abord clairement un jeu institutionnel de la part d'une avant-garde naissante qui doit savoir doser la provocation pour s'assurer la reconnaissance d'un statut de novation dans le milieu. Il faut moduler, sinon couvrir,

---

<sup>1</sup>Lettre de Robbe-Grillet à Lindon, le 11 septembre 1953, Archives Éditions de Minuit, in: A. SIMONIN, *Les Éditions de Minuit (1942-1955): le devoir d'insoumission*, Paris: IMEC, 1994, p. 458.

l'utilisation des «déjections (paralittéraires)»<sup>2</sup> de la littérature. Par là, le mouvement qu'on appellera bientôt Nouveau Roman s'inscrit dans une tradition de récupération du non canonique qui remonte à Hugo et Balzac en passant par le surréalisme. Mais l'intérêt de cette lettre nous semble résider ailleurs. En effet, la déclaration «le genre «policier» est un des plus sérieux qui soit» souligne un changement dans l'attitude canonique traditionnelle, incluant l'avant-garde, devant une paralittérature qui ne serait plus considérée uniquement comme une production médiocre, sinon débilante, ou utilisée uniquement pour la libération qu'elle favorise à travers ses clichés. On retrouve bien sûr cette dernière perception, héritée du surréalisme, chez les néo-romanciers; mais une fissure s'est dessinée, et les structures paralittéraires servent de base à une grande partie du Nouveau Roman.

Que s'est-il donc produit? Une constatation: l'apparition du Nouveau Roman coïncide avec le renouvellement de la paralittérature française sous l'influence des productions culturelles américaines nouvellement entrées avec l'après-guerre. De nouvelles collections consacrées au policier (la célèbre «Série Noire»), au roman d'espionnage et à la science-fiction se développent au moment où les Éditions de Minuit sortent de la littérature de résistance et optent pour la novation pour s'imposer dans le champ. On assiste donc à un bougé dans le champ littéraire qui provoque de nouvelles transactions entre différents secteurs. «On parlera de transaction lorsque, en deux points

---

<sup>2</sup>Le terme est de Noël Arnaud, «Les champs d'épandage de la littérature», in: N. ARNAUD, F. LACASSIN et J. TORTEL (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967, Paris: Plon, 1970, pp. 397-424.

séparés du système, des mutations orientées (en sens inverse éventuellement) se produisent en regard l'une de l'autre et de telle façon que l'une puisse se comprendre comme l'interprétant de l'autre.»<sup>3</sup> Jacques Dubois a démontré que la crise du roman qui s'exprime à travers le roman artiste, au XIX<sup>e</sup> siècle, provoque l'apparition du roman judiciaire dont la forme surdétermine justement la finalité du roman traditionnel en la poussant à sa limite. On avance généralement que c'est le secteur novateur qui provoque des mouvements réactionnels dans d'autres secteurs du champ. On pourrait toutefois se demander s'il ne se produirait pas le phénomène inverse dans le champ littéraire d'après-guerre, c'est-à-dire que la transformation du secteur de grande production, sous l'impulsion extérieure des produits américains, entraînerait l'apparition du Nouveau Roman qui, par réaction, se tournerait vers l'hyperformalisme mais porterait aussi les traces de la pression paralittéraire en incluant dans ses productions des structures non canoniques.

Une telle hypothèse appelle évidemment des nuances ayant trait aux stratégies institutionnelles de distinction et au fonctionnement même du champ littéraire. Elle a du moins le mérite de souligner le changement qualitatif qui s'est opéré dans les années 50 dans la relation entre les secteurs restreint et non canonique. Mais quelque chose s'est passé qui est aussi à chercher à l'extérieur du champ littéraire, dans le discours social dont les écrivains offrent une transposition médiée. Car la littérature travaille sur les discours multiples, contradictoires, en provenance des différents secteurs sociaux et qui traduisent

---

<sup>3</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, p. 35.



le réel; si elle se montre polysémique, c'est qu'elle reflète en synecdoque la cacophonie interdiscursive. Les changements de langage et de forme

résultent le plus souvent d'une crise, d'une désorganisation d'un pan du système discursif qui contraignent un genre littéraire, par exemple, à abandonner des «acquis» sans offrir d'abord aucune échappatoire, aucune nouvelle formule toute prête. Au cours de cette crise où beaucoup auront d'abord recours à des opérations de recyclage de formules obsolètes, à des emprunts à des secteurs voisins, à du «retapage», un langage nouveau va peut-être se frayer chemin et faire surface.<sup>4</sup>

Le recyclage des structure paralittéraires par l'avant-garde témoignerait d'une réorganisation du discours social dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, alors que l'on passe de la vision crépusculaire héritée du XIX<sup>e</sup> siècle à ce qu'on appelle désormais le postmodernisme, terme qui fait état de transformations économiques, scientifiques et culturelles. Les discours de l'anomie abondent dans le sillage des bouleversements économiques et technologiques survenus après la deuxième Guerre Mondiale. En effet, les décennies de développements technologiques et de prospérité économique qui ont suivi la guerre s'accompagnent de profondes mutations sociales telles que le rejet des grandes institutions sociales (l'État, l'Université) et l'émergence de nouveaux rapports sociaux. Le malaise s'accroît avec les crises économiques qui suivront et la mise en place de nouvelles structures économiques et sociales. Il n'ira pas, bien entendu, sans se répercuter sur l'individu que l'on perçoit aliéné par le social et privé d'identité. Bref, aux discours sur l'émancipation du carcan de l'Ordre social, de la révolution tous azimuts, répondent

---

<sup>4</sup>M. ANGENOT, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», in: J. NEEFS et M.-C. ROPARS (dirs.), *La politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 24.

en écho les inquiétudes suscitées devant l'individu aliéné par une société baignant dans le Mal.

Aux mutations économiques et à l'anomie sociale s'ajoute le développement des technologies de la communication et des industries médiatiques qui, sous l'impulsion de la logique capitaliste, entraîne une transformation en profondeur de la culture et contribue à la désorganisation du secteur discursif. La culture n'est plus cette sphère plus ou moins autonome; elle explose et imprègne désormais tous les secteurs du social et irait jusqu'à marquer la structure de la psyché selon Fredric Jameson<sup>5</sup>. Le marché cinématographique jouit d'une forte popularité dans l'immédiat après-guerre; s'il subit une chute de la fréquentation et connaît une transformation profonde, il devient la référence culturelle hégémonique au détriment de la littérature<sup>6</sup>. Puis, à partir des années 60 et 70, la télévision se développe grandement et s'attache un public de plus en plus large.

La culture de consommation se caractérise par deux constantes, soit l'effet de réel et le défoulement qui laissent une large part au rire, à l'érotisme et à la violence. Elle favorise ainsi la production paralittéraire, qui présente ces caractéristiques, de l'effet de réel du policier et de l'importante production sentimentale au défoulement par le même policier, la science-fiction, l'espionnage, le porno... Astreinte à la logique industrielle, cette production se montre conformiste, certes, mais à l'instar de la littérature populaire

---

<sup>5</sup>F. JAMESON, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p.48.

<sup>6</sup>P. ORY, *L'entre-deux-mai: histoire culturelle de la France (Mai 1968-Mai 1981)*, Paris: Éd. du Seuil, 1983, p. 102.

du XIX<sup>e</sup> siècle elle possède un potentiel subversif de par son retour lancinant sur la transgression de l'Ordre, sa fascination pour la violence et l'érotisme<sup>7</sup>. Les genres paralittéraires, grâce à leur flexibilité transmédiate, connaissent ainsi une véritable expansion et deviennent des formes dominantes de production fictionnelle.

Les contenus de la culture de consommation, joints à l'explosion de la communication en général, contribueraient à imprimer au paysage culturel une transformation en profondeur. Ils aiguisent d'un côté les discours apocalyptiques sur la dégénérescence de la culture s'enracinant dans les récits de crise du siècle dernier; ces discours renforcent la perception d'un social dominé par la spectacularisation ou la domination du simulacre qui fait imploser le réel. De l'autre côté, la mutation socio-culturelle suscite une vision «intégrée» (l'expression est d'Umberto Eco) qui distingue dans la promotion des genres mineurs, entre autres, l'émergence d'une nouvelle culture. Ces deux visions opposées du social se rejoignent pour affirmer l'influence décisive des industries médiatiques dans l'impression de chaos et de complexité que laisse le paysage social<sup>8</sup>. L'apparition du Nouveau Roman et son évolution en Nouveau Nouveau Roman témoignerait ainsi de changements de secteurs discursifs, comme le laissent entendre leur «retapage» de formules paralittéraires.

---

<sup>7</sup>P. ORY, *L'aventure culturelle de la France (1945-1989)*, Paris: Flammarion, 1989, p. 115.

<sup>8</sup>G. VATTIMO, *The Transparent Society*, trad. de l'italien [*La società trasparente*] par D. Webb, Baltimore: John Hopkins University Press, 1992, p. 4.

La logique commerciale qui entraîne l'explosion de la culture dans le champ du social entier ne va pas sans se répercuter sur le marché du livre et, par ricochet, sur le champ littéraire. Sentiment d'urgence dès les années 50; l'édition française est «au pied du mur»<sup>9</sup>. Sa conception élitiste du livre est obsolète, ses structures dépassées, son équipement industriel déficient, sa trésorerie précaire. Le marché français du livre doit s'industrialiser rapidement pour rattraper son retard par rapport aux marchés étrangers. Par conséquent, l'édition multiplie la production: c'est l'entrée du best-seller ainsi que du poche, en 1953, sur lequel on fonde beaucoup d'espoir et qui suscite le débat sur le déclin du Livre et de son aura. On augmente la production de titres et des tirages, on recherche les «coups» et on procède à la restructuration des réseaux de production et de distribution. Mais il semble que l'effort, quelque positif qu'ils se soit montré, ait entraîné des distorsions comme la surproduction et le ciblage approximatif des lectorats. Dès les années 60, l'édition vit une période constante de crise qui s'aiguise encore avec la concurrence des autres industries médiatiques et le mouvement international de concentration de l'édition. Le malaise se fera d'autant prononcé que la clientèle évolue. Bien que le pourcentage des lecteurs occasionnels augmente, les observateurs constatent un fléchissement dans le nombre des livres lus, en particuliers chez les jeunes qui optent pour d'autres médias. Si on ne peut affirmer que la nouvelle culture médiatique sonne le glas du support livresque, force est de constater que le Livre perd son aura sacrée.

---

<sup>9</sup>P. ANGOULEVENT, *L'édition française au pied du mur*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

Qu'en est-il de la littérature? Il semble à première vue qu'elle tire bien son épingle du jeu; les statistiques indiquent qu'au fil des décennies elle occupe entre 30 et 35 % du marché. Or cette catégorie embrasse des textes aussi divers que le best-seller, la «non-fiction» et les textes de novation... Le secteur paralittéraire jouit d'une bonne santé grâce à ses esthétiques ouvertes à la production industrielle et à différents supports médiatiques. Malgré un tassement de sa production depuis les années 70, il occupe la part la plus forte du marché. La littérature de novation apparaît celle qui perd le plus au change, puisque non seulement ses tirages baissent et sa vie en librairie diminue, mais elle doit aussi partager l'espace avec les textes plus médiatisés des best-sellers et des écrivains occasionnels. Au fil des décennies, la part de la littérature de recherche dans le marché du livre se fait de plus en plus ténue. Par ailleurs, un écart profond s'installe entre la conception romantique de l'écrivain et sa réalité économique; d'un côté, l'auteur désireux de faire oeuvre novatrice se voit de moins en moins supporté par l'éditeur, de l'autre, il se voit tenu à un rôle d'«amuseur public» dans les médias. Car les instances de consécration se sont aussi modifiées, s'orientant désormais vers le mercantilisme. L'industrialisation entraîne plus que jamais la perte de l'aura de l'oeuvre d'art, la transformation du statut de l'Écrivain et la difficulté pour la littérature novatrice de percer dans la multiplicité des discours.

La logique marchande dominant le marché livresque secoue l'institution non seulement par la perte de légitimité de l'Écrivain et de la Littérature, mais aussi dans son fonctionnement même. Tournée vers le profit à court terme, l'industrialisation du livre encourage d'abord la logique moderniste de la novation mise en place au XIX<sup>e</sup> siècle. En

effet, depuis Baudelaire les avant-gardes se réclament de l'autoréflexivité de l'oeuvre pure pour faire rupture avec l'état de l'institution et la société globale. Cette stratégie de distinction s'accélère au XX<sup>e</sup> siècle non seulement par le fonctionnement même de l'institution mais aussi par l'appel au renouvellement rapide des productions.

[...] the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation.<sup>10</sup>

Ce commentaire de Jameson s'applique au marché culturel postmoderne des années 80, mais on pourrait retracer l'influence, sans doute plus diffuse, de la poussée économique sur l'avant-garde quelques deux décennies auparavant. On ne peut certes démontrer de façon absolue l'influence de la logique marchande sur l'accélération des avant-gardes mais, jointe à l'essor de la culture médiatique, elle aura certainement contribué à la mortalité grandissante des oeuvres nouvelles et, au delà, à la délégitimation du livre que nous avons notée ci-haut.

L'industrialisation du marché accentue ensuite le travail institutionnel de stratification des textes en produisant selon les niveaux de la demande<sup>11</sup>; elle permettait traditionnellement à la sphère restreinte de demeurer séparée du champ de grande production. Or sa domination contemporaine, encore renforcée par la prégnance des industries médiatiques, sert désormais la promotion des genres non canoniques puisqu'elle répond à une diversification de la demande. On assiste à la formation d'une institution

---

<sup>10</sup>JAMESON, pp. 4-5.

<sup>11</sup>DUBOIS, p.135.

dans les genres frontières du policier, de la science-fiction et de la bande dessinée, ainsi qu'à l'apparition de sous-genres de novation; l'autoréférentialité n'est donc plus le seul apanage du canonique. Un tel phénomène aura pour effet de brouiller les cartes institutionnelles et rendra ambiguë la récupération avant-gardiste du non canonique.

La présence de structures paralittéraires dans le Nouveau Roman constitue donc un carrefour où se rencontrent les facteurs structurels rattachés au marché du livre et à la mutation culturelle et où se problématisent les stratégies du champ restreint. Ainsi qu'il a été mentionné plus haut, il s'agit pour l'avant-garde de se distinguer à la fois des productions traditionnelles mais aussi de l'existentialisme prédominant; la récupération du non canonique, stratégie éprouvée mais toujours considérée comme subversive, servira de support à la distanciation par rapport à l'institution et au monde social. Toutefois, si la transgression offerte par le droit de cuissage perdure, elle perd de sa force et rend ambiguë la question de l'acceptabilité institutionnelle. Les deux opérations de distinction possibles résideront, croit-on, dans la récupération parodique des stéréotypes et l'hyperformalisme. Or, cette dernière stratégie se voit aussi facilitée par le non canonique. Parce qu'elle offre des modèles narratifs aisément repérables, la paralittérature facilite l'hyperformalisme. En outre, le travail de coupure, d'avarie et de dislocation que l'avant-garde imprime à la fiction pour faire oeuvre novatrice se retrouve aussi dans la paralittérature, au niveau thématique surtout mais aussi sur le plan formel. Il reste que la stratégie hyperformaliste s'est avérée efficace, puisque c'est elle qui a activé l'intérêt de la critique; rares sont les études qui relèveront la présence du non canonique. A ce compte, le Nouveau Roman

aurait été sans doute le premier, avec les savanturiers, à sentir (malgré lui?) la place incontournable que tient la paralittérature dans l'espace culturel de l'après-guerre.

Que peut dès lors l'avant-garde des années 50 à 80, sinon que de témoigner de l'anomie toujours plus aiguisée de l'institution, de l'état précaire de la Littérature au sein d'une culture en évolution? N'indiquerait-elle pas surtout que la littérature doit chercher dans le non canonique un discours plus juste sur le monde, au delà des jeux institutionnels? En effet, si l'utilisation de la paralittérature n'était qu'une simple stratégie institutionnelle, elle n'aurait eu une telle ampleur. Non seulement la plupart des néo-romanciers ont emprunté ses genres, mais elle apparaît sur une vingtaine d'années, soit du début du Nouveau Roman à la période autofictionnelle des années 80. Il s'agit là d'une présence qui dépasse certainement les effets de provocation avant-gardiste ou de mode.

Au XX<sup>e</sup> siècle particulièrement, ce ne sont pas les formules apparemment (ré)novatrices qui font défaut, mais, de plus en plus dans le cours de ce siècle, la possibilité de conquérir un espace de langage juste, de se faire entendre dans le brouhaha du discours social, et dans la mercantilisation des inventions formelles.<sup>12</sup>

Nous croyons que s'il y a novation véritable de la part du Nouveau Roman, c'est justement dans la place qu'y occupe la paralittérature qu'elle se loge, au delà des jeux formels. C'est là que se «traduiraient» les changements socio-culturels qui annoncent ce passage entre deux états de culture qu'on appelle le postmodernisme et qu'on retrouve en germes dès l'après-guerre. C'est là où l'avant-garde comblerait le sentiment d'un «manque» de la littérature à rendre compte du réel, question toute moderne mais encore plus d'actualité devant l'anomie sociale contemporaine. C'est dans les images et structures

---

<sup>12</sup>ANGENOT, p. 13.



du paralittéraire qu'elle trouverait enfin à dire le malaise d'une Littérature se sachant à un cul-de-sac de la logique moderniste. Il s'agit bien entendu d'une novation ambiguë, hésitante, modulée par des facteurs institutionnels; on en retrace les signes avant-coureurs dès le XIX<sup>e</sup> siècle. L'avant-garde, comme le reste de la littérature, travaille les stéréotypes et la doxa à l'intérieur d'un «espace des possibles»<sup>13</sup>.

«Le Nouveau Roman, c'est le roman policier pris au sérieux»<sup>14</sup>, déclarait Ludovic Janvier une décennie environ après la publication des *Gommes*; on peut aisément élargir cette affirmation en remplaçant «roman policier» par «le paralittéraire». Le mouvement avant-gardiste trouve en effet dans le non canonique des contenus et des formes qui correspondent à une perception du réel plus juste que les discours offerts par la littérature traditionnelle et l'existentialisme. Ce qu'exprime le paralittéraire, à travers ses récits de violence et de transgression, c'est le Mal comme vérité du monde social. Malgré le retour rassurant de l'Ordre, le roman policier relate sans cesse la fascination pour l'acte abject du crime, narre le mystère d'un ordre social corrompu. Cela se montre aussi vrai de l'espionnage, dont l'univers fictionnel baigne dans la tromperie et l'intoxication. Ce genre, à l'instar d'autres structures paralittéraires, se base sur l'exercice de la domination; son jeu de pouvoir place au niveau de l'État ce que le roman pornographique ou le sentimental situent au niveau privé. En effet la relation entre les sexes se joue elle aussi

---

<sup>13</sup>P. BOURDIEU, «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (89), sept. 1991, p. 17.

<sup>14</sup>L. JANVIER, *Une parole exigeante: le Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1964, p. 49.

au niveau du pouvoir, et la violence rime avec érotisme. Enfin la science-fiction, par son regard distancié (ou *novum*), propose une expression exacerbée des maux sociaux par l'écriture de fantasmes souvent paranoïaques.

Le transgressif et plus généralement l'instinct de mort qui nourrissent le paralittéraire transposent ainsi sur le plan de la fiction les discours sur un social plus que jamais anémique, résultat d'un capitalisme aliénant qui déterritorialise l'individu et spectacularise le réel, bref du cancer social. Le Nouveau Roman puisera en outre dans le transgressif paralittéraire et l'angoisse qu'il distille les contenus traduisant sa propre réflexion sur l'impossibilité de rendre compte du réel; il ne peut que dire son caractère pathologique. Or ce questionnement n'appartient pas qu'au seul canonique. Les motifs du secret, de la tromperie et du soupçon généralisé fournis par le policier autant que l'espionnage apparaissent comme autant de transpositions paralittéraires de la modernité; ils placent sur le plan structurel et thématique ce que le Nouveau Roman posera aussi au niveau formel. L'enquête et l'interrogatoire paralittéraire rejoignent bien «l'ère du soupçon» sarrautienne.

Au social pathologique répond le Mal intérieur. Le sujet individuel se vide; le Nouveau Roman opte pour un personnage minimalisé qui serait la version distinguée du personnage stéréotypé de la paralittérature. La fragmentation sociale se répercute sur l'individu, disloque sa personnalité; les personnages néo-romanesque et paralittéraire connaissent tous deux un ébranlement de leur identité. Le «qui est l'autre?» témoignant de la peur de l'autre devient bientôt un «qui suis-je» qu'on retrouve tant dans le policier que dans le sentimental, et qui se traduit par l'angoisse, la scission schizophrénique ou plus

généralement les dérives d'un imaginaire obsessif. La science-fiction se montre particulièrement apte à dire l'aliénation du sujet par le biais de ses personnages aux prises avec une altérité radicale, qu'elle soit de nature physique ou socio-historique. Minimalisé par le Nouveau Roman ou limité au stéréotype, le personnage serait cet être anonyme, marqué par la folie et plongé dans son univers fantasmatique; la forme de l'oeuvre porterait les stigmates du contenu pathologique, que ce soit ostensiblement dans le Nouveau Roman (en particulier chez Robbe-Grillet et Ricardou) ou en filigrane avec le non canonique. Ici encore la paralittérature révèle son appartenance à la modernité en narrant l'anomie du sujet.

Les pressions conjuguées du monde extérieur anémique et des délires fantasmatiques déforment la perception de l'espace et du temps. Le travail de dislocation et de manipulation spatio-temporelle présent dans la paralittérature, en particulier dans la science-fiction, proposerait une expression forte de ce que la modernité néo-romanesque cherche à représenter, soit la réflexion sur le sens de l'histoire et la mémoire déficiente. En effet, la crise d'identité est aussi une quête de l'unité passée à travers la mémoire; il s'agit d'une aventure d'autant plus violente qu'elle est vaine et aboutit à une dislocation du personnage plus profonde encore. Que ce soit sur les plans structurel ou thématique, la paralittérature nourrit les procédés de dislocation formelle opérés par l'avant-garde comme l'effacement de la chronologie, la disparition des connecteurs temporels et les enchaînements heurtés entre séquences.

Tandis que la temporalité fait se chevaucher passé, présent et imaginaire, l'espace se charge d'indices dont il est impossible de déterminer le secret ou encore aiguise son

altérité à travers l'exotisme. Il se fait labyrinthique, que ce soit dans l'errance de l'espion et du détective ou les dédales science-fictionnels; il correspond au questionnement sur le monde et au sentiment d'enfermement et d'aliénation du personnage. Il devient aussi le théâtre des fantasmes individuels; on le voit avec la chambre secrète refermant le Mal et le mystère, tant dans le lieu du crime, des ébats et tortures du porno ou des rêveries (et souffrances) du personnage féminin dans le sentimental. Si nous privilégions ici ces deux chronotopes importants dans les fictions néo-romanesques et paralittéraires, c'est qu'ils nous semblent révélateurs de contenus fictionnels et interdiscursifs récurrents dans les discours sur l'aliénation de l'homme, le Mal qui l'habite et l'entoure ainsi que sur la libération des fantasmes.

La crise d'identité comporte violence sur soi et sur autrui; à travers elle s'exprime la pulsion agressive reposant en chaque individu. C'est sur la femme que se cristallisent dans les fictions avant-gardistes et non canoniques les fantasmes violents tant individuels que sociaux, sur fond d'univers spectaculaire. Les discours traditionnellement liés à la femme, où celle-ci apparaît comme l'Autre à dominer, se voient renforcés par le malaise suscité, entre autres, par la révolution sexuelle et le féminisme. Par là, l'agression du personnage féminin constituerait une actualisation des discours sur l'anomie sociale et intérieure, l'expression d'un désir de contrôle sur une réalité qui échappe à la saisie. A cela s'ajoute la forme contemporaine de la logique marchande qui active le désir et les pulsions pour les canaliser dans la consommation; l'érotisme devient une fonction sociale d'échange plutôt que désir et pulsion réels.

Se greffe à cet érotisme social un autre discours, tout aussi ancré historiquement, de la femme comme désir, invitation à la libération — l'amour fou surréaliste en est un exemple. A travers les fictions néo-romanesques et paralittéraires se laisserait ainsi entendre la perception du fantasme comme réponse au pourquoi de l'anomie. Derrière la promotion généralisée du fantasme à l'intérieur de la société spectaculaire poindrait en effet le désir de retracer ce qu'il y a de plus authentique en l'homme, soit la «fulgurance de l'instant»<sup>15</sup> ou du fantasme pur, de connaître quelque chose sur le réel et l'homme à travers lui et, ultimement, y trouver une purification éventuelle au cancer affligeant le social et l'individu.

L'univers spectaculaire présent dans les fictions avant-gardistes et paralittéraires nous amène à avancer cette hypothèse de travail. On retrouve en effet cette traduction de l'idéologème de la spectacularisation du réel et ses avatars du simulacre et de l'hyperréel sous différentes formes, allant de la présence des médias dans le texte à la théâtralité prisee par le Nouveau Roman qui l'inscrit dans son travail spéculaire et la relie dans de nombreux cas au rituel. Ce dernier occupe d'ailleurs une place indéniable dans la paralittérature, que ce soit sur le plan de la structure (le policier) ou au niveau des motifs (le porno). Or le rituel participe souvent du mythe, qu'on retrouve sous diverses formes autant dans la paralittérature — qui en relève selon la critique traditionnel — que dans l'avant-garde. C'est donc sur le terrain du sacrifice et du mythe que le littéraire (avant-gardiste et non canonique) tentera de répondre au Mal social. Que ce soit dans l'avant-garde ou dans le

---

<sup>15</sup>Le terme est de Robbe-Grillet, in J.-J. BROCHIER, «Conversation avec Alain Robbe-Grillet», *Le Magazine littéraire* (250), fév. 1988, p. 96.

paralittéraire, la femme y détient souvent le rôle de victime sacrificielle, puisqu'elle est à la fois l'objet de l'agression et l'accès à la fulgurance. Ce motif du rituel sacrificiel liant l'érotisme à la mort survient au moment où s'installe un discours critique autour de l'érotisme et du sacré (on pense entre autres à René Girard et à Blanchot) et qu'on relit les oeuvres de Sade. Il s'agit donc d'une reprise du discours social; cette actualisation littéraire se laisse comprendre à la fois comme désir d'une catharsis improbable, ou tout au moins un répit, aux maux qui cancérisent le social et l'individu. Elle servirait d'outil à une connaissance (plus) vraie de l'obscénité du monde.

Il y a plus. Le sacrifice servirait à la fois d'outil à la connaissance de l'élan créateur et d'expression du malaise suscité par les changements du paysage culturel. Les années 60 et 70 ont vu fleurir les discours sur la révolution sex-textuelle; nous y voyons un questionnement (moderne, encore une fois) angoissé sur le Livre, la fiction et son essence similaire à l'interrogation lancée sur le monde. En effet l'avant-garde révèle, à travers la torture de la femme, son désarroi comme son agressivité devant la crise du livre et du champ littéraire, de même que le bouleversement culturel où la littérature connaît une perte de légitimité. On torturerait la femme-texte pour en comprendre la pulsion secrète, pour y retrouver le chemin vers l'élan créateur voire vers une fiction régénérée à un moment où l'on sent l'impasse moderniste et où les écrivains savent leur voix devenir ténue. Il s'agit d'une quête difficile: l'outil pour la susciter, le récit, est imparfait de par ses assises mêmes. Le procès d'écriture se vit comme souffrance, voire extorsion; de là découlent la violence contre le matériau fictionnel, le questionnement par l'appareil métatextuel et la mise en rituel de différents types de récits — trois éléments qui ramènent

à la femme. La paralittérature se montre dès lors bien plus qu'une banque de structures narratives à manipuler; elle serait le révélateur, au sens chimique, des crises intimes du littéraire.

L'apparition du Nouveau Roman «paralittéraire» se laisse donc lire à plusieurs niveaux. Cette nouvelle avant-garde réagit à différents facteurs d'ordre social, culturel, institutionnel et esthétique qu'elle problématise. Elle démontre tout d'abord que les formes traditionnelle et existentialiste ne rendent compte ni ne travaillent adéquatement la manière dont les autres secteurs discursifs connaissent le monde contemporain. L'avant-garde comprend que les images, les structures narratives et les réseaux thématiques présents dans les genres paralittéraires recèlent un discours sur l'obscénité du monde, l'abject de l'individu tout comme une recherche hésitante, éventuelle, d'un exutoire qui reflète de manière plus juste le discours social. Le dialogue entre le Nouveau Roman et le discours paralittéraire passe par le filtre du travail esthétique qui cherche à lier les tensions entre le «subversif», le banal et le nouveau en germes pour donner ce discours ambigu sur le monde qui est au fondement de la littérature. Néanmoins, derrière les renversements herméneutiques, il y aurait de la part de l'avant-garde néo-romanesque une intuition vraie.

Robbe-Grillet sert de centre à notre réflexion, à la fois pour sa position centrale dans la constellation néo-romanesque et pour son utilisation de la paralittérature non seulement ostensible mais aussi constante. On se concentrera surtout sur sa production

durant les périodes néo-romanesque, soit des *Gommes*<sup>16</sup> à *Instantanés*<sup>17</sup>, et «formaludique» (ou Nouveau Nouveau Roman) que nous faisons remonter jusqu'aux *Romanesques* de la période autographique<sup>18</sup>. Nous ferons aussi appel à d'autres écrivains généralement associés à cette avant-garde comme Claude Ollier, Jean Ricardou, Claude Simon et Robert Pinget, ou qui s'en sont éloignés comme Marguerite Duras, Michel Butor et Nathalie Sarraute. La critique, comme nous l'avons remarqué plus avant, a généralement occulté la connivence fondamentale entre le Nouveau Roman et les genres paralittéraires, voire l'enracinement de l'un dans l'autre. En effet, les études sur la présence de la paralittérature dans l'avant-garde néo-romanesque n'ont jamais été au delà des articles ponctuels, outre l'étude de Janvier et les brefs commentaires de Bruce Morrissette ou de Jean Alter, dans les années 60 et 70; le discours change à partir des années 80, mais c'est surtout pour noter les jeux parodiques ou des questions de structure. On s'intéresse d'ailleurs à la composante policière et, dans une moindre mesure, science-fictionnelle en laissant de côté d'autres genres comme l'espionnage ou le pornographique et le sentimental. C'est donc à partir du non canonique que ce travail tendra à regarder les contenus néo-romanesques, ce qui permettra de corriger l'accent (tout institutionnel) porté

---

<sup>16</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Les gommes*, Paris: Éd. de Minuit, 1953.

<sup>17</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Instantanés*, Paris: Éd. de Minuit, 1962.

<sup>18</sup>On s'inspire ici de la périodisation opérée par Roger-Michel Allemand. Nous incluons *Un régicide* (1949) dans la première période. R.-M. ALLEMAND, *Alain Robbe-Grillet*, Paris: Éd. du Seuil, 1997, pp. 15-22.



sur l'aspect hyperformaliste et donc de réinscrire le mouvement avant-gardiste au sein du champ littéraire entier tout comme à l'intérieur du discours social.

Notre analyse vise à rendre compte du riche réseau de signification entourant la composante paralittéraire du Nouveau Roman dans un cadre sociocritique flexible permettant le regard institutionnel et l'insertion d'approches aussi différentes que celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari et celle de René Girard. Les analyses psychanalytique mais surtout formalistes seront ainsi laissées en veilleuse, ayant déjà été appliquées ailleurs. L'étude de l'inscription du Nouveau Roman dans le discours social est une ample tâche, à une époque où les discours et les supports médiatiques se multiplient. On se contentera ici des secteurs du littéraire et des industries médiatiques au sein du paysage culturel auxquels on ajoutera certains discours sur le social. On s'attardera en particulier sur le fait divers qui nous semble offrir un écho révélateur des contenus avant-gardistes et paralittéraires; on y trouve transposé le discours sur l'insondabilité du monde et du cœur humain de même que sur l'obscénité du monde. Bref, loin de donner une réponse complète sur la question de l'interaction entre l'avant-garde et le non canonique, cette étude se veut ainsi une lecture symptomatique s'appuyant sur le cas de Robbe-Grillet.

La première partie de ce travail pose le cadre socio-culturel dans lequel s'inscrit l'apparition du Nouveau Roman paralittéraire. Le premier chapitre pose un regard sur les transformations profondes que subit le marché du livre. On s'intéresse en particulier à la période allant de 1950 à 1980, qui correspond aux périodes Nouveau Roman et formaludique. Ressort clairement de l'étude du marché une situation de crise qui, malgré certains acquis et les discours souvent contradictoires des agents, perdure et de fait

s'aggrave avec les décennies. Elle s'aiguise d'ailleurs avec l'évolution du lectorat et ne va pas sans se répercuter sur la situation matérielle et symbolique de l'écrivain. Il faut dire que le développement des industries médiatiques, qui fait l'objet du deuxième chapitre, imprime une transformation indéniable sur le paysage culturel. De nombreux penseurs se penchent sur cette culture médiatique tributaire de la logique marchande et mesurent ses répercussions sur le social; quelle que soit leur perception, tous témoignent du passage entre une culture traditionnelle élitiste à une «troisième» culture, éclatée, qui se met en place. On assiste à la délégitimation du livre, qui s'exprime par le déclin relatif de la lecture, mais aussi à la difficulté croissante pour la littérature de novation de se faire une niche au sein d'une littérature orientée vers les «coups» commerciaux ou institutionnels.

La seconde partie étudie les contrecoups, médiés, de la culture en mutation et de la crise du marché sur l'évolution du champ littéraire. La sphère restreinte voit l'accélération des avant-gardes et l'épuisement de la logique moderniste. Toutes deux débouchent sur ce que la critique a appelé la mort de la littérature mais qui s'avère, rétrospectivement, le passage malaisé vers un nouvel état de culture. La sphère de grande production connaît elle aussi des transformations. Certains genres paralittéraires se dotent d'une institution et leurs productions se diversifient pour offrir des textes de novation; le roman policier, la science-fiction et la bande dessinée (que nous laissons ici de côté, nous attachant à la forme romanesque) remettent en question les frontières institutionnelles entre les deux sphères littéraires. On assiste par ailleurs, à partir des années 60, à une reconfiguration croissante du réseau discursif lié à la paralittérature; elle contribue au processus nouveau de délégitimation de la Littérature. La paralittérature est ce lieu où

continuent de se jouer les discours traditionnels et où se révèle la mise en place de nouveaux enjeux économique, culturel et institutionnel. La reprenant, l'avant-garde comprend sa promotion dans l'imaginaire social et traduit le malaise de la sphère restreinte. Que peut faire le canonique dans un paysage culturel changeant, une institution et un marché en crise, sinon que d'utiliser les mots paralittéraires pour rendre compte des maux grevant le social et le littéraire?

La troisième partie s'intéresse à la façon dont Robbe-Grillet transpose ces maux dans sa production romanesque et manipule les thèmes, la rhétorique et les structures narratives paralittéraires. Le titre du premier roman publié de Robbe-Grillet, *Les gommes*, a fait l'objet de nombreuses analyses; de sa riche polysémie on retiendra trois sens qui nous serviront de fil conducteur dans l'analyse des textes. Le terme de gomme désigne tout d'abord une tumeur caractérisée par un écoulement; nous y voyons l'expression d'un social cancérisé, dominé par un Ordre pervers et violent, mais aussi incompréhensible dans son obscénité. Ce discours sur la violence d'un social tourné vers le Mal se transpose dans un autre secteur discursif, celui du fait divers, dont on retrouve la présence dans le policier et le Nouveau Roman. Le travail intertextuel et interdiscursif qui y apparaît souligne éloquemment combien la Littérature n'est pas un secteur autonome. Le chapitre suivant s'attache au personnage «à la gomme», sans identité et plongé dans des fantasmes où pulsions agressives riment avec érotisme. La violence de l'anomie sociale et les dérives fantasmatiques rattachées à la femme se traduisent en outre à travers la dislocation spatio-temporelle ébranlant la perception de l'histoire et le travail de la mémoire; les chronotopes du labyrinthe et de la chambre secrète serviront de base à l'analyse.

Le dernier chapitre s'intéresse à une expression importante de la doxa, soit la spectacularisation du réel; celle-ci s'actualise, dans l'oeuvre robbe-grilletienne, sous la forme du théâtre et du rituel sacrificiel qui cristallise la pulsion agressive contre le personnage féminin. Pour répondre au Mal et à l'angoisse qui en découle, on ne peut que plonger soi-même dans le Mal, «mettre la gomme» pour faire jaillir de la violence la fulgurance du désir qui favorisera, sans doute, l'apaisement des conflits. C'est le sacrifice rituel de la femme, au sein d'un univers où prolifère le mytique tant classique que contemporain, qui servira de support à l'éruption de cette fulgurance potentiellement cathartique. La fonction de ce rituel sacrificiel ne s'arrête pas là; torturer la femme, c'est agresser le corps social, mais aussi le corps du texte et, au delà, la littérature en général. On cherche à percer l'insondabilité du monde et de l'élan créateur, on fouille les mécanismes secrets de la fiction pour saisir leur essence et pouvoir, éventuellement, les régénérer.

Voilà ce qui nous semble constituer le réseau de significations soulevé par le rapport complémentaire, ambigu, unissant l'avant-garde et son «ennemi, son frère» paralittéraire. Le roman, souligne Robbe-Grillet, ne comporte toujours que

la banalité du toujours déjà dit: un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n'y a de significations que fondées à l'avance, par le corps social. Mais ces «idées reçues» (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le seul matériau possible pour élaborer l'oeuvre d'art — roman, poème, essai —, architecture vide qui ne tient debout que par sa forme. [...] La liberté de l'écrivain (c'est-à-dire celle de l'homme) ne réside que dans l'infinie complexité des combinaisons possibles.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, Paris: Éd. de Minuit, 1984, p. 220.

**PREMIÈRE PARTIE**

**UNE CULTURE EN MUTATION**

## CHAPITRE PREMIER

### LE MARCHÉ DU LIVRE EN CRISE

*L'édition au pied du mur, La bataille du livre, Le livre français a-t-il un avenir?...*

autant de titres d'ouvrages publiés depuis les années 60 qui se penchent sur l'édition. Ces titres indiquent bien le malaise persistant qui domine le marché du livre et dont on retrouve d'ailleurs les traces au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais les causes du malaise prennent maintenant source dans l'industrialisation rapide du marché et des tentatives d'adéquation à la transformation des pratiques culturelles. L'expression de crise du livre apparaît, d'ailleurs, dans l'immédiat après-guerre et s'accompagne d'un autre discours, parallèle, qui déclare le livre objet de négoce plutôt que bien culturel sacré. Le malaise structurel se répercute sur la définition et le statut de l'écrivain, qui perd son aura, sur le champ institutionnel qui connaît de profonds bouleversements et, de là sur le texte; c'est ce qu'on retrouvera dans la troisième partie de notre étude, la plus importante. On brossera donc dans les chapitres sur le marché et le champ littéraire un survol général depuis les années 50 jusqu'à la fin des années 80 pour en faire émerger les facteurs de friction.

## Structure et évolution du marché

Après la crise de surproduction du livre dans les années 1895 à 1900, la production de titres tend à la baisse et se fixe sur une moyenne de 10 000 pendant plus d'un demi-siècle. Au seuil des années 50, la production se situe à 11 849 titres<sup>1</sup>, ce qui alarme les observateurs: la culture française se laisse distancer par rapport aux autres cultures qui s'appuient sur une économie plus puissante ou une politique plus conquérante. Paul Angoulevent y voit «sinon la réalité d'une crise de l'Édition française, du moins l'existence d'un mal chronique»<sup>2</sup>. Ce chiffre ne sera vraiment dépassé qu'avec les années 60 qui amorcent un essor constant. Entre les années 60 et 90, la production de titres a plus que doublé, avec des phases d'accélération (1965-1969, 1975-1978 et 1985-1990) qui alternent avec des périodes de stagnation; elle passe d'environ 12 000 à plus de 35 000 titres<sup>3</sup>. En 1997, la production se situe à 47 214; cette augmentation s'explique par la créativité que démontre l'édition pour contrer les difficultés du marché prévalant depuis 1990, et sur laquelle nous reviendrons à quelques reprises au cours du chapitre. Les nouveautés et les

---

<sup>1</sup>D'après P. MONNET, *Monographie de l'édition*, 2e éd. rev. et mise à jour, Paris: Éd. du Cercle de la Librairie, 1959; I. de CONIHOU, «La conjoncture de l'édition», in: H.-J. MARTIN, R. CHARTIER et J.-P. VIVET (dirs.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé*, Paris: Promodis, 1986, p. 80.

<sup>2</sup>P. ANGOULEVENT, *L'édition française au pied du mur*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960, p. 22.

<sup>3</sup>F. ROUET, *Le livre: mutation d'une industrie culturelle*, Paris: Documentation Française, 1992, p. 103; MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Service des études et de la recherche, *Des chiffres pour la culture*, Paris: Documentation Française, 1980, p. 141.

réimpressions suivent une évolution presque parallèle, bien que les réimpressions soient plus élevées. En 1960, le marché produit près de 6 000 nouveautés. Ces dernières montent à 10 924 en 1970<sup>4</sup>, dépassent 15 000 titre en 1990 pour se fixer à 24 522 en 1997, soit une augmentation de 21 % depuis 1990<sup>5</sup>. Parmi les facteurs qui contribuent à cette croissance, l'amélioration des possibilités techniques joue un rôle indéniable. L'impression par rotatives à bobines se développe, surtout dans les années 50, sous l'impulsion du poche. De son côté, en continuité avec le XIX<sup>e</sup> siècle, le système typographique achève, avec les années 50, son progrès technique et économique avec la composeuse mécanique, par exemple. Un autre développement technique prend la relève, dès les années 60, avec la photocomposition et l'informatique qui contribuent à l'émergence de la marchandise-livre<sup>6</sup>.

Quelle place la littérature possède-t-elle dans la production générale? Il s'agit d'une part décroissante tant en volume qu'en valeur. Elle est passée de 25 % en 1975 à 22 % au début des années 90 au niveau du chiffre d'affaires, et de 42 % à 35 % en exemplaires produits<sup>7</sup>. Elle décroît encore durant la décennie, puisqu'elle occupe 17,9 % (incluant la critique et les essais) du chiffre d'affaires et 30,9 % des exemplaires produits en 1997.

---

<sup>4</sup>ROUET, p. 102; J. CAIN, R. ESCARPIT et H.-J. MARTIN (dirs.), *Le livre français 1972: année internationale du livre*, Paris: Imprimerie Nationale, 1972, p. 106.

<sup>5</sup>*L'édition de livres en France: statistiques 1997*, Paris: Syndicat National de l'Édition, 1998, p. 11.

<sup>6</sup>D. RENOULT, «Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique», in: MARTIN, CHARTIER et VIVET, pp. 56-57.

<sup>7</sup>O. DONNAT, «La baisse de la lecture de livres», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des Médias* (27), juil.-sept. 1992, p. 165.



Mais dans cette catégorie, les sources statistiques (Dépôt légal, UNESCO) rangent la philologie jusqu'en 1960. Plus tard, la rubrique littérature englobe la non-fiction et le documentaire aux côtés de la production littéraire, du best-seller et de la paralittérature. Notons enfin que, jusqu'en 1962, le poche figure à titre de sous-catégorie de la littérature. La nomenclature utilisée par la BN et le SNE pour répertorier les titres édités s'est modifiée avec l'amélioration de la saisie statistique et l'évolution de la nature de la production des éditeurs. Cependant, ce n'est que dans les années 70 (pour le Dépôt légal), et surtout les années 80, que la nomenclature distingue les genres littéraires. Les sous-catégories «roman» et «roman contemporain» regroupent un éventail assez large de littérature canonique, depuis la production moyenne et le best-seller jusqu'aux textes de recherche. Les catégories «roman policier», «roman sentimental» et «science-fiction» présentent aussi une certaine imprécision: le Harlequin, le Gore ou le porno entrent-ils dans ces rubriques ou dans le «roman contemporain»?

A partir des données statistiques, l'espace occupé par la littérature de recherche dans la production n'est donc cerné qu'approximativement tandis que celui de la paralittérature se trouve réduit par rapport à son importance réelle. La production en titres littéraires demeure dominante au fil des décennies et forme de 30 à 35 % de la production générale; elle tombe par contre à 23,6 % en 1997, sans doute au profit du poche. En 1949, la littérature (incluant la linguistique) rassemble 3 096 titres (nouveau-tés et réimpressions) sur un total de 9 908; en 1958, elle en propose 3 247 sur 10 212<sup>8</sup>. Il s'agit

---

<sup>8</sup>MONNET, p. 56.

d'un accroissement de 29 %, dont jouissent surtout les éditions à bon marché et le roman policier. Pour 1970, le SNE fait état de 8 882 titres littéraires sur une production totale de 21 571 (nouveau-tés, réimpressions); le roman, l'essai et la critique littéraire comptent pour 32 % de l'ensemble des titres littéraires, soit 13,2 % de la production totale.

Dix-huit ans plus tard, après les périodes de stagnation de 1970-1974 et de 1979-1984, le SNE constate une nette progression des nouveautés et une évolution modeste par rapport à la moyenne depuis dix ans. Sur une production totale de 31 720 titres, 8 970 s'inscrivent dans la rubrique «Romans, théâtre et poésie» (28,3 % de la production totale); la sous-catégorie «roman» comprend 7 350 titres, dont 5 323 «romans contemporains» (excluant les titres paralittéraires). Ces derniers constituent 59,3 % de la production littéraire et 16,8 % de l'ensemble des ouvrages ce qui indique, toutes proportions gardées, la part croissante du roman dans le marché du livre. Or, si les titres augmentent, la durée de vie du livre diminue d'autant. La fin des années 90 témoignent de son côté d'un tassement. La saisie de 1997 montre que sur 47 214 titres, 11 167 se classent dans les catégories «Romans» et «Théâtre, poésie», c'est-à-dire 23,65 % de la production totale. Les «romans» regroupent 4 527 titres, et la sous-catégorie «romans contemporains» 2 555, soit 49,6 % de la production littéraire et un maigre 5,4 % de l'ensemble des titres. Les chiffres couvrant la période 1970-1990 témoignent aussi de la place de plus en plus notable que la non-fiction et le documentaire se taillent, dès la fin des années 70, auprès des

romans. Enfin, selon certaines estimations, la littérature de recherche produit de 300 à 400 titres par an<sup>9</sup> (moins de 14 % des textes littéraires).

Bien entendu, la production paralittéraire occupe un espace beaucoup plus vaste, surtout en ce qui concerne le nombre d'exemplaires mis en circulation et les tirages importants. En 1966, le SNE dénombre 620 romans policiers et d'espionnage sur 6 573 textes de littérature générale, c'est-à-dire 9 % des textes. Le pourcentage passe à 12,7 % quand on considère les nouveautés: 447 policiers et espionnage sur 3 508 titres. La part de cette catégorie semble augmenter ultérieurement; il est vraisemblable de penser que le décompte se fait en défaveur du paralittéraire, comme, par exemple, à la rubrique «divers». En 1988, le marché édite 917 policiers (nouveautés et réimpressions), 509 romans sentimentaux et 21 SF<sup>10</sup> sur 7 350 romans publiés, soit près de 20 % tandis que la catégorie «romans contemporains» compte pour 72 % de l'ensemble de la littérature. Le décompte se raffina dans les années 90. Ainsi, 1997 voit paraître 515 policiers et espionnages (le policier connaît des heures difficiles durant cette décennie), 650 romans sentimentaux, 253 SF, terreur et épouvante, 147 romans érotiques et 21 humour; les genres paralittéraires répertoriés forment 35 % des romans, tandis que les romans contemporains comptent pour 56 %. Si le pourcentage paralittéraire paraît faible malgré son augmentation récente en pourcentage, il demeure néanmoins supérieur à celui du roman dit de recherche. Même

---

<sup>9</sup>P. SCHUWER, «Politique de l'édition», in: CAIN, ESCAPIT et MARTIN, p. 143.

<sup>10</sup>Chiffre surprenant, surtout s'il est pertinent d'entrer dans cette catégorie le fantastique, la fantasy, l'horreur qui ne font pas l'objet de rubriques au sein de la catégorie littéraire. La seule collection «Anticipation» (Éd. Fleuve Noir) publiée au début des années 90 environ 4 titres inédits par mois.

avec une approximation généreuse (500 titres), ce dernier ne formerait que 23 % des nouveautés dans le «roman contemporain» et 7 % de l'ensemble des romans. La production de titres paralittéraires varie selon les secteurs et l'évolution de leur marché. Ainsi, Harlequin-France publiait environ 50 titres par an en 1978; avec l'achat de Duo (J'ai Lu), il en produira le centuple en 1986. La science-fiction occupe, de son côté, un créneau beaucoup plus étroit, voire squelettique dans les années 90. Pendant la période forte de la fin des années 70 et du début des années 80, elle a, néanmoins, formé 7 % de la production en titres littéraires, soit 423 titres en 1981<sup>11</sup>.

Tandis que le nombre de titres édités progresse, les tirages moyens se sont orientés à la baisse puisqu'ils ont diminué de plus d'un tiers entre 1960 et 1990. La structure de la production se modifie donc; la diminution des tirages affecte la rentabilité de la production. Les tirages moyens, tant les nouveautés que les réimpressions se situaient dans les années 50 et 60 à plus de 15 000 exemplaires; ils baissent à partir de 1967, en particulier pour les nouveautés (13 000 à 14 000). La décroissance s'accélère avec les années 80 pour s'établir en-dessous de 10 000 en 1990. Du côté littéraire, les tirages moyens (tous genres confondus) ont augmenté jusqu'à la fin des années 70: 19 938 exemplaires contre 14 091 pour l'ensemble de la production en 1978. Dix ans plus tard le tirage tombe à 15 647 contre 11 331 (hors poche, le tirage moyen de l'ensemble de la production est de 9 670), et à 11 746 contre 8 797 pour l'édition générale (ou 7 785 si l'on exclut le poche). Ces chiffres moyens cachent la disparité entre une faible minorité de

---

<sup>11</sup>D. RICHE, *L'année 1982-83 de la Science-Fiction et du Fantastique*, Paris: Temps Futurs, 1983, p. 66.

forts tirages et une majorité de faibles tirages. Ainsi, en 1978, dans la catégorie «littérature», les ouvrages historiques, la critique et la poésie se caractérisent en majorité par de faibles tirages tandis que les romans contemporains, les livres d'actualité et de reportage possèdent de forts tirages moyens et une grande proportion de nouveautés.

Un autre écart s'installe ici aussi: au fil des décennies, les jeunes auteurs sont tirés à 4 000 exemplaires environ tandis que les grandes maisons, à la recherche du «coup», produisent une moyenne de 10 à 20 nouveautés par année qui atteignent 100 000 exemplaires vendus. Or, dans les années 90, malgré les efforts, le best-seller lui-même subira un recul. La baisse générale des tirages s'explique par le souci de réduire les stocks, la réduction de la durée de vie des titres, ou encore par la rétraction des détaillants et une insuffisance de la demande due en partie aux niveaux de prix<sup>12</sup>. La rationalisation prime; le seuil de rentabilité en littérature se situe à 7 000 exemplaires pour les grandes maisons (en raison de la lourdeur de leurs frais de structure) et de 2 000 à 5 000 pour les petites<sup>13</sup>. Une telle baisse confirmerait ce que Louis-Ferdinand Céline écrivait déjà en 1955 dans ses *Entretiens avec le professeur Y*: «La librairie souffre d'une très grave crise de mévente. Allez pas croire un seul zéro de tous ces prétendus tirages à 100 000\$! 40

---

<sup>12</sup>ROUET, p. 256.

<sup>13</sup>Le seuil de rentabilité s'établirait à 750 exemplaires chez José Corti, in: P. MOATI, «La filière du roman: de la passion à la rationalité marchande?», *Cahiers de l'Économie du Livre* (7), mars 1992, p. 109.

000\$... et même 400 exemplaires!... attrape-gogos [...] En vérité on ne vend plus rien... C'est grave.»<sup>14</sup>

Le tirage donne une bonne approximation de l'importance du phénomène paralittéraire. Le cas de la science-fiction se montre intéressant puisqu'il se situe entre la sphère restreinte et le champ de grande production. D'un côté, les collections au format régulier oscillent, en 1982, entre 6 000 et 10 000 (3 000 pour la collection de bibliophiles chez Opta), ce qui s'approcherait des tirages de la littérature de recherche. De l'autre côté, les collections poche de grande diffusion vont de 30 000 (Presses Pocket) à 47 500 (J'ai Lu). Le tirage moyen pour la catégorie «science-fiction, terreur, épouvante» se situe en 1997 à 9 766, en deça des tirages pour le roman contemporain. Durant l'âge d'or de l'espionnage-policier, les tirages du Fleuve Noir s'élèvent à 80 000 exemplaires, et à 200 000 pour les éditions les plus populaires. Puis il y a mutation: à partir de 1965-66 et jusqu'en 1981, une érosion commerciale nette se révèle. Les tirages baissent de 50 % au Fleuve Noir. La série SAS tirait à 80 000 exemplaires par titre en 1966; elle se situe à 400 000 exemplaires par an en 1980. Malgré la tentative de regain du nouvel espionnage, les tirages atteignent l'étiage des 13 500 - 16 500 exemplaires. La clientèle s'est donc tournée vers d'autres genres policiers ou paralittéraires. Néanmoins, il faut souligner le fait que même avec ces tirages minimaux, cette forme littéraire produit autant que la moyenne des romans contemporains en 1988 et plus que le tirage de la littérature de recherche. Enfin, les tirages moyens du sentimental rejoignent ceux de la SF et de l'espionnage-policier dans

---

<sup>14</sup>L.-F. CÉLINE, cité dans F. NOIVILLE, «La crise du livre», *Le Devoir*, 18-19 oct. 1997, D8, c. 1.

leurs collections et leurs périodes fortes respectives. Tandis que les Delly tirent à 100 000 exemplaires en poche, le Harlequin voit son tirage augmenter jusqu'à 170 000 en 1983. Même si le genre sentimental décline actuellement, les chiffres demeurent impressionnants. En 1988 encore, le tirage moyen du sentimental atteignait 29 181 contre 23 772 pour le policier, et 29 154 contre 12 827 en 1997; il s'agit d'un volume élevé par rapport au roman contemporain.

La progression en nombre d'exemplaires suit le même mouvement que celui des titres bien qu'il soit plus limité en raison de la baisse des tirages moyens. En 1961, le marché met en circulation environ 178,7 millions d'exemplaires, dont 65,4 millions en littérature (près de 37 % de la production) et moins de 9 millions pour le policier et l'espionnage. En 1997, le nombre total atteint 415 347 000 dont 127 276 milliers dans la production romanesque. En 36 ans, la production a donc augmenté de 43 %; la littérature s'y taille une part appréciable avec une moyenne d'environ 30 à 40 % — une part stable avec les années. En revanche, la production stagne entre 1970 et 1974 (on parlera de la crise de 1973-1974), puis à partir des années 80; elle chute à 35 % au début des années 90. La production en exemplaires de littérature connaît un certain redressement à la fin de la même décennie.

Le nombre d'exemplaires vendus rend compte de la demande réelle et de l'adéquation du produit à la consommation. Toutefois, la saisie statistique des exemplaires vendus s'effectue depuis 1986<sup>15</sup> pour l'ensemble de l'édition; sans avoir de chiffres pour

---

<sup>15</sup>On sait aussi la réticence traditionnelle qu'ont les éditeurs à révéler leur chiffre d'affaires et le nombre d'exemplaires vendus, d'où la difficulté de saisir la portion occupée par les

les années antérieures, on a déjà pu constater les problèmes de mévente à travers la baisse des tirages et les périodes de stagnation de la production. En revanche, la situation de la paralittérature est mieux connue, considérée comme produit mercantile. En 1988, le marché a vendu 358 185 milliers de livres; 29,1 % (104 071 milliers) d'entre eux se rangent dans la catégorie littérature, ce qui nuance les 30-40 % d'exemplaires produits... Dans cette catégorie, la rubrique «roman» compte 93 651 milliers d'exemplaires, et la sous-catégorie «roman contemporain», 58 509 milliers contre un total de 28 475 milliers pour le policier, le roman sentimental et la SF. Trois ans plus tard, le marché a produit 376 125 000 exemplaires et en a vendu 299 526 000, soit 79,6 %. La littérature en a vendu 96 404 milliers (c'est-à-dire 18,56 % du chiffre d'affaires global), dont 45 636 milliers romans contemporains (excluant les documents, actualité et reportages) et 31 155 milliers dans les genres paralittéraires répertoriés. En 1997, le nombre moyen d'exemplaires vendus par titre a encore diminué de 14 % par rapport à l'année précédente, et les ventes de littérature comptent pour 17,9 % du CA global; parmi les raisons de cette situation se trouvent une modification de la place du livre et de l'écrit (nouvelles orientations des acheteurs, photocopillage) ainsi la transformation de certains secteurs comme le livre d'art et les sciences humaines.

Encore une fois, le roman contemporain excède largement la production paralittéraire; nous savons cependant que cette catégorie rassemble des types de textes fort divers, dont les best-sellers. Si la paralittérature produit 50 % de moins que le roman

---

maisons d'avant-garde et de littérature de recherche.



contemporain, elle l'emporte malgré tout par le volume de vente selon le genre littéraire et par le tirage. La quantité de textes paralittéraires vendus est toujours demeuré important dans le marché. Tout d'abord, le policier (en particulier les romans d'action violente) présente des ventes de plus de 20 millions d'exemplaires en 1965; le chiffre passe à près de 25 millions en 1970<sup>16</sup>. En revanche, il subira une chute importante à la fin des années 80, lorsque le nombre d'exemplaires baissera de plus du tiers entre 1987 et 1991; il se situe à 12 730 000 (incluant l'espionnage) en 1997. Dans un témoignage amer, Alain Demouzon déclare que l'éditeur de polar «sait pourtant bien, le bougre!» que «ça ne se vend pas!»<sup>17</sup> Du côté de l'espionnage, la série SAS vendait 4 millions de volumes par an dans les années 60 d'après Erik Neveu. Durant l'âge d'or du genre espionnage entre 1950 et 1965 la série OSS117 a vendu 40 millions d'exemplaires.

Le roman sentimental présente quant à lui des chiffres tout aussi importants. Tallandier a tiré environ 3 millions d'exemplaires pour les 25 titres de Delly publiés entre 1928 et 1959; le nombre s'élève à 2,5 millions pour Max du Veuzit. Les séries Harlequin connaissent un vaste engouement auprès du public: 2 millions de textes vendus par mois en 1981 — chiffre modeste comparé aux 110 millions annuels des États-Unis<sup>18</sup>. Ce marché subit un recul similaire à celui de l'espionnage, puisque les exemplaires vendus s'élèvent

---

<sup>16</sup>D'après J. DUPUY, *Le roman policier*, Paris: Larousse, 1974, p. 7.

<sup>17</sup>A. DEMOUZON, «le métissage ou imitation de Jean Racine (lettre à Robert Deleuse)», *Roman* (24), 1988, p. 61.

<sup>18</sup>J. BETTINOTTI (dir.), *La corrida de l'amour: le roman Harlequin*, Montréal: Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1986, p. 23.

à 14 177 milliers en 1997. Pour sa part, le créneau occupé par la SF est beaucoup plus étroit, bien qu'il ait connu ses heures de gloire des années 50 aux années 70. La gloire est toute relative: l'historien du genre Jacques Sadoul note que, dans les années 60, les éditeurs «éprouvaient une méfiance grandissante envers la SF car elle se vendait mal. De 10 à 15 000 exemplaires pour le «Rayon fantastique», moitié moins pour «Présence du Futur»<sup>19</sup>. En 1981, le marché SF totalisait 6 millions d'exemplaires vendus; en 1997, il en affiche 4 308. Notons enfin que la catégorie «érotisme», qui apparaît dans la saisie statistique pour la première fois en 1997, signale 579 milliers d'exemplaires vendus, soit 0,1 % du CA global; chiffre maigre, mais qui témoigne certainement de la faveur des vidéocassettes dans ce créneau. Bref les ventes d'un auteur de haute Littérature en voie de consécration, situées entre 1 000 et 3 000 exemplaires<sup>20</sup>, apparaissent bien modestes à côté de la paralittérature, quel que soit l'espace du marché occupé par le genre et le malaise quant à l'évolution du marché, semblable à celui de la littérature générale comme on l'a vu.

Les moyens employés pour faire progresser le marché n'empêchent pas la réalité des stocks invendus: ils sont élevés, de par la nature de cette industrie à lente rotation de marchandise mais astreinte à son accélération en raison de la logique marchande, ce qui entraîne selon Jérôme Lindon une «course à l'abîme»: «Pour compenser l'augmentation du

---

<sup>19</sup>Jacques SADOUL, *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*, éd. rev. et complétée, Paris: R. Laffont, 1984, p. 438.

<sup>20</sup>MOATI, p. 108; MONNET, p. 25. Antoine Gallimard ajoute qu'à cause du poche, les ventes moyennes des premiers romans ont chuté à 800 exemplaires.

taux de retour, les éditeurs envoient davantage de livres aux librairies qui, débordées, renvoient les livres. La profession manque de discipline.»<sup>21</sup> Au début des années 90, le taux de retours moyen se situait à environ 24 % pour chuter puis reprendre autour de 20 % en 1995<sup>22</sup>. Déjà, dans les années 70, François-Régis Bastide trouvait révoltants les 400 millions de «stock mort» dormant dans les «cénotaphes» et inévitablement destinés au pilon<sup>23</sup>. Au fil des décennies le pilonnage pour résoudre le problème des ouvrages invendus est décrié mais toujours pratiqué. Parmi les ouvrages détruits se retrouvent tous les types, qu'ils aient réussi ou non commercialement. Certains éditeurs paralittéraires préfèrent simplement jeter les textes; chez Harlequin par exemple, le rejet totalise de 30 à 35 % de la production totale.

La croissance importante du marché, bémolisée par les divers aspects étudiés jusqu'à présent, masque des modifications structurelles profondes qui ont provoqué des points de friction. Le discours sur la crise du livre connaît d'ailleurs une grande fortune dès les années 50; seule sa teneur varie. Il s'exacerbera d'ailleurs par la présence de l'idéologème de la crise dans d'autres secteurs du discours social. On sait en effet que l'idéologème, ou unité dotée d'acceptabilité dans une doxa, se caractérise par sa capacité

---

<sup>21</sup>J. LINDON, cité dans F. NOIVILLE, R. RÉROLLE et M. VAN RENTERGHEM, «Le livre en pleine dépression», *Le Devoir*, 19-20 juil. 1997, D4, c.2.

<sup>22</sup>V. ROSSIGNOL, «Psychose sur les retours», *Livres Hebdo* (188), 19 jan. 1996, pp. 31-32.

<sup>23</sup>Commentaire de F.-R. BASTIDE, in: CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MARXISTES, *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains*, Paris: Éd. Sociales, 1976, p. 370.

de migrer à travers différents secteurs discursifs. La «crise» apparaît, par exemple, dans les réflexions tant sociologiques que philosophiques sur la société, allant de la «société bloquée» au capitalisme schizophrénisant à la Deleuze-Guattari; on s'y attardera au chapitre cinq avec le thème de la société cancérisée dans les fictions paralittéraire et néo-romanesque.

Le malaise dans le marché du livre émerge à l'après-guerre avec le regain de croissance industrielle; l'édition française résiste tout en sentant la nécessité de s'adapter à la réalité économique internationale. On voit ce qui se joue fondamentalement ici: l'éditeur français résiste à l'émergence d'un nouveau statut du Livre, dépossédé de son aura traditionnelle, tout en sentant la nécessité de s'adapter à la réalité économique internationale.

Nous sommes parvenus à ce carrefour de l'histoire où nous devons nous réformer, ou consentir à disparaître. Car quelle que soit l'attitude qu'assumeront finalement les professionnels, leur indépendance ne durera que s'ils la méritent, aux yeux du pays.<sup>24</sup>

Selon Paul Angoulevant, l'industrie souffre d'«un dysfonctionnement physiologique» qui se caractérise essentiellement par une organisation artisanale de la production. En effet, les structures de l'édition des années 50 s'appuient sur un modèle qui n'a connu que fort peu de modification depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle selon lui. L'entreprise type est une maison familiale employant une vingtaine de personnes, attachée à son individualisme et à un fonctionnement traditionnel, méfiante à l'égard des initiatives de l'État. Constante dans le marché: les maisons se concentrent presque exclusivement dans Paris et sa

---

<sup>24</sup>ANGOULEVENT, p. 86.

banlieue, situation qui ne changera guère par la suite. Leur nombre reste comparable à la période de l'entre-deux-guerres; il augmentera par la suite. Les maisons possédant un chiffre d'affaires annuel supérieur à 100 000 francs constituent 99,5 % du marché; leur nombre ira croissant avec les années, soit 273 en 1961, 371 en 1970 et 392 en 1988. C'est aussi au niveau financier, entre autres, que l'édition maintient des structures vieillies. En effet, la production apparaît aléatoire et inutilement chère: télescopages de programmes concurrents, distribution anarchique. Les réussites commerciales de l'après-guerre seront le fait d'isolés sans racines dans le milieu éditorial: Sven Nielsen (bâisseur des Presses de la Cité), René Julliard et Robert Laffont. Le choc sera brutal dans les années 60: consciente du retard accumulé, l'édition opère des transformations structurelles rapides et un mouvement de concertation brutal.

Un premier effort d'adaptation à la réalité de l'évolution économique s'est actualisé en 1953 avec le livre au format de poche. Il s'agit d'une mise en place tardive, bien après les États-Unis, l'Allemagne et l'Angleterre où il est né en 1935. On utilise d'abord ce dernier avatar des nombreuses petites collections nées entre 1900 et 1950 comme impulsion au succès commercial. Les attentes semblent à prime abord comblées. En 1959, le «Livre de poche» vend 9 millions d'exemplaires et 30 millions en 1969. Le marché produit 2 266 titres et 50,7 millions de poche en 1970; les chiffres montent à 4 064 titres et 100,3 millions d'exemplaires en 1978. Si le volume des titres continue d'augmenter sensiblement, le SNE note une décroissance dans la production d'exemplaires dans les années 80 — elle atteint 116,2 millions en 1988, dont près de 95 millions de vendus, soit 10 % des ventes totales de livres. Près d'une décennie plus tard, le marché publie 11 524

titres et met en circulation 139,433 millions d'exemplaires. La baisse touche aussi les tirages moyens dans les années 90: près de 12 099 volumes/titres en 1997 contre 25 208 en 1983. Il n'en demeure pas moins que l'édition au format de poche sera celle qui tirera le mieux son épingle des difficultés générales du marché. Avec les décennies, la part du poche sur les plans du chiffre d'affaire et des quantités vendues a augmenté significativement, tandis que le marché en général connaît une régression. Ainsi, en 1993, plus d'un titre sur cinq produits, près d'un exemplaire sur trois produits et vendus est un livre de ce format. Le poche connaîtra des moments difficiles en 1993 et en 1994, avec l'apparition des livres à petit prix; les ventes n'ont que progressé que de 6,8 % en 1993 et de 0,9 % en 1994, si bien que les observateurs parlent de marché «mou»<sup>25</sup>. Le format poche reprendra son élan en 1996.

On constate ainsi que le poche suit la même évolution que l'ensemble de l'édition. De fait, il reproduit le marché de l'édition générale avec ses nouveautés et réimpressions, ses problèmes de stockage et ses politiques éditoriales<sup>26</sup>. En effet, tout le poche n'est pas «populaire», au sens de la Bibliothèque bleue de Troyes; Yvonne Johannot souligne que selon le *Catalogue des livres au format de poche* des années 60 et 70, les genres paralittéraires publiés dans ce format ne sont même pas considérés comme des poches<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup>V. ROSSIGNOL, «Poche: revitaliser un marché mou», *Livres Hebdo* (197), 22 mars 1996, pp. 108-110.

<sup>26</sup>Y. JOHANNOT, *Quand le livre devient poche: une sémiologie au format de poche*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978, pp. 91-94.

<sup>27</sup>JOHANNOT, pp. 88-89.

Il a d'abord publié la littérature avant de se tourner vers les sciences humaines et sociales puis vers l'inédit dans les années 70. Les éditeurs poche publient autant les formes paralittéraires (entre 96 et 100 % de la production) que la littérature classique — dans les années 50 de nombreux auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle tombent dans le domaine public — et contemporaine. Ainsi, la parution chez «10/18» du Nouveau Roman semble avoir relancé la vente de l'édition traditionnelle, restée faible jusqu'alors. Sur les 23,7 millions de poches en circulation en 1962, neuf millions appartiennent au policier, soit 38 % de la production. La part a diminué en 1978, avec une production de 20,5 millions d'ouvrages policiers sur un total de 75,9 millions en littérature générale, soit 27 %. Le format poche forme en 1997 75 % des ventes de littérature (43 % du CA) et 64 % des titres produits, ce qui constitue une augmentation par rapport au 71,4 % de 1991. Le roman contemporain au format de poche constitue 63,0 % des ventes de la sous-catégorie, tandis que le poche occupe entre 85 et 100 % de des ventes paralittéraires. En d'autres termes, le trois quart des ventes en littérature se fait désormais dans le format poche, et près de 2 romans contemporains sur 3.

C'est dans les années 60, à une époque où la sociologie littéraire attire l'intérêt des chercheurs et où l'on prône l'action culturelle qu'il y a une prise de conscience de son importance comme phénomène social. Il suscite à la fois l'espoir d'une démocratisation de la culture et une levée de boucliers quant à la dévalorisation du Livre. Car une rupture s'opère désormais entre la valeur du texte et l'objet dont la fabrication obéit à des impératifs matériels stricts — il faut rentabiliser des machines sans cesse perfectionnées et maintenir le prix de vente au plus bas. Apparaissent les termes de «phénomène poche»,

de «mutation», de «révolution du poche» (Robert Escarpit, après Dumazedier et Hassenforder) et de «culture de poche». Un phénomène positif selon certains critiques: le trésor littéraire, présenté comme l'un des fondements de la culture humaniste et élitiste, se met désormais à la portée de tous et transforme ainsi le rapport dominé à la culture. Tandis que Jean-François Revel estime que la culture de poche est une lutte contre la vulgarisation, Robert Pingaud déclare que le poche brise le tabou du secret rattaché à la sacralité du Livre et que «son indignité même fait sa valeur: (...) il ne justifie aucun culte»<sup>28</sup>.

Le terme d'«indignité» souligne toutefois l'ambivalence entourant le phénomène poche. Certes, il rejoint un lectorat agrandi et populaire (en fait surtout les jeunes, et moins jeunes, à instruction supérieure), mais s'agit-il de domestication ou de démocratisation de la culture? L'opposition au poche renforce la nuance péjorative de la vision positive. La «culture de poche», déclare Hubert Damish dans un article de 1964 qui a nourri la polémique, transforme le statut du Livre, «libre» de mercantilisme, en un objet de consommation et introduit par là un nouveau rapport à la Culture élitiste basé sur la mystification. En effet, le poche propose au large public «les substituts symboliques de privilèges éducatifs et culturels auxquels la grande masse ne participe pas pour autant». L'abondance même des marchandises crée une sorte de «pénurie, d'une misère culturelle sans précédent»<sup>29</sup>. La proximité immédiate de ces «fragments dérobés à la culture», aux

---

<sup>28</sup>JOHANNOT, pp. 13-14.

<sup>29</sup>H. DAMISH, *Ruptures-Cultures*, Paris: Éd. de Minuit, 1976, p. 67.



faux airs de familiarité, entretient paradoxalement le besoin et fortifie la Haute Culture. Il est à souligner que le poche porte les marques de l'ambivalence face à son existence entre l'argument économique et démocratique et le désir de redonner à l'objet le statut culturel du Livre sacré. Très tôt en effet, refusant la vie éphémère du paperback américain, on vise à ce que le livre soit lu et conservé; on publie les classiques de la Littérature et des ouvrages de réflexion, on soigne le paratexte.

Malgré les espoirs, le poche n'a pas comblé les attentes quant aux développements culturels. Après avoir parlé de révolution du poche, Escarpit doit temporer: «le livre de poche aurait pu être libérateur. Il l'a été dans ses débuts et il a amorcé une révolution de la lecture, il aurait fallu le maintenir dans des limites compatibles avec son efficacité.»<sup>30</sup> On peut vérifier les limites du poche à l'aune des livres possédés par les Français. Les études montrent en effet que la possession de livres dépasse la lecture en tant que telle. En 1988-89, 87 % des Français possèdent des livres et 75 % en lisent; or beaucoup de ces livres possédés sont des ouvrages de consultation (dictionnaire, encyclopédie, livre de cuisine) plutôt que de lecture. Force est de constater que le poche n'a pas contribué à la lecture et à la démocratisation de la possession<sup>31</sup>. Il a néanmoins contribué à changer l'attitude culturelle face au Savoir: il a ébranlé le statut symbolique du Livre à une époque de mutation profonde du marché et de la place de la littérature dans la société. Avec les

---

<sup>30</sup>R. ESCARPIT, «Novation et massification: un faux dilemme», *in*: CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MARXISTES, p. 157.

<sup>31</sup>M. POULAIN, «Lecteurs et lectures: le paysage général», *in*: M. POULAIN (dir.), *Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris: Éd. du Cercle de la Librairie, 1988, p. 42.

années 80, son impact s'étend désormais à l'édition régulière qui opte de plus en plus pour la production de livres fabriqués selon la formule du poche mais avec des prix plus élevés. A la fin des années 90, le poche est le secteur du marché qui se tire le mieux de la nouvelle crise commencée en 1980, comme nous l'avons signalé plus avant; les lecteurs boudent l'édition régulière et attendent désormais la sortie en poche. Si certains professionnels n'excluent pas de voir le poche devenir le mode d'édition «premier», la plupart d'entre eux craignent les effets d'une économie basée sur le poche ou le semi-poche, car elle nuit à la structure entière du marché. Bref, le poche n'a pas vraiment réussi à augmenter le lectorat. De plus, on l'accuse de favoriser la stérilisation de la création<sup>32</sup>.

Sous la pression du marché économique général des réponses seront données aux problèmes soulignés par Angoulevant en 1960. Cependant, leur manque d'adéquation, semble-t-il, indique la difficulté du passage entre la structure traditionnelle et un marché comme industrie: suite à la crise de production de 1973-1974, les observateurs constatent toujours le même malaise.

Toute l'explication de la crise actuelle de l'édition tient dans ces trois facteurs: retard, mauvaise volonté, pusillanimité, qui conduisent à une situation parfaitement anarchique où tout ce qui est ancien ne convient plus et où rien de ce qui est nouveau ne séduit davantage.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>J.-M. BOUVAIST et J.-G. BOIN, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison: les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Paris: Documentation Française/SOFEDIS, 1989, p. 66.

<sup>33</sup>A. GOUILLOU, *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire*, Paris: Temascope, 1975, p. 53.

Contrainte à un développement qu'elle maîtrise mal, l'édition se lance dans une forte production de titres. On mise d'abord sur la réédition (sous la forme du poche et des «clubs»), facteur qui oriente les politiques éditoriales, puis sur la traduction. L'édition s'intéresse aussi aux séries mises au point à partir d'études de marché: le Harlequin, les encyclopédies, l'édition jeunesse, etc. On table sur la recherche du «coup», le best-seller. On cherchera enfin, à partir des années 80, à diversifier les supports. L'éditeur se tourne vers la presse, le marché audio-visuel et le marché électronique: l'audio-visuel sauverait l'écrit... marchandise parmi d'autres! Cette nouvelle orientation ne se montre pas aisée en ce que le marché de l'édition relève d'une situation oligopolistique: le nombre d'éditeurs, limité, favorise un marché de spécialisation qui encourage peu l'ouverture à des marchés différents (coûts de production élevés, difficultés d'implantation)<sup>34</sup>. Par ailleurs, le malaise s'accroît auprès des éditeurs en raison de leur retard relatif en matière d'édition électronique et surtout leur ancrage dans la littérature générale (fiction, documentaires, essais), tandis que les Américains, les Allemands et les Anglais se sont tournés vers les secteurs professionnel et scientifique, en croissance exponentielle<sup>35</sup>.

La rapide industrialisation a eu surtout comme effet de propulser le mouvement à la concentration. En effet, l'expansion de la production dans ce secteur caractérisé par la rotation lente des stocks ne s'assoit pas, pour de nombreux éditeurs, sur une infrastructure financière solide: la porte s'ouvre donc à l'absorption par des entreprises nationales ou

---

<sup>34</sup>ROUET, p. 17.

<sup>35</sup>F. PIAULT, *Le livre: la fin d'un règne*, Paris: Stock, 1995, pp. 17-18.

étrangères. La concentration répond, de plus, à la nécessité d'harmonisation des programmes, aux projets d'édition internationaux tout comme à la rationalisation des services fonctionnels et de la distribution. Le processus se déclenche donc à la fin des années 50 avec Hachette puis les Presses de la Cité, pour ensuite s'accélérer dans les années 80. Il s'agit d'un bouleversement structurel qui dépasse les transformations antérieures du marché. Avec la concentration, les capitaux bancaires entrent dans l'entreprise, ce qui entraîne souvent des réorientations de politiques éditoriales (Robert Laffont Éditeur par exemple), le risque de perte d'autonomie et l'abandon d'une politique éditoriale littéraire au profit du mercantilisme. Cette situation a pour conséquences l'expansion de produits à faible teneur littéraire, axés sur «l'universel commercial» et qui s'opposent à «l'universel littéraire» naissant des échanges internationaux.<sup>36</sup> Au début des années 90 quatre groupes — Hachette-Matra, Groupe de la Cité-CGE-Havas, Gallimard et Flammarion assurent près de 80 % de la production totale. A la fin de la décennie, deux grand groupes, où les intérêts étrangers sont présents, se partagent le marché du livre qui ne représente d'ailleurs que 25 % de leur chiffre d'affaires; il s'agit de Hachette-Livres et de Havas. C'est en termes de titres que la concentration se remarque le plus, et ce dès la fin des années 60: en 1968, 6 % des maisons déposent plus de 200 titres et réalisent plus de la moitié de la production, alors que les maisons moyennes (20 à 200 titres par année) restent stables. Les maisons publiant plus de 200 titres dépassent la quarantaine au seuil

---

<sup>36</sup>J.-M. BOUVAIST, cité dans P. BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (126-127), mars 1999, p. 22.

des années 90 (deux fois plus que vingt ans auparavant); elles produiraient 71 % des titres en 1990.

L'évolution du chiffre d'affaires et sa répartition parmi les sociétés fournit une autre indication de la concentration. Ainsi en 1960 le marché présente un chiffre d'affaires global de 660 millions de francs; tandis que les sept maisons ayant un chiffre d'affaires supérieur à 10 millions de francs réalisent 55 % du chiffre total, les plus petites qui composent 60 % de l'ensemble (moins de 1 million) représentent seulement 8 % du chiffre. A la décennie suivante, 67 maisons (18,5 % du total) réalisent 82,4 % du chiffre d'affaires de 2 069 millions. Mais 17 maisons seulement en produisent plus de 50 %. En 1990, 6 % de maisons présentant plus de 100 millions de francs réalisent 63 % du chiffre d'affaires total; les maisons de moins de 10 millions forment 65 % du total mais ne réalisent que 6 % du chiffre global de la profession. La concentration se donc montre forte mais stable au fil des décennies, phénomène similaire à la situation internationale. La croissance du chiffre d'affaires s'est ralentie au cours des années 70 pour aboutir à une stagnation relative dans les années 80 avant de reprendre en 1987 et régresser encore à partir du milieu des années 90, avec un chiffre d'affaires de 16 201 en 1997.

Pour résister à la force des grands groupes, les entreprises moyennes se tournent, dans les années 70, vers une politique de rachat (le Seuil accueille Minuit), vers la distribution/diffusion de maisons plus petites et, comme les maisons plus importantes, vers l'audio-visuel et la télématique. Il semble en fait que ce soient les petites entreprises qui auraient le plus profité du mouvement de concentration dans les années 70. En effet, la concentration réduit la part laissée à la création véritable, d'où marginalisation de la

littérature de recherche, entre autres. Mais elle suscite l'apparition d'un marché plus apte à détecter et à répondre à des besoins diversifiés. Après l'essor des «small presses» américaines et allemandes, c'est au tour de la France de vivre un «printemps des éditeurs» suite à la crise de 1973-74. Jusqu'en 1981, apparaissent 1644 nouvelles maisons dont la majorité publient entre 6 et 25 titres par année et tirent dans les fourchettes abandonnées par les éditeurs traditionnels, soit entre 3 000 et 6 000 exemplaires. Elles prennent en charge les recherches des écrivains, dans le sillage de Mai 68, en littérature et en sciences humaines surtout, contrebalançant ainsi la lente érosion des nouveautés parallèles au poche. Parmi les «nouveaux éditeurs» qui publient de la littérature (45 %, soit 372 maisons), 192 publient du roman (23 %), 20 du policier, 10 de la SF et sept de l'érotisme. S'opère ici une convergence intéressante: le créneau s'ouvre à la littérature de recherche, mais aussi à une production paralittéraire différente de l'offre courante. On pense aux Nouvelles Éditions Oswald spécialisées, entre autres, dans le policier et aux Éditions Champ Libre dont la collection «Chute libre» se spécialise dans la SF érotique. L'année 1984 marque l'effondrement démographique du «printemps» auquel succède «l'âge de raison»: seules les maisons ayant resserré leurs finances et leurs politiques éditoriales ont survécu<sup>37</sup>. Malgré la chute, l'apparition de la «nouvelle édition» aura contribué au renouvellement du marché français et à l'émergence de nouveaux écrivains, tel Philippe Dijian lancé par les Éditions Barrault.

---

<sup>37</sup>BOUVAIST et BOIN, p. 157.

Outre la concentration des entreprises, l'industrialisation du marché a entraîné la forte intégration vers la diffusion-distribution de même que la diversification des canaux. C'est là où se situe l'enjeu à l'orée de la crise de 1973-1974. Au niveau de la diffusion, la librairie comme diffuseur principal dominait jusque là. Comme l'édition, elle est demeurée relativement artisanale jusque dans les années 60. Elle correspond à ce qu'Escarpit appelle le circuit lettré, c'est-à-dire un réseau de librairies et de librairies-papeteries de tailles diverses qui s'adresse à la bourgeoisie éduquée et aux membres de professions libérales, artistiques ou intellectuelles. La librairie moyenne assure traditionnellement la diffusion du livre littéraire; on en comptait 2 611 en 1945 et 3 500 en 1958. Le chiffre a peu augmenté à la décennie suivante: parmi 25 000 points de vente, 4 000 peuvent être considérés comme des librairies. Le circuit populaire, quant à lui, regroupe les points de vente non spécialisés (kiosques, maisons de la presse, halls de gare, etc.) qui vendent essentiellement les prix littéraires, les best-sellers, le poche et le livre d'enfant. Ayant le plus bénéficié des moyens de communication, une partie de la production distribuée par le circuit populaire pénètre ainsi le circuit lettré et tend à effacer l'écart entre les deux.

Le malaise se fait donc sensible dans le circuit lettré avec l'industrialisation du marché: il s'agit de plus en plus de joindre un métier de culture dans une société de consommation, et de le faire survivre. De fait, au circuit exigü des librairies et librairies-papeteries s'ajoutent, dans les années 70, les grandes surfaces et la Fnac, dont la pratique du rabais a soulevé les protestations du milieu. Celle-ci favorise selon eux la concentration de la distribution et oblige les éditeurs à ne publier que ce qui se vend. Par ailleurs, s'il

demeure le canal privilégié, le libraire n'est plus le diffuseur principal de l'éditeur. En effet, les maisons se sont rapidement tournées vers la vente directe par correspondance, courtage ou club; celle-ci occupera une part croissante du marché dès la fin des années 60 pour occuper 23 % du chiffre d'affaires en 1997, contre 65 % de ventes par diffusion et distribution. Le chiffre d'affaires réalisé par la vente directe au libraire s'élevait à 49 % en 1970. En 1978, la vente aux libraires est tombée à 37,9 % tandis que les autres canaux assurent 60 % du chiffre global<sup>38</sup>. En 1990, le resserrement du circuit est clair: 120 à 150 librairies (incluant les Fnac et les rayons libraires de grandes surfaces) assurent environ 50 % du chiffre d'affaires des éditeurs de littérature générale, de 250 à 1 000 autres en réalisent environ 25 %. Le nombre réduit des librairies traditionnelles spécialisées s'est encore amenuisé, laissant planer une menace sur l'avenir de l'édition de création.

Enfin, étape importante de la rationalité marchande, le marché assiste à la concentration rapide, dans les années 70, de la distribution. Au seuil des années 90, le CDL d'Hachette — première maison à se lancer dans la distribution — et les Messageries du livre des Presses de la Cité réunissent environ les deux tiers de la vente auprès des détaillants. La SODIS de Gallimard et l'Union Diffusion de Flammarion viennent loin derrière avec respectivement 10 % et 6 % des ventes. L'effet sur les orientations éditoriales est important; Bouvaist et Boin parlent de «vassalisation» de l'édition par la grande distribution et de «taylorisation» du marché. Devant l'augmentation des coûts de commercialisation et le pouvoir accru du distributeur sur le choix des ouvrages à mettre

---

<sup>38</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, pp. 154-155.



sur le marché, l'éditeur veut diminuer la prise de risque en tablant sur les succès commerciaux précédents<sup>39</sup>. Encore une fois, le texte de recherche pâtit d'une telle situation.

Bien entendu, le phénomène de l'industrialisation heurte le milieu, comme en témoigne le discours l'entourant. On s'inquiète ainsi de la mainmise renforcée de l'idéologie dominante sur la population<sup>40</sup>. Elle préoccupe en outre les agents qui craignent la «fin de la littérature» et le nivellement par le bas de la production livresque.

L'édition industrielle ne sera-t-elle pas la mort de la création véritable? Ne risque-t-on pas, demain, de voir fleurir des produits éditoriaux neutres, parfaitement aseptisés, parfaitement adaptés à la civilisation de masse, mais vidés de toute substance? Et l'écrivain plus ou moins salarié, rouage d'une gigantesque machine culturelle, ne tuera-t-elle pas l'écrivain créateur?<sup>41</sup>

Pierre Bourdieu abondera dans le même sens, à quelques nuances près, dans une analyse du champ de l'édition où il démontre l'ancrage commercial de la production littéraire marquée par la «fin des avant-gardes» et le «retour du récit». L'orientation du champ éditorial vers l'industrialisation transforme désormais les événements commerciaux en «coups de bluff littéraro-mercantiles».

Les craintes relatives à la puissance croissante du commercial sur le culturel sont fondées. Tout d'abord, c'est à partir des années 60 que la maison se dote d'un service

---

<sup>39</sup>BOUVAIST et BOIN, pp. 17-18.

<sup>40</sup>L. SÈVE, *L'Humanité*, 19 mars 1971, cité dans A. SPIRE et J.-P. VIALA (dirs.), *La bataille du livre*, préf. de Guy Hermier, Paris: Éd. Sociales, 1976, p. 168.

<sup>41</sup>Syndicat des éditeurs, «Rapport du comité de l'édition du VIe Plan», CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MARXISTES, p. 137.

commercial, inséré au sein de l'entreprise ou laissé à une société spécialisée. Ce service définit le positionnement d'un titre, son tirage et le volume de sa mise en place. Il a donc une influence directe sur la production littéraire et sur la structure de l'édition. De fait, certains observateurs imputent la crise de l'édition à l'imposition rapide, après 1970, des différentes techniques de «rationalisation» comme l'informatisation et les comptes d'exploitations prévisionnels<sup>42</sup>. De fait, de plus en plus de responsables de la politique éditoriale de différentes maisons sont étrangers, par la formation et les intérêts, au milieu de l'édition, souligne Bourdieu. Même les maisons anciennes, malgré leur prestige, sont obligées de prendre en compte les considérations commerciales et de tâter du «populaire minus»<sup>43</sup>. Fabrice Piault parlera d'un panurgisme de l'édition qui non seulement banalise et gomme l'identité du livre (par la multidimensionalité de l'objet livre, par exemple), mais vise encore la recherche des filons éditoriaux, la surexploitation des créneaux et la concentration dans les secteurs profitables. Le panurgisme conduirait à l'uniformisation et au déni de la création<sup>44</sup>. L'industrialisation de la diffusion transforme aussi la situation du livre. Parce qu'elle est souvent le fait de filiales de groupes ou de maisons importantes, la diffusion génère des asymétries dans le marché en ce qui concerne la vitrine laissée aux petites maisons. Sa qualité influence aussi le succès potentiel du livre, quelle que soit la

---

<sup>42</sup>Analyse de P. Shuwer, «Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales» (1998), cité dans BOURDIEU, p. 22.

<sup>43</sup>Comme le déclare un répondant des entrevues menées par l'équipe de Bourdieu, cité dans BOURDIEU, p. 18.

<sup>44</sup>PIAULT, pp. 57-63.

valeur de l'ouvrage. Elle souligne la prédominance nouvelle du livre comme marchandise. La nouvelle distribution, de son côté, a amené l'édition à s'harmoniser au modèle ayant cours sur le plan mondial, c'est-à-dire celui de «l'entertainment».

L'alarme se fait encore plus forte au sujet de à la crise qui frappe les années 90 et à l'avenir du livre. «Il y a le feu dans la maison, déclare l'éditeur Jean-Claude Guillebaud. On a descendu une marche, et on ne reviendra pas en arrière.»<sup>45</sup> Et pour cause: le chiffre d'affaires a régressé, en francs constants, de plus de 7 % entre 1990 et 1997, le nombre d'exemplaires vendu par titre a chuté de 14 %, la fréquentation des librairies diminué et les taux de retour augmenté... Cette situation prend source dans différents facteurs, selon les observateurs du marché. Tout d'abord, le pouvoir d'achat des consommateurs baisse. L'apparition des éditions à bon marché a aussi pénalisé les livres de fond et de moyenne vente en introduisant une confusion sur la valeur de ces livres, ce qui est préjudiciable selon François Rouet<sup>46</sup>. L'absence croissante de référence au livre et à la lecture dans les médias au profit du disque et du vidéo constitue un autre handicap. Enfin, l'emprunt à la bibliothèque, favorable en soi, nuit à la vente; c'est sans compter le phénomène du photocopillage. Tous ces facteurs ont en commun une question centrale à l'avenir du livre; ce qui a changé, c'est le comportement de la clientèle et donc sa perception du livre. Nous reviendrons plus en détail sur les comportements de lecture dans la prochaine section et au chapitre deux. Il suffit pour l'instant de dire que la proportion de forts lecteurs recule au

---

<sup>45</sup>C. FERRAND, «Et si on remettait tout à plat?», *Livres Hebdo* (254), 20 juin 1997, p. 23.

<sup>46</sup>Cité dans FERRAND, p. 24.

profit du lecteur occasionnel, «zappeur» culturel; dans un tel contexte, les livres réputés difficiles ont moins de chance de trouver leur public. On comprendra dès lors que le livre n'est plus un marqueur social; la désacralisation du Livre, entamée avec le poche, semble désormais chose faite.

Un dernier facteur contribue à la transformation du Livre en produit culturel parmi les autres: l'essor du multimédia. La révolution par l'informatique et l'électronique s'avère plus qu'un transfert du disque vinyle au disque compact, puisqu'il oblige à repenser les formes de communication et de création. En plus d'inviter les contacts entre des médias et des arts jusqu'alors parallèles, l'électronique et l'informatique interrogent directement la civilisation du livre, support qui a modelé les formes d'expression et façonné les élites. Les notions d'éditeur et de Livre seront par eux appelées à une redéfinition, au moment où le support papier se fera moins dominant. Ils relativisent enfin, et relativiseront de plus en plus, les formes traditionnelles de la fiction. Les adaptations audiovisuelles d'oeuvres littéraires, par exemple, mettent la littérature face à des expressions narratives plus diversifiées — et concurrentes; le roman, forme traditionnelle, serait-il remis en cause?

Balzac se plaignait déjà, dans *Les illusions perdues*, de la difficulté que connaît le beau livre dans un marché commercialisé; à la fin du siècle, on accusait les trop nombreux éditeurs de publier n'importe quoi<sup>47</sup>. L'histoire du marché français du livre à partir des années 50 ne serait donc que le nouvel épisode d'une longue saga. La donne a cependant

---

<sup>47</sup>Commentaire de H. BAILLIÈRE, *La crise du livre* (1904), cité dans M. ANGENOT, *1889: un état du discours social*, Longueil: Éd. du Préambule, 1989, p. 75.

changé, et le malaise persistant qui domine l'évolution du marché depuis l'après-guerre a pour base les mutations structurelles opérées pour répondre à la réalité économique internationale. On passe en effet d'une structure traditionnelle à une configuration industrielle. Les changements sont nombreux, et vont de l'implantation du poche et du mouvement vers la concentration des instances de production, dès les années 50, à la transformation des réseaux de diffusion et de distribution vers une plus grande commercialisation. On mise principalement sur l'augmentation de la production de titres pour favoriser la croissance du marché, même si l'offre excède la demande et oblige à évaluer les tirages à la baisse. Le roman se taille une part appréciable du marché, d'après la saisie statistique, et l'on pourrait croire que le texte de novation jouirait ainsi d'une vitrine plus importante. Or ce dernier n'occupe que 14 % des titres littéraires, réalité qui regroupe tant la littérature moyenne que best-seller et la non-fiction, et ses ventes demeurent modestes. Un tel pourcentage, plausible par définition, s'avère grinçant au regard des politiques éditoriales axées sur le roulement rapide des textes et la transformation de la librairie, entre autres. La paralittérature tire mieux son épingle du jeu sur le plan du volume des ventes et des tirages, même si elle aussi souffre de la stagnation du marché. Certains secteurs de ce marché apparaissent d'ailleurs fragiles en raison d'un lectorat plus limité ou de l'évolution des genres. Son atout majeur réside néanmoins dans le fait que des supports autres que le livre la relaient... Bref, on assiste entre 1950 et la fin des années 80 à la désacralisation du Livre, définitivement ravalé au rang de marchandise culturelle comme les autres, voire produit vieillissant si on en juge la nouvelle récession du marché. Le discours de crise a persisté, mais l'enjeu est désormais crucial.

La prochaine section porte le regard sur cette désacralisation du Livre sous un autre angle, celui de la lecture.

### **Évolution du lectorat**

Qu'en est-il de la lecture? Au moment où l'industrialisation de l'édition permet l'abondance de l'offre auprès du public, les cris d'alarme s'élèvent encore une fois: le lecteur ne suit pas. Un des résultats de l'enquête du SNE/IRES, effectuée en 1960, sur les plus de vingt ans secoue le milieu: les deux tiers des Français «ne lisent pas»... c'est-à-dire qu'ils ont lu moins d'un livre au cours des trois derniers mois. Le choc est-il totalement justifié? Le taux d'instruction de la population a fait des bonds importants depuis le début du siècle, favorisant l'expansion du public potentiel; mais le développement des nouveaux médias de masse et la montée de l'illettrisme en relativise la teneur. La question n'est pas simple et englobe celle du choix de lectures et du rapport au livre qui seront développés plus loin.

Les études effectuées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle permettent de dégager une attitude de lecture: ce sont les mêmes catégories de population qui figurent parmi les forts lecteurs, acheteurs, possesseurs, emprunteurs, et les mêmes parmi les faibles lecteurs. Une enquête effectuée par l'Institut français d'opinion publique sur le marché du livre au milieu des années 50 révèle que 62 % des Français déclarent lire des livres; cette donnée temporise l'impact (et le présumé) négatif des 66 % de non-lecteurs établis en 1960.

Parmi eux, 20 % lisent un ou deux livres par an; 15 % lisent un livre par mois; les gros lecteurs (deux livres et plus par mois) forment 27 %: ce sont surtout des employés, des fonctionnaires, des commerçants ou des membres des professions libérales<sup>48</sup>. De même, les forts lecteurs de 1981 (25 livres ou plus par an) se trouvent parmi les femmes, les citadins (Paris et les grandes villes de province), les bacheliers (36,5 %), les cadres et les individus occupant des professions libérales (39 % des lecteurs). Deux catégories ressortent: d'un côté, les Parisiens, qui comptent pour 94 % de lecteurs et lisent en moyenne 32 livres par année en 1988, de l'autre, les cadres et professions intellectuelles supérieures (97 % de lecteurs et une moyenne de 36 livres par an). Chez les non-lecteurs, se retrouvent 25 % des Français, un agriculteur sur deux, un ouvrier sur trois.

Ce profil général a subi des transformations depuis les années 70 comme l'indiquent les études réunies dans *Pratiques culturelles des Français*<sup>49</sup> pour la période 1973-1988. On assiste d'abord à la féminisation du lectorat. Parmi les hommes, 72 % lisent plus d'un livre par an contre 68 % de femmes en 1973; la tendance se renverse en 1988 avec 76 % des femmes contre 73 % d'hommes. Les données statistiques indiquent, par ailleurs, un vieillissement du lectorat. La lecture a beaucoup baissé chez les 15-24 ans depuis le début des années 80, en particulier chez les forts lecteurs, moins 17 % chez les 15-19 ans et moins 12 % chez les 20-24 ans. D'après un sondage de *Livres Hebdo* effectué en 1997,

---

<sup>48</sup>«Ce que lisent les Français», *Réalités* (114), juil. 1955, p. 57.

<sup>49</sup>O. DONNAT et D. COGNEAU, *Les pratiques culturelles des Français (1973-1988)*, Paris: Éd. La Découverte/Documentation Française, 1990.

le livre se situe en septième position parmi les loisirs des jeunes<sup>50</sup>. Cette diminution marque un «effet de génération» et s'explique par les difficultés d'insertion des jeunes sur le plan professionnel et social. Elle résulte surtout de l'intérêt marqué pour la musique et la vidéo, synonymes de modernité. Ce phénomène a un effet direct sur les investissements des éditeurs, de même que sur l'avenir du marché. En ce qui a trait à la répartition de la lecture par catégorie socioprofessionnelle, l'étude constate une réduction des disparités relatives à la proportion des lecteurs depuis 1973. Chez les agriculteurs et les ouvriers, le taux de non lecture est passé respectivement de 58 % et de 47 % en 1955, à 46 % et 32 % en 1981. En revanche, la lecture a reculé dans les classes et les villes moyennes. On constate une régression importante chez les forts lecteurs; pour les cadres supérieurs et les employés, la chute s'interrompt avec les années 80 mais continue par la suite chez les cadres moyens. En fait, la pratique de la lecture a le mieux résisté chez les très grands lecteurs (50 livres et plus) dont le statut social, la formation et les activités professionnelles maintiennent un contact étroit avec le livre, et plus précisément avec la littérature; ils ont passé de 17 à 19 % en quinze ans.

Bien que la population lisante augmente avec les années pour atteindre 74 % de Français ayant lu au moins un livre en 1981, les chercheurs soulignent la stagnation, voire le recul de la lecture à partir des années 70. Une telle situation indique un nouveau rapport au livre et la place moins centrale de l'écrit dans la société contemporaine. D'un côté, la part de la population qui lit et achète des livres augmente. En 1967, 49,5 % de la

---

<sup>50</sup>Sondage publié dans le numéro 239 du 7 mars 1997, cité dans FERRAND, p. 24.



population n'avait acheté aucun livre; le chiffre tombe à 38 % en 1988. De même, le pourcentage de non-lecteurs au sein de la population de plus de 15 ans a diminué: il s'élève à 38 % en 1962, puis passe à 30 % en 1973 et 25 % au début des années 1980 pour y demeurer par la suite; il se situe à 27 % en 1997. Or, si les lecteurs sont plus nombreux, ils lisent moins: les lecteurs de plus de 10 livres par an (45 % en 1973) ont réduit la quantité de leurs lectures. Ce sont les petits lecteurs (de 1 à 5 ouvrages lus par année) qui augmenteront le plus, puisqu'entre 1986 et 1995, leur part s'est accrue de 24 à 37 %. Parallèlement, la proportion des forts lecteurs (plus de 25 livres par année) recule dans les années 90 pour s'établir à 14 % en 1997.

On peut se demander dans quelle mesure la dévalorisation relative du livre qui inciterait les individus à donner une image plus conforme à la réalité influencerait sur le degré de ce fléchissement. Il est aussi à noter que le livre renvoie ici à ce que le lecteur considère légitime de mettre dans cette catégorie; le recul du «livre à lire» de A à Z se complète sans doute du livre qu'on parcourt (nonchalamment ou non, pour reprendre l'expression de Richard Hoggart) ou consulte — livres pratiques ou illustrés — non mentionné par le répondant. Malgré le bémol apporté par ces aspects, le fléchissement se montre patent et souligne un changement dans les pratiques culturelles. En effet, la baisse concorde avec l'essor des loisirs, dont l'écoute télévisuelle qui fait l'objet d'attaques répétées; on se demandera au prochain chapitre s'il y a bel et bien concurrence entre les deux médias. Enfin, parmi les causes de la baisse, les chercheurs pointent les mutations du système scolaire qui, par sa trop forte concentration sur le livre, aurait comme effet

pervers d'éloigner le jeune<sup>51</sup>. Quels que soient les motifs du recul, ce dernier souligne la désacralisation moderne du Livre.

La lecture d'un livre ou d'un imprimé est l'aboutissement de démarches culturelles et sociales: on achète, s'abonne, fréquente une bibliothèque, etc. Comme démarche culturelle, la fréquentation des bibliothèques présente traditionnellement des chiffres assez faibles; on sait que le réseau des bibliothèques en France n'est pas aussi développé que dans le monde anglo-saxon, d'où une fréquentation limitée. L'inscription augmente pourtant, passant de 13,7 % des adultes de plus de 15 ans en 1973 à 17 % en 1988 et à 16 % en 1994, et la fréquentation se montre plus élevée avec 23 % des Français en 1988. A la fin de la décennie suivante, l'engouement pour la bibliothèque se sera confirmé; les observateurs voient dans l'essor des bibliothèques depuis la moitié des années 80 un résultat de la perception du livre qui n'est plus recherché pour sa possession, mais pour son usage<sup>52</sup>. En effet, le nombre total de prêts s'élevait à 60 millions en 1986; il totalise 137 millions en 1996, ce qui apparaît énorme par rapport aux 321 millions de livres vendus la même année<sup>53</sup>. Le public inscrit à la bibliothèque se recrute parmi les jeunes (les 15-19 ans en particulier) et une minorité assidue à l'intérieur des catégories habituellement lectrices, ce qui souligne combien la bibliothèque ne concurrence pas les autres accès au

---

<sup>51</sup>DONNAT, p. 172.

<sup>52</sup>«Commentaire», in: *L'édition du livre en France: statistiques 1997*, p. 7.

<sup>53</sup>NOIVILLE, p. D8.

livre ni n'entrave, selon Olivier Donnat, son achat<sup>54</sup>. L'emprunt ou le prêt privés constituent de leur côté une source d'approvisionnement aussi importante que l'achat: en 1988, 45,3 % des Français empruntent à des personnes étrangères à leur logement, 49,4 % prêtent et 37,3 % pratiquent les deux types d'échange. Les chercheurs connaissent peu ce troc convivial: pratiqué ici encore par les gros lecteurs, les citoyens, les cadres supérieurs et les plus diplômés, il entoure le livre d'un discours critique et lui assure une longévité accrue. Pour un titre paralittéraire on retrouve de trois à quatre lecteurs; cela accroît le public réel des exemplaires vendus et souligne l'importance sociale du non canonique. L'augmentation du prêt en bibliothèque et le troc procurent certes un éclairage plus positif sur la pratique de la lecture; il n'est pas sûr cependant qu'ils se montrent si encourageants. De même que le phénomène de la reprographie, ils se répercutent négativement, en fait, sur le marché; à la fin des années 90, les observateurs du milieu notent que l'augmentation des emprunts à la bibliothèque n'encourage pas les achats de livres<sup>55</sup>. De plus, ils limitent à long terme la vie d'un texte, comme le laisse entendre Lindon:

Une bibliothèque prête un livre 444 fois alors que l'éditeur a vendu dans l'année 170 exemplaires du même titre, soit insuffisamment pour envisager une réimpression. Résultat: l'exemplaire de la bibliothèque est en loques et on ne peut plus le commander chez l'éditeur. Donc le livre n'existe plus.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup>O. DONNAT, «Les Français et la lecture: un bilan en demi-teinte», *Cahiers de l'Économie du Livre* (3), mars 1990, p. 65.

<sup>55</sup>F. PIAULT, «Serge Eyrolles: Je suis inquiet pour l'avenir», *Livres Hebdo* (254), 20 juin 1997, p. 24.

<sup>56</sup>NOIVILLE, REROLLE et VAN RENTERGHEM, p. D4.

On comprend dès lors la morosité du marché et la situation difficile du texte de novation.

La littérature connaît un meilleur sort puisque, depuis les années 50, c'est elle qui remporte la faveur du lectorat, encore faut-il distinguer le terme même de lecture et le type de littérature... Les enquêtes sur les genres de livres lus présenteraient des résultats faussés parce que les mêmes termes ne recouvrent pas les mêmes notions (par exemple, le terme «histoire»). Le terme même de livre «lu» recoupe d'ailleurs un spectre étendu de modes de lecture, de la lecture de recherche, rapide, à la lecture intégrale et attentive. Qui, en outre, déclarerait sans sourciller lire du roman pornographique ou du Heroic Fantasy (à ses débuts en France)? Les classifications proposées par les enquêtes signent déjà les hiérarchies. De même, le poids idéologique relié au livre, et particulièrement à la littérature, amènent les enquêtés à s'auto-censurer et à donner une image plus conforme à la légitimité culturelle<sup>57</sup>. Il faut donc réviser à la hausse les proportions de lecture paralittéraire et réduire celles du «roman contemporain».

L'enquête de l'IFOP de 1955 trace un portrait des choix de lecture dont la base restera globalement similaire au fil des décennies. Elle signale, en premier lieu, la nette préférence des Français pour le roman: 32 % d'entre eux en possèdent. Ce pourcentage ne comprend ni les amateurs de romans d'amour ou d'aventure (18 %), de roman policier (11 %), faibles pourcentages sans doute dus à leur illégitimité. Les livres d'histoire et les «ouvrages techniques, documentaires, etc.» viennent ensuite avec des pourcentages respectifs de 11 % et près de 6 %. Ces derniers remportent au fil des décennies les

---

<sup>57</sup>POULAIN, p. 40; N. ROBINE, «État et résultats de la recherche sur l'évolution de la lecture en France», *Cahiers de l'Économie du Livre* (5), mars 1991, p. 89.

faveurs des gros commerçants et industriels; les cadres supérieurs et les membres des professions libérales optent quant à eux pour l'histoire. Plus de la moitié des lecteurs n'indiquent aucune préférence *a priori* entre les classiques et les nouveautés. Les femmes lisent plus de romans que les hommes (72 % des femmes contre 51 % des hommes), sauf dans la catégorie du policier, qui remporte par ailleurs les faveurs des milieux les plus modestes<sup>58</sup>. Dix-neuf ans plus tard, l'enquête ARC/SEC indique une progression, surtout pour le roman policier. En effet, sur un taux global de 69,7 % de lecteurs, près de 20 % lisent le plus souvent le policier, l'espionnage et la SF, tandis que le «roman actuel» (on suppose qu'il englobe le roman rose) remporte 22,7 %. Les livres d'histoire restent au même niveau; par contre les ouvrages techniques et scientifiques montent à 10,5 %.

Les études présentes dans *Les Pratiques culturelles (1973-1988)* corroborent la préférence des Français pour le roman, mais notent un tassement relatif avec 30 % des lecteurs. Il arrive en tête des choix dans toutes les catégories sauf chez les 15-19 ans qui préfèrent la bande dessinée. On observe deux tendances. La première oppose la SF et le fantastique, dont la lecture décroît avec l'âge, aux romans historiques qui intéressent les lecteurs plus âgés. La seconde oppose les grands romans du XX<sup>e</sup> siècle, lus par les catégories de populations plus dotées en capital symbolique, au roman sentimental préféré des milieux populaires dans la catégorie «romans autres que policiers». Celle-ci regroupe 31 % des lectures les plus nombreuses, contre 15 % pour le policier et l'espionnage et 17 % pour l'histoire. L'écart semble favoriser la littérature de recherche; mais si l'on

---

<sup>58</sup>«Ce que lisent les Français», p. 57.

retranche de la catégorie «roman», le best-seller et le roman rose par exemple, on constate rapidement la place prédominante de la paralittérature dans le choix du lecteur. La féminisation du lectorat apparaît dans la forte proportion de la catégorie du «roman contemporain»: 29 % des femmes le préfèrent contre 12 % des hommes, optant pour le policier, la SF, l'histoire et la «non-fiction» (essais, livres pratiques ou techniques, journaux, etc.). Les femmes sont plus nombreuses enfin à lire les romans «estampillés» (classiques de la littérature, poésie, prix littéraires, biographies). La progression la plus spectaculaire dans les années 80 touche la bande dessinée qui s'inscrit dans la culture jeune. Avec ses 12 % de lecteurs, elle est presque à égalité avec la littérature classique (13 %) et le policier (15 %). Elle constitue généralement un type de lecture complémentaire, puisque ce sont les gros lecteurs qui la lisent le plus. Ainsi, contrairement aux craintes son développement n'a pas nui au livre. La lecture littéraire serait-elle donc sauvée par les femmes et le non canonique?

Ces chiffres diffèrent dans l'enquête de Figaro/Sofres de juin 1995, menée auprès de lecteurs ayant lu au moins un livre dans l'année. Le roman tient une part plus grande des préférences, avec 55 % des répondants, tandis que les livres d'histoire et les mémoires remportent 45 % et les livres sur la santé 24 %. A l'intérieur des romans, 27 % lisent du roman policier et de l'espionnage, contre 17 % des oeuvres de littérature classique. Enfin, 21 % des répondant déclarent lire de la bande dessinée. On constate ainsi un grossissement des pourcentages par rapport aux chiffres de 1988; il s'agit pourtant d'une régression (en ce qui concerne le policier et l'espionnage, la littérature classique et les

livres d'histoire) par rapport au sondage Figaro/Sofres de décembre 1986. Notons enfin que le sondage ne contient aucune catégorie «roman sentimental»<sup>59</sup>.

Les tendances observées dans les pratiques de lecture depuis les années 50 indiquent l'émergence d'un nouveau rapport au livre, qui occupe une place moins centrale dans la société. Bien qu'on constate un accroissement de la population lisante, la lecture, par contre, stagne à partir des années 70, sinon recule. La lecture décroît chez les forts lecteurs (25 livres par an ou plus); si la baisse s'interrompt avec les années 80 pour les cadres supérieures et les employés, elle continue pour les cadres moyens. De plus, le lectorat vieillit car les jeunes lisent moins, surtout à partir des années 80. La pratique du troc ainsi que la fréquentation de la bibliothèque pourrait appeler un regard plus optimiste; or elles entraînent des effets pervers qui compromettraient la vie du texte à long terme. Qu'en est-il du texte de recherche? Les Français aiment le roman: environ 30 % des lecteurs, que ce soit en 1955 ou en 1988. Les études ont pour résultat de renforcer la catégorie «romans contemporains» au détriment des catégories policier ou SF. On lit davantage le «roman contemporain» que le policier ou la SF; or on sait que cette catégorie comprend des textes aussi divers que le best-seller, les prix littéraires et la non-fiction... Le paralittéraire recouvre dès lors son importance réelle devant le texte de recherche, perdu semble-t-il entre les romans estampillés et le roman rose. Les changements notés dans la pratique de la lecture confirment les difficultés du marché et témoignent, eux aussi,

---

<sup>59</sup>«Le taux des non-lecteurs se stabilise à 27 %», *Livres Hebdo* (167), 30 juin 1995, p. 36.

de la désacralisation du Livre. Un tel phénomène ne va pas sans répercussion sur la situation de l'écrivain, comme l'analyse la prochaine section.

### **Situation de l'écrivain**

La transformation du lectorat et de l'édition accompagnent une crise de l'Écrivain. On assiste, d'une part, à la crise de son identité et de sa fonction sociale, d'autre part, à la modification de son rapport avec les instances de production: non seulement celles-ci entravent, en ce qui concerne la Littérature, la communication entre l'écrivain et le lecteur, mais elles influent aussi sur la création. Elles accentuent la précarité fondamentale de l'écrivain, causée par les contradictions inhérentes à l'institution littéraire. En effet, une première contradiction repose sur la forme économique et technique de l'activité littéraire: la création participe d'un artisanat, mais le produit s'inscrit dans le système de production, ce qui dépossède l'écrivain et l'invite, dans le même mouvement, à s'adapter au marché. On relève l'opposition entre la nécessité de veiller aux revenus et l'identification au rôle et à l'institution qui s'exprime par des attitudes telles que la vocation ou l'engagement. Enfin, les contraintes idéologiques vis-à-vis de l'institution amèneront justement certains écrivains à rejeter les pratiques scripturales qu'elle propose, c'est notamment le cas de l'avant-garde. Ainsi, l'écrivain moderne se trouve tiraillé entre la structure du marché éditorial et culturel, les prescriptions de l'institution et son activité écrivante, qu'elle soit



intra, para ou contre-institutionnelle<sup>60</sup>. Et les discours l'entourant transcendent, c'est-à-dire traduisent des énoncés provenant de discours étrangers pour les intégrer<sup>61</sup>, les idéologèmes de la libération (de la «révolution» à la «déterritorialisation») des structures vieilles, de la «structure», du «simulacre» tout comme de la «nouvelle culture»; les premiers s'exprimeraient dans le rejet et la disparition de l'Écrivain, le dernier marquerait la mutation de la catégorie socio-professionnelle de l'auteur.

Qu'est-ce désormais qu'un écrivain? Les termes, tant qualitatifs que quantitatifs, le désignant indiquent bien l'ambiguïté et la transformation de son statut; aux côtés des termes préexistants en émergent de nouveaux, forgés par la critique. Le phénomène va de pair avec la transformation des catégories reliées à la production culturelle (radio, télévision), des organismes de recherche et des couches inférieures de l'enseignement; elle favorise l'apparition de producteurs intellectuels plus directement subordonnés à la demande des pouvoirs économiques et politiques<sup>62</sup>. Les termes d'«Homme de lettres» ou d'«écrivain maudit» jouissent encore d'un capital symbolique élevé. Ils perdurent en particulier chez les agents les plus légitimes de l'institution. Philippe Sollers, par exemple, revendique l'indépendance et la liberté de l'écrivain devant toute réglementation: «Il ne faut pas rentrer dans l'engrenage de la définition de l'écrivain. On n'étatise pas une fonction

---

<sup>60</sup>J. DUBOIS, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles: Nathan/Labor, 1978, pp. 103-109.

<sup>61</sup>D. M. BRUCE, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité: évolution d'un concept théorique*, thèse de doctorat, Toronto: Université de Toronto, 1987, p. 281.

<sup>62</sup>P. BOURDIEU, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Éd. du Minuit, 1979, pp. 168-169.

subversive»<sup>63</sup>. Ce terme de subversion réaffirme la fonction contre-institutionnelle de l'écrivain dans le discours social; il constitue un objet de réflexion dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de Jean-Paul Sartre à Mai 68. En effet, l'écrivain a pour fonction d'offrir au lecteur une image du monde problématique et, par une prise de parole publique, de s'engager dans ce monde. Il s'agit bien sûr d'une position que le Nouveau Roman rejette, pour qui l'engagement s'effectue devant l'oeuvre à écrire; la subversion demeure, mais la révolution sera d'abord et avant tout textuelle.

Les réflexions sur le rôle d'un écrivain qui se pose aussi en intellectuel contribuent toutefois à la déstabilisation de la valeur accordée aux termes d'«Homme de lettres» ou d'«Auteur»; ces appellations seront rejetées dans le sillage de la nouvelle critique et du renouvellement des littérature et sciences humaines.

Depuis la Libération, le mythe du grand écrivain français, dépositaire sacré de toutes les valeurs supérieures s'effrite, s'exténue peu à peu avec chacun des derniers survivants de l'entre-deux-guerres; c'est un nouveau type qui entre sur la scène, dont on ne sait plus — ou pas encore — comment l'appeler: écrivain? — intellectuel? — scripteur?<sup>64</sup>

Cette évolution de l'Écrivain vers l'intellectuel sera théorisée par Barthes par le biais des notions d'écrivain et écrivain<sup>65</sup>. L'écrivain, tout d'abord, centre ses projets sur le langage; sa parole, intransitive, ne vise pas à transformer directement le monde. Son entreprise portant sur le langage plutôt que sur le message, il s'interdit la doctrine et le témoignage

---

<sup>63</sup>SPIRE et VIALA, pp. 216-219.

<sup>64</sup>R. BARTHES, *Leçon*, Paris: Éd. du Seuil, 1978, p. 40.

<sup>65</sup>R. BARTHES, «Écrivains et écrivains» (1960), *Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1964, pp. 147-154.

car ceux-ci deviennent spectacle. C'est à travers son travail sur la forme qu'il retrouve le monde et, éventuellement, l'ébranle. Il n'a donc pas à s'engager; il ne peut qu'assumer la responsabilité de la littérature comme un engagement manqué. Mais l'écrivain participe, bon gré mal gré, à l'institution littéraire qui transforme sa parole en marchandise, retourne son projet d'écriture en vocation et l'érige en «prêtre appointé» gardien de la Parole française. La sacralisation de l'écrivain sert à désamorcer sa subversion potentielle. C'est pour cette raison que le mouvement de Mai 68, faisant écho aux questionnements présents dans le champ intellectuel et aux mutations du marché de l'édition, dénonce le rôle traditionnel de l'Auteur. L'écrivain demeure, selon l'International situationniste, l'incarnation du fonctionnement élitare du procès créatif dans la société du spectacle. L'avant-garde elle-même n'échappe pas à cette logique institutionnelle; incapable de se démarquer du système idéologique, elle apparaît une marchandise culturelle. Robbe-Grillet se voit stigmatisé en «image outrée, image d'Épinal de la résignation»<sup>66</sup>.

S'oppose à l'écrivain la notion d'écrivain, proche de l'intellectuel. Chez l'écrivain, la parole se veut transitive; elle sert à témoigner, à enseigner. Le langage, véhicule de la pensée, sert à la communication. Mais de par la finalité de ses écrits, l'écrivain possède un statut précaire. Sa pensée, caractérisée par son urgence et sa gratuité, risque toujours d'être désamorcée socialement. A notre époque, ajoute Barthes, l'agent tient les deux rôles, ce qui lui donne une fonction paradoxale. La double pratique littéraire et philosophique (ou politique) conduit simultanément à refuser le langage littéraire pour

---

<sup>66</sup>P. COMBES, *La littérature & le mouvement de Mai 68: écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, Paris: Seghers, 1984, pp. 84-85.

mieux passer la parole, et à formaliser cette parole, favorisant ainsi les passages entre l'institution littéraire et celle de l'intelligentsia. Mais par là, l'écrivain-écrivain devient «un exclu intégré par son exclusion même»; la société le reconnaît en admettant le caractère public de ses textes, mais le tient à distance en l'accusant d'intellectualisme<sup>67</sup>.

Le terme de «scripteur» a été forgé dans les années 60 pour évacuer la connotation traditionnelle élitiste. Le texte moderne est désormais anonyme, déclare-t-on. Il ne repose plus sur l'acte de notation, de représentation dite réaliste du monde par l'Auteur omnipotent. Sans origine, il tient en lui-même, geste pur qui refuse tout sens ultime. Le «quelqu'un parle» se construit sur les voix multiples du social<sup>68</sup>. Le terme de scripteur indique bien la rupture idéologique voulue par le champ littéraire; il s'agit toutefois d'un discours qui s'estompera par la suite, avec l'évolution de la critique. Robbe-Grillet déclarera en 1984 que le rejet de l'auteur comme discours réactionnaire et l'adoption du terme de scripteur anonyme constituaient de «rassurantes niaiseries» idéologiques désormais à combattre<sup>69</sup>. Et, de fait, la seconde moitié des années 80 voit réapparaître le terme même qu'on avait voulu détruire. Ne pourrait-on pas voir cependant dans les notions de scripteur et d'écrivain-écrivain l'effacement de l'Écrivain dans le marché contemporain? Perte de prégnance symbolique donc, perte de sacralité, déstabilisation accrue de son identité et de sa fonction; le réseau sémantique entourant les diverses définitions traduit le malaise

---

<sup>67</sup>BARTHES, «Écrivains et écrivains», p. 154.

<sup>68</sup>R. BARTHES, «La mort de l'écrivain» (1968), in: *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris: Éd. du Seuil, 1984.

<sup>69</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, Paris: Éd. de Minuit, 1984, p. 11.

généralisé par la transformation du marché et du lectorat. Le maintien de la connotation élitiste traditionnelle ne se justifie plus avec l'industrialisation du marché.

Le terme d'auteur, dénué de connotation auratique et péjorative, présente en fait l'avantage de mieux tenir compte des diverses formes que prend l'écrit dans la profession, avec l'essor des médias de masse.

Dans ce secteur littéraire plus que jamais divisé et en mutation, les auteurs souffrent d'un malaise certain. L'image de l'homme de lettres, jadis socialement prestigieuse, est devenue anachronique, voire ridicule. Les nouveaux écrivains la refusent, comme ne répondant plus à la nouvelle réalité économique de leur métier qui devient «tout terrain», «tout secteurs», «multimédia». <sup>70</sup>

Le développement de la multiproduction parallèle sur des supports différents relativise par ailleurs la fonction de l'auteur comme créateur unique d'un produit total; il est aussi probable, dans l'avenir, que l'auteur ne détiendra pas toujours l'initiative de la création<sup>71</sup>.

La situation nouvelle qui prévaut dans le contexte contemporain entraîne des difficultés concrètes; selon le support utilisé, l'écrivain devient scénariste, auteur de chanson, feuilletoniste, essayiste... et entre dans des catégories professionnelles différentes — d'où la perte d'une existence sociale repérable et une situation économique et sociale complexe. Les néo-romanciers comme Pinget, Robbe-Grillet ou Claude Ollier cessent donc d'être écrivains quand ils produisent des films ou des textes radiophoniques!

L'indécidabilité de la profession entraîne des définitions et des statuts divers: est écrivain l'individu qui utilise le livre comme support à sa création, celui qui vit de sa

---

<sup>70</sup>M. VESSILLIER-RESSI, *Le métier d'auteur: comment vivent-ils?*, préf. de D. Decoin, postf. de H. Bartoli et J. Matthyssens, Paris: Dunod/Bordas, 1982, p. 92.

<sup>71</sup>PIAULT, *Le livre: la fin d'un règne*, pp. 225-226.

plume, tout comme celui qui exerce des activités paralittéraires lui assurant l'essentiel de ses revenus et celui qui exerce une profession sans rapport avec son activité de créateur. Selon les sociétés, leur nombre oscille entre 3 500 (Société des Gens de Lettres) et 70 000 (cotisants de la Caisse des Lettres) en 1968<sup>72</sup>; en 1982 le nombre varie entre 13 000 et 15 000 selon les sociétés. Lesquels peuvent intégrer la catégorie des professionnels? Si on adopte la définition syndicale traditionnelle selon laquelle l'écrivain de métier est celui dont 51 % des revenus proviennent de la publication de livres, il n'y en aurait qu'environ 400 dans les années 70, dont une centaine vivraient déceimment de leur profession, soit 100 000 francs ou plus de droits d'auteurs — Henri Troyat, Georges Simenon, Frederic Dard, Guy des Cars. A ce compte, les professionnels se retrouveraient surtout dans le paralittéraire et la littérature moyenne. En fait le palier du professionnalisme tend à s'abaisser à 25 % selon Armand Lanoux<sup>73</sup>.

Quel est le profil socioprofessionnel de cet individu à l'identité et au statut ambigus? Au début des années 80, Michèle Vessillier-Ressi retrace les déterminations externes de l'auteur à partir du *Who's Who in France* et de sa propre enquête<sup>74</sup>; s'en dégagent des configurations d'une grande homogénéité. Il s'agit d'une profession essentiellement masculine, bien que la femme y fasse une percée essentiellement dans la

---

<sup>72</sup>Commentaire de R. ESCARPIT, *La profession d'écrivain*, table ronde sous la direction de R. ESCARPIT, Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse et Semaine de Recherche et d'Action Culturelle de Bordeaux, Bordeaux: Sobodi, 1968, p. 6.

<sup>73</sup>A. LANOUX, «Situation de l'écrivain», in: CAIN, ESCARPIT et MARTIN, p. 135.

<sup>74</sup>Elle envoie son questionnaire à 2 786 auteurs obtenant des droits supérieurs à 2 600F par an; 857 répondent.

tranche des 2 600 - 5 000 francs de droits annuels, soit 18 %. L'auteur moyen a la cinquantaine; la carrière se montre en effet tardive; ses gains connaissent un retard de dix ans par rapport à la population active, et sa reconnaissance sociale un écart de plus de 15 ans. La carrière se montre aussi tardive que brève, puisqu'elle se situe entre 40 et 54 ans; chez les néo-romanciers la première publication s'est effectuée en général au début de la trentaine. Au niveau des capitaux hérités, acquis et scolaire, l'auteur appartient aux catégories intellectuelle et artiste, c'est-à-dire dans les fractions dominées de la classe dominante. Parmi les agents, 40 % proviennent de familles de cadres supérieurs ou membres de professions libérales, dont 10 % d'artistes. Le capital scolaire se situe à un niveau très supérieur à la moyenne nationale: plus du tiers ont fait des études supérieures (contre 3,8 % de la population active en 1972)<sup>75</sup>. Même profil quant au statut matrimonial: la proportion des célibataires et des divorcés est plus élevée que la moyenne nationale. Par ailleurs, son appartenance au milieu s'avère forte; si 37,9 % des auteurs naissent hors de la région parisienne, 80 % y habitent dont 56,2 % à Paris même, près des agents dotés du plus fort capital symbolique dans les différents champs de l'édition, de la télévision, etc. Enfin, s'il ressent un malaise devant sa situation sociale et réfléchit sur son positionnement symbolique dans la sphère culturelle, c'est qu'il s'inscrit dans un lieu incertain de l'espace social en raison des postes mal définis, des avenir peu assurés et dispersés; il accueille «ceux qui possèdent toutes les propriétés des dominants *moins une* [...] et que leur identité

---

<sup>75</sup>Il s'agit d'une constante du milieu puisque Rémi Ponton retrouve la même proportion chez les écrivains entre 1865 et 1905, in: P. BOURDIEU, «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (89), sept. 1991, p. 15.

sociale mal assurée et contradictoire prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants»<sup>76</sup>.

La profession d'écrivain, difficilement codifiable, ne peut s'exercer que complétée d'un métier secondaire. En 1954, une statistique publiée par *L'Express* révèle que sur 128 romans publiés durant l'année, 41 % sont produits par des «gens de plume» et 40 % par des membres des professions libérales (professeurs et avocats surtout)<sup>77</sup>. La situation demeure semblable au début des années 80 sauf, naturellement, en ce qui concerne la nature de la profession ou des activités. Le second métier se pratique chez plus des deux tiers des auteurs interviewés par Vessillier-Ressi (contre 40 % dans le *Who's Who in France*). Près de 50 % d'entre eux jouissent d'un poste à responsabilité lié à la création (éditeur, conseiller littéraire) ou pratiquent un métier artistique (en ce qui concerne l'écrit, cela fait sans doute référence aux activités paralittéraires); sinon, ils exercent surtout une profession libérale (l'enseignement ou la carrière universitaire essentiellement). On retrouve peu de cadres moyens, exception faite du journalisme. Parmi les activités paralittéraires on compte les lecteurs, réviseurs, conseillers, traducteurs mais aussi les salariés membres d'écuries diverses et les auteurs de littérature alimentaire selon Escarpit. Si l'on excepte les franges élevées des genres frontières du policier, de la SF et de l'aventure même, la négritude domine le roman rose, l'espionnage et le porno.

---

<sup>76</sup>P. BOURDIEU, «Le champ littéraire», p. 15 (italiques de l'auteur).

<sup>77</sup>ESCARPIT, R. *Sociologie de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960, p. 45.



Quelles que soient ses activités, l'identité proclamée par l'agent demeure celle qui le consacre dans le champ et lui ouvre parfois les positions de pouvoir — les cas de Sollers et de Robbe-Grillet en sont des exemples patents. Elle permet en outre d'accepter impunément le second métier ou diverses activités, déclarées alimentaires ou non. Les écrivains s'accommodent plus ou moins bien de leur double statut, peu importe leur position dans le champ. Pour un Pascal Lainé, qui trouve dans l'enseignement la «situation idéale pour un écrivain», combien d'auteurs se plaignent du double statut imposé?

Le statut social de l'écrivain dit ou considéré comme d'«avant-garde» est fantomatique, lamentable, impensé. Je parle de celui qui, né petit-bourgeois, évolue dans la pauvreté matérielle et la misère morale. Les objets que l'édition consent à mettre en circulation ne sont pas de grande consommation bien sûr; pourrait-il en être autrement? [...] La société occidentale s'enrichit, dans l'ensemble; pourquoi pas l'écrivain d'avant-garde? Faute de prospérité, il ne demande que les moyens d'écrire, c'est-à-dire du temps pour écrire. Du temps livre, alors qu'il est obligé d'avoir un métier, à côté, ou de faire un peu tous les métiers.<sup>78</sup>

Ce commentaire d'Ollier indique bien le statut précaire de l'écrivain tout comme les tiraillements discursifs qu'il peut vivre entre la pérennité de la figure de l'Écrivain (maudit) et le désir de profiter des bienfaits du système capitaliste. Le second métier présente ainsi deux facettes. Il permet, d'une part, la liberté de l'auteur face aux pressions grandissantes avec l'industrialisation du marché éditorial. Le mécénat, principalement sous forme de prix, est rare. Mais la sécurité financière même, relative souvent, l'empêche justement de vivre de se consacrer davantage à son art.

---

<sup>78</sup>J.-A. FIESCHI, «Aventures du récit: entretien avec Claude Ollier», *La Nouvelle Critique* (62), mars 1973, p. 58.

Le droit d'auteur existe depuis la Révolution française; sa forme actuelle (loi de 1957) reconnaît au producteur le droit moral et patrimonial sur son travail. A l'époque on la considère comme celle qui offre la protection maximale à l'auteur. Et, de fait, le chiffre global des droits d'auteurs a fait un bond: entre 1900 et 1980 il se multiplie par cinq (francs constants 1980). Mais son application sera par la suite en réadaptation constante, voire menacée. D'une part, l'apparition des nouvelles techniques de reproduction et de diffusion des oeuvres entraîne l'extension des droits. De plus, l'esprit de la loi se trouve (trop souvent selon les intervenants des années 70) contourné grâce aux forfaits, par exemple, qu'on retrouve particulièrement dans le secteur cinématographique. Quels que soient le secteur et le média, leurs auteurs reçoivent en moyenne la même part de droits, soit 10 % sur le chiffre d'affaires du marché. C'est fort peu en ce qui concerne l'écrivain puisque, comme Escarpit le note en 1960, les ventes de littérature dépassent rarement les 10 000 exemplaires; la baisse régulière des tirages au cours des décennies corrobore ce fait. Le chercheur situe le revenu à 4 000 francs par an en 1968<sup>79</sup>. Ajoutons par ailleurs que le taux même de 10 % apparaît théorique. Nombre d'auteurs sont le plus souvent le jouet de tractations (8 % au lieu du 10 % légal), doivent céder leurs droits ou se soumettre à la pratique de la passe, c'est-à-dire une déduction forfaitaire de 10 % sur les droits, destinée à couvrir les risques de perte. Donc «sans l'exploitation éhontée de l'écrivain,

---

<sup>79</sup>Intervention dans ESCARPIT, *La profession d'écrivain*, p. 19.

fondée sur sa vanité parfois, sa méconnaissance de ses droits et de l'état du marché le plus souvent, l'éditeur ferait faillite»<sup>80</sup>.

La dépendance économique des auteurs s'accroît donc dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'industrialisation du marché le met en position de faiblesse vis-à-vis des intermédiaires entre le texte et le lecteur, et la loi de 1957 l'oblige à dépendre du public par ailleurs éloigné. Par ailleurs, si le cumul d'activités rendu nécessaire par la faiblesse et l'irrégularité des droits d'auteurs permet la diversification des modes de rémunération, il contraint l'auteur à de multiples cotisations sociales, pour une protection insuffisante, plus élevées que dans les autres professions. Résultat du travail d'auteur: entre 1965 et 1972, pour près de 40 % des auteurs obtenant des droits supérieurs à 5 000 francs, le revenu-auteur n'a jamais dépassé celui du second métier<sup>81</sup>. La tentation sera forte pour jouer la carte économique ou pour se replier sur les stratégies de distinction caractéristiques de la sphère restreinte, c'est-à-dire le refus du «compromis» et la prise de pouvoir des instances de production et de consécration. Or, il semble que la motivation marchande (succès financier et médiatique) gagnerait le romancier dans les années 90, réduisant encore la part de la littérature de recherche — si celle-ci parvient même au stade de la publication<sup>82</sup>. Signalons enfin que le développement des produits multimédias incitera de plus en plus l'auteur à assurer lui-même (par l'intermédiaire d'un agent ou d'une société

---

<sup>80</sup>GOUILLOU, p. 89.

<sup>81</sup>VESSILLIER-RESSI, p. 189. Elle souligne par ailleurs la similarité de condition chez les auteurs américains.

<sup>82</sup>MOATI, p. 132.

d'auteurs) la gestion de ses droits et intérêts. L'amendement de 1994 au code de la propriété intellectuelle, qui vise à réglementer la reproduction des oeuvres par reprographie, va dans ce sens en prévoyant de confier la gestion des droits à des sociétés de gestion collectives comme la Société des gens de lettres<sup>83</sup>.

Plusieurs associations professionnelles assurent à l'auteur une meilleure protection sociale et la reconnaissance de leur statut; elles ne disposent pas cependant des moyens d'action concertée ou de pression habituels à l'action syndicale. Ici encore on constate des transformations dans les années 60 et 70. Dans le sillage des réflexions tous azimuts sur le champ littéraire, on dénonce à la fois les lacunes du syndicalisme littéraire et exhorte l'État à prendre les mesures indispensables à un statut plus juste de l'écrivain. Ce mouvement suscite, bien entendu, une certaine résistance: pour accéder à la sécurité matérielle l'«écrivain d'État» ne risque-t-il pas de perdre toute indépendance? Il existe dans le champ littéraire une dizaine d'organisations à caractère syndical ou non, dont la Société des gens de lettres (SGDL) et l'Union des Écrivains. Doyenne des sociétés d'auteurs, la SGDL est née au XIX<sup>e</sup> siècle; son âge d'or commence en 1891 avec sa reconnaissance d'utilité publique. Elle possède pour mandats la promotion de la «dignité» des lettres, la défense des droits d'auteurs auprès des pouvoirs publics et des instances internationales et la sauvegarde des intérêts économiques de ses membres auteurs littéraires et audio-visuels. Parmi ses réalisations notons l'institution de la Caisse nationale des lettres (1930 et 1948),

---

<sup>83</sup>PIAULT, *Le livre: la fin d'un règne*, p. 225-226.

l'instauration du Domaine public payant (toujours en attente en 1972) et la formation du Syndicat des écrivains (1918, 1946).

La SGDL possède aussi ses revers. Il s'agit d'une société pauvre par rapport aux autres secteurs culturels et qui s'adapte tant bien que mal à la nouvelle ère audio-visuelle. Des scandales financiers la secouent dans les années 70. Mais c'est principalement comme institution vétuste, ne représentant plus les intérêts des écrivains que ces derniers l'investissent en Mai 68.

Un événement marquant se produit en mai 68 lorsqu'une dizaine d'auteurs occupent son siège et fondent l'Union. Par ce geste symbolique frappant une institution vétuste et non représentative [...] [les occupants] décident de marquer leur volonté de donner à l'écrivain un nouveau statut dans une société nouvelle [...] Ouverte à tous ceux qui considèrent la littérature comme une pratique indissociable du progrès révolutionnaire actuel, cette Union sera un centre permanent de contestation de l'ordre littéraire établi.<sup>84</sup>

Les gestes posés par la nouvelle Union des écrivains sont ici symboliques: il s'agit d'une stratégie de distinction visant la restructuration du champ restreint et le rétablissement de l'écrivain (sans E majuscule sacré). Michel Butor, Jean-Pierre Faye, Nathalie Sarraute font d'ailleurs partie des premiers animateurs. Que l'occupation de l'hôtel de Massa ou l'obstruction de la circulation sur le pont des Arts n'aient eu aucun impact économique réel et immédiat, cela est clair. C'est dans la décennie suivante que les revendications concrètes de l'Union, développées et unies à celles de la SDGL, porteront fruit. Elles participent entre autres, au début des années 70, à la lutte pour la Sécurité sociale (unification et simplification des régimes), la pension complémentaire de l'écrivain et

---

<sup>84</sup>COMBES, p. 54.

l'unicité de la profession<sup>85</sup>. Réclamée de toutes parts, l'intervention étatique se fera particulièrement sentir à la fin des années 70. Mais au delà de l'investissement symbolique de la SGDL, la volonté de restructuration souligne la précarité accrue de l'auteur au sein d'un marché, éditorial et culturel, en profonde mutation. D'ailleurs, le «pouvoir écrivain» n'est jamais revenu à son état antérieur à Mai 68. Les sociétés professionnelles apparaissent donc comme une caisse de résonance du statut ambigu de l'auteur. D'un côté elles luttent pour la préservation du statut de l'écrivain et de sa fonction sociale, de l'autre elles se battent contre les pressions financières des industries culturelles et les lenteurs administratives.

Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés... Les alarmes répétées chaque décennie sur la crise secouant le marché de l'édition traduiraient les difficultés inhérentes à la mutation profonde du marché de l'édition et aux implications culturelles qu'elle encourt. L'évolution générale vers une production numériquement accrue, des tirages et des temps de valorisation réduits ont conduit à une situation critique. Les signes du malaise structurel apparaissent tôt, en fait dès que le marché entreprend sa modernisation. L'industrialisation exige des ajustements de toutes les instances de production et de diffusion, comme le lancement du poche, le mouvement de concentration de l'édition et de la distribution ou l'exploration de nouveaux créneaux d'édition. Après la crise de 1973-1974, la fin des années 70 voit le terme d'une croissance régulière. La stagnation, en valeur puis en volume, suit dans les années 80 pour se transformer en récession à la

---

<sup>85</sup>J. ROUSSELOT, «Société des gens de lettres de France», *in*: CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MARXISTES, pp. 319-335.

décennie suivante. Un autre facteur défavorable fragilise encore le marché: il s'agit de la désaffection pour la lecture qui se reflète par le nombre décroissant de livres lus, en particulier chez les jeunes, et la baisse de l'achat (surtout au format régulier). Dans ce marasme, seuls le best-seller et le paralittéraire tirent leur épingle du jeu, même si le second connaît lui aussi des changements de ses marchés, car ce sont eux qu'on lit le plus à l'intérieur de la catégorie roman.

La crise de la production a généré la dégradation du roman (canonique), notait Escarpit en 1972. Parce que le plus sollicité, il s'avère aussi le plus vulnérable; l'exigence de rentabilité entraîne la forte mortalité commerciale des textes et l'imposition difficile de la novation. Le phénomène se montre similaire dans l'édition expérimentale où pullulent des oeuvres «aux mérites réels, mais inchoatifs» et où on laisse mourir des textes qui n'emportent pas assez rapidement le succès<sup>86</sup>. L'interpénétration toujours croissante entre le monde de l'art et celui de l'argent s'avère une véritable menace selon Bourdieu; elle atteint les moyens de production et de diffusion, de même que les instances de consécration. La logique marchande risque de provoquer la disparition des deux sphères de production: «l'emprise des détenteurs du pouvoir sur les instruments de circulation — et de consécration — n'a sans doute jamais été aussi étendue et aussi profonde; et la frontière jamais aussi brouillée entre l'oeuvre de recherche et le *best-seller*.»<sup>87</sup> En d'autres

---

<sup>86</sup>R. ESCARPIT (dir.), *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Flammarion, 1970, pp. 135-137.

<sup>87</sup>P. BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éd. du Seuil, 1992, pp. 470-471.

termes, pour emprunter à la perspective de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, le capitalisme a déterritorialisé les codes préexistants du marché et réintègre les flux potentiellement révolutionnaires pouvant émerger de la littérature (de recherche, si on s'en tient à Bourdieu) dans sa logique.

Ce malaise général du marché se répercute sur la valeur accordée au Livre, qui perd son aura dans le discours social, mais aussi sur le champ littéraire qui sera marqué par l'accélération des avant-gardes hyperformalistes — on s'y arrêtera au chapitre trois. Il atteint finalement l'Écrivain, son identité et sa fonction sociale; le mouvement de Mai 68, la nouvelle critique et l'évolution littéraire même contribuent à son changement de statut. De valeur sacrée comme Grand Écrivain, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, l'écrivain se fond avec l'intellectuel, avant de disparaître en une voix anonyme, le scripteur du texte. Ce changement de statut se voit exacerbé par la position même de l'écrivain dans la fraction dominée de la classe dominante. Une telle appartenance n'est certes pas nouvelle, mais les divers emplois que l'écrivain est amené à remplir pour poursuivre son travail artistique le placent dans une situation sociale et économique difficile, et lui refusent souvent une existence sociale repérable. L'écrivain se retrouve tiraillé entre la structure du marché, les prescriptions de l'institution et son activité écrivante. On en verra les traces, réfractées, à travers la représentation que l'écrivain se fait de la littérature et de l'élan créateur dans ses textes; la dernière section du chapitre sept se penche sur la question. Un dernier facteur, sans doute le plus important, contribue au malaise du marché et à la modification du statut du livre et de l'écrivain: l'essor des industries médiatiques. Ce sera l'objet du prochain chapitre.



## CHAPITRE II

### INDUSTRIES MÉDIATIQUES ET PAYSAGE CULTUREL

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 de film. Il s'agissait peut-être d'une histoire policière, ou d'anticipation. [...] Il [Mathias] recula d'un mètre, pour mieux voir l'ensemble; mais plus il le regardait plus il le trouvait flou, changeant, incompréhensible.<sup>1</sup>

Outre son éclairage sur la thématique et la structure du *Voyeur*, cette mise en abyme se montre intéressante dans la mesure où l'on peut y voir une métaphore de l'environnement culturel d'après-guerre et de certains discours entourant les médias de masse. Elle révèle d'abord le «double circuit»: la fiction circule non seulement dans le circuit livre — désormais industrie, médium parmi les autres — mais aussi par le biais d'autres relais. La littérature perd donc sa position de dispensatrice principale de fiction; seules les structures narratives de la paralittérature ressortent gagnantes grâce à leur adaptabilité, comme on le verra au chapitre suivant. La citation renvoie ensuite, en négatif, au contenu alléchant et stéréotypé des médias et, bien entendu, au produit NR distingué et «peu conforme». Elle recèle aussi des fragments discursifs quant aux effets des médias sur l'individu: a-humains,

---

<sup>1</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris: Éd. de Minuit, 1955, p. 167.

«changeants», les médias n'entraînent-ils pas la confusion des récepteurs devant la surabondance des images et de l'information, tout comme la déréalisation de la réalité devenue simulacre «incompréhensible»? Finalement, la citation préfigurerait l'évolution des médias vers l'individuation de l'équipement; Mathias (Monsieur X.) est seul à regarder l'affiche.

Bref, la citation laisse entrevoir, en creux, la mutation profonde de la culture contemporaine entraînée par le développement des médias de masse: transformation de l'imaginaire et de la perception de la réalité, minoration du support livresque et de la Littérature et promotion d'autres expressions. L'onde de choc se répercute évidemment sur le marché du livre, comme on l'a vu au dernier chapitre, mais aussi sur les positions théoriques concernant le contenu des médias et leurs effets sur la société et l'individu. Après avoir retracé l'évolution des principaux médias de masse, on se penchera sur leur coexistence avec le marché littéraire, puis on s'arrêtera sur les principaux discours entourant le phénomène médiatique.

### **Développement des industries médiatiques**

Depuis l'après-guerre, la société assiste à l'implantation de nouveaux moyens de diffusion culturelle, qui s'ajoutent à la sophistication des médias préexistants. Résultat: en 1990, le taux d'équipement médiatique dans les foyers dépasse 90%, et le Français vit un minimum de cinq heures par jour en contact avec les machines culturelles. Le

consommateur culturel est désormais entouré d'un «véritable laboratoire médiatique»<sup>2</sup>, composé d'une télévision, d'un magnétoscope, d'un autoradio, d'un baladeur, etc... Les industries médiatiques modernes impriment à la société un profond bouleversement: en témoigne l'apparition de définitions économiques des biens artistiques. On ne parle plus, par exemple, d'oeuvre d'art ou de pièce mais plutôt de marchandise ou de produit culturel, simple secteur de la logique de marchandisation. La valeur d'usage unique — l'aura sacrée du Livre — se voit transformée en valeur d'échange reproductible<sup>3</sup>. On s'intéressera ici aux quatre principales industries médiatiques: la presse, le cinéma, la radio et la télévision. Exception faite de la radio pour Robbe-Grillet, ce sont ces industries dont on retrouve les traces chez les néo-romanciers.

Dans les années 30 et 40, la presse a été la première industrie à connaître un essoufflement de sa production, entraînant, par là-même, un discours de crise. A ce chapitre, Francis Balle parle d'un malaise constant de cette industrie, enraciné dans la singularité du paysage français. En effet, le déclin des quotidiens s'y montre plus marqué que dans d'autres productions occidentales. Ensuite, les groupes de presse s'avèrent moins puissants, d'où la morosité du milieu. Enfin, elle produit un journalisme de chronique plutôt qu'un journalisme de reportage; la popularité toujours forte, voire élargie, du fait divers témoigne de cette situation. Il en résulte un manque de confiance en son avenir,

---

<sup>2</sup>P. ORY, *L'entre-deux-mai: histoire culturelle de la France (Mai 1968-Mai 1981)*, Paris: Éd. du Seuil, 1983, p. 26.

<sup>3</sup>A. HUET, J. ION, A. LEFEBVRE, B. MIEGE *et al.*, *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 25.

l'abstentionnisme absolu ou relatif de ses lecteurs, des relations qui passent pour ambiguës avec les pouvoirs: tout se passe comme si la presse française ne parvenait pas à briser le cercle vicieux de cet enfermement<sup>4</sup>.

L'apogée de la presse française se situe aux alentours de la première Guerre mondiale en ce qui concerne les quotidiens parisiens (80 à cette époque contre 14 en 1952) et après la deuxième Guerre pour la province (117 en 1952)<sup>5</sup>. La baisse s'accroît par la suite, suivant en cela les transformations du paysage médiatique; la presse parisienne compte 12 quotidiens en 1975 tandis que la province en publie 71. Cette dernière sera celle qui résistera le mieux à l'essor de la radio et de la télévision. Malgré les changements qu'il opère, comme la recherche de formules nouvelles (la couleur), l'introduction du tabloïd et le développement du demi-format, le quotidien n'est donc pas devenu un produit de grande consommation après la Guerre. Exception faite de la Libération, il est entré dans une période durable de stagnation. En 1968, par exemple, le chiffre d'affaires de la presse représente 1 % du produit national brut, ce qui démontre une activité économique importante. Cependant sa prospérité laisse à désirer; la France occupe un rang médiocre, sur le plan mondial, en matière d'investissement publicitaire et de taux

---

<sup>4</sup>F. BALLE, *Médias et société*, 2e éd. augm., Paris: Éd. Montchrestien, 1980, pp. 292-293.

<sup>5</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Service des études et de la recherche, *Des chiffres pour la culture*, Paris: Documentation Française, 1980, pp. 314-315.

de lecture<sup>6</sup>. C'est surtout la presse populaire qui décline, concurrencée par la radio pour la rapidité de l'information et la télévision au niveau de l'illustration. L'industrie télévisuelle heurtera aussi les magazines d'information générale.

Pascal Ory voit dans la situation de la presse une succession de mutations internes plutôt qu'une crise; le déclin ou la disparition d'un type de presse a sa contrepartie dans l'apparition ou l'exhaussement d'un autre<sup>7</sup>. Ainsi, la baisse suivant la Grande Guerre s'explique par l'effondrement de la presse politique. Cette chute met d'ailleurs fin à une anomalie, celle d'un retour à l'état de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la Libération. Avec l'expansion de la radiodiffusion et de la télévision, la presse opte pour la stratégie du commentaire et du sérieux. Or là aussi elle se voit concurrencée par l'industrialisation du livre devenu «un bien prêt-à-jeter», comme tout autre publication périodique. Dans le sillage de Mai 68, la presse d'opinion refait néanmoins surface (*Libération*, *Le Matin*, par exemple) ou jouit d'un exhaussement (*Le Monde*). On propose trois formules contre la presse d'opinion traditionnelle déclinante, soit l'orientation sur une information variée et documentée (*Le Monde*), une sensibilité plus grande à la vie quotidienne et un ton plus vif (*Libération*) ou encore un engagement politique net, dénué d'austérité et de didactisme (*Quotidien de Paris*). Avec le milieu des années 70 une stagnation relative suit cette

---

<sup>6</sup>C. BELLANGER, J. GODECHOT, P. GUIRAL et F. TERROU (dirs.), *Histoire générale de la presse française*, t. 5, *De 1958 à nos jours*, Paris: Presses Universitaires de France, 1976, pp. 325-326.

<sup>7</sup>P. ORY, *L'aventure culturelle française (1945-1989)*, Paris: Flammarion, 1989, p. 93.

progression, provoquant le retour des lamentations sur la crise constante qui domine le marché. Le Syndicat national des dépositaires de presse déclare en 1975:

Les historiens diront peut-être un jour que l'année 1975 a été pour la presse «l'année terrible». La récession chronique, l'augmentation des prix de revient, les perturbations qui affectent la fabrication, la liberté de distribution mise en cause, constituent autant de sujets d'inquiétude.<sup>8</sup>

Mais c'est oublier d'autres stratégies mises en place durant les années 60. En effet, la presse misera sur les quotidiens régionaux comme *Sud-Ouest* (Bordeaux) qui passe de 301 756 unités en 1960 à 368 327 en 1977 ou encore *Ouest-France* (Rennes) augmentant de 535 179 à 662 805 pour la même période. La progression se temporise par la suite, à cause du vieillissement de son audience et de la désaffectation relative des jeunes lecteurs. Elle témoigne cependant de la montée culturelle et politique des régions. Dans les années 60, l'industrie opte ensuite pour la spécialisation par le biais des périodiques. Bien qu'ils subissent eux aussi des transformations importantes dans les décennies suivantes, la démarche porte fruit. D'un côté, les magazines de télévision connaissent un fort développement: la diffusion (abonnement et vente au numéro) de *Télé-7 jours* passe de 204 122 exemplaires en 1960 à 2 291 508 en 1977, par exemple<sup>9</sup>. Les *news magazines* comme *L'Express*, *Le Point* ou *Le nouvel Observateur* se développent de même que les périodiques axés sur des centres d'intérêt et des loisirs divers. En 1977, ce type de périodique se taille la plus grande place dans le marché, si l'on exclut la presse quotidienne: 53,1% des titres et 30% du tirage total. En revanche, la presse féminine et certains périodiques

---

<sup>8</sup>Cité dans BELLANGER, GODECHOT, GUIRAL et TERROU, p. 461.

<sup>9</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, pp. 312-313.

d'information générale rencontrent des difficultés. Ainsi *Paris-Match*, dont l'apogée se situe en 1960 avec ses 1 448 299 exemplaires diffusés, a chuté à 539 082 en 1977. La tendance à la spécialisation indique que la fonction de la presse écrite ne se borne plus qu'à la seule information générale, mais l'accompagne des médiations de l'éducation et de la vulgarisation. La presse se montre désormais un organe de la civilisation des loisirs.

Le discours de crise n'appartient pas qu'aux seuls marchés du livre et de la presse, celui de la production cinématographique y participe également. Cette industrie médiatique connaît une expansion prodigieuse entre 1910 et 1940; elle jouit donc d'une place importante dans l'apparition de la culture contemporaine de masse. Cependant, le vent tourne dès la fin de la guerre, et «l'époque du traumatisme» (l'expression est de Balle) y succède. Au lendemain de la guerre, les accords Blum-Byrnes mettent en place un nouveau système de quotas qui favorise la présence de la production américaine dans l'Hexagone. En résulte une situation de déséquilibre qui perdure depuis; leur part du marché n'a cessé de croître pour atteindre 35,23% en 1980<sup>10</sup>. Le nouveau système n'a pas aidé l'industrie française à se remettre sur pied après la guerre; en fait, au sommet de la courbe de fréquentation, en 1947, la production nationale se montre faible. Comme pour d'autres industries en difficulté, l'État a donc dû intervenir tôt pour soutenir l'activité cinématographique.

Outre la mise en place d'organismes comme le Centre national de la cinématographie et l'Institut des hautes études cinématographiques, l'aide étatique couvre

---

<sup>10</sup>M. VESSILLIER-RESSI, *Le métier d'auteur: comment vivent-ils?*, préf. de D. Decoin, postf. de H. Bartoli et J. Matthyssens, Paris: Dunod/Bordas, 1982, p. 123.

l'ensemble des activités et prend deux formes principales. Dès 1946 l'État institue une taxe dite «soutien automatique» qui alimente le Fonds de soutien destiné à la production nationale (à l'exclusion des films pornographiques). Ce Fonds encourage ensuite la création de qualité par le mécanisme d'avance sur recettes; il a permis l'émergence de la Nouvelle Vague. Dans le même esprit, l'État supporte le réseau de salles «Art et essai», où l'offre et la demande sont axés sur la qualité. Bref, l'intervention étatique joue désormais un rôle primordial dans l'espace culturel. Si elle apparaît dans le livre, sa présence se remarque particulièrement dans le secteur cinématographique et dans l'audiovisuel, c'est-à-dire dans la plus grande partie de la culture. Il s'agit d'une intervention positive, dans l'ensemble, mais qui provoque certaines distorsions dont le mécanisme de censure. En effet, celui-ci s'est particulièrement exercé dans les années 50 et 60 en raison de la situation politique (pendant les guerres d'Indochine et d'Algérie). La censure ne sera officiellement abolie qu'en 1974.

L'aide de l'État apparaît d'autant plus cruciale qu'une crise majeure, celle de la demande, secoue l'industrie à la fin des années 50. En effet, le nombre de spectateurs atteignait le chiffre record de 438 millions dans l'immédiat après-guerre; la baisse ne se stabilisera qu'en 1969 à environ 170-180 millions de spectateurs, pour rechuter à partir de 1983. La télévision est accusée d'être la source de la désaffectation: n'est-elle pas un cinéma à domicile? Bref, le milieu croit vivre les dernières heures de la production hexagonale, ce qui semble paradoxal puisque le cinéma est plus populaire que jamais. Quelques chiffres sont révélateurs: en 1957, 103 films étaient diffusés à la télévision et on comptait 411 millions d'entrées cinéma. En 1980, la situation se renverse: 527 films



diffusés à la télévision et 173,5 millions d'entrées cinéma. Autrement dit, le cinéma en France a eu 173,7 millions de spectateurs en salles (4%) et 4 milliards de téléspectateurs (96%) en 1980<sup>11</sup>. Malgré tout, la guerre fratricide entre la télévision et le cinéma aura eu ses bienfaits. En devenant le médium principal d'information, la télévision a en effet obligé le cinéma à se concentrer sur la création, d'où sa promotion en 7e Art. De plus, une alliance objective se crée: l'augmentation des heures d'antenne, les développements technologiques et l'implantation de nouvelles chaînes au fil des décennies appellent le renouvellement des stocks d'images. On ne peut donc parler de mort de l'industrie cinématographique, mais plutôt d'une adaptation à la réalité audiovisuelle. Si la télévision a remplacé le cinéma comme média de masse — comme dispensatrice de distraction pour tous — le cinéma s'est spécialisé dans des créneaux non couverts par le petit écran: le fantastique, la pornographie, les grands spectacles et la recherche.

La crise de la demande a entraîné deux réactions principales pour pallier au phénomène. Dès 1959, le marché réduit le nombre de fauteuils. En 1977 le parc était de 78% environ de celui des années 50 en ce qui a trait au nombre de salles et de 55% pour le nombre de fauteuils. On procède par ailleurs à l'établissement de complexes de multisalles de moins de 300 places; en 1978, ces petites salles formes 67% du parc. S'ajoutant à la baisse de fréquentation, la concentration des entreprises de distribution a provoqué le regroupement sous le chapeau de sociétés telle Pathé-Gaumont qui intègre ainsi tous les aspects de l'activité cinématographique. Le mouvement ne sera pas sans effet

---

<sup>11</sup>VESSILIER-RESSI, p. 114.

sur le film même, produit banal destiné à une rentabilité rapide<sup>12</sup>. Comme pour le marché du livre, l'industrialisation de la culture s'approfondit plus que jamais; la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par la prise de pouvoir économique de la distribution. Pour contrer la chute de la fréquentation, le marché mise ensuite sur l'augmentation de la production. En effet, la chute de la demande s'est doublée d'un phénomène qualitatif. Le nouveau public est plus jeune, plus instruit et, par là, plus cinéphile. On diversifie donc les produits, ce qui ouvre la voie à la Nouvelle Vague et au cinéma d'auteur, tout comme au film pornographique. Ainsi, le nombre de films qui s'élevait à 52 en 1954 a bondi à 326 longs métrages en 1978<sup>13</sup>.

De même que les débuts du Nouveau Roman ont secoué le champ littéraire, l'affirmation de nouveauté ruptrice de la Nouvelle Vague a fait choc. Cette avant-garde naît dans la deuxième moitié des années 50 à la faveur des politiques d'aide, des améliorations techniques (équipements de tournage légers) et d'un changement intellectuel dans le milieu. En effet, la revue *Cahiers du Cinéma*, véritable foyer de réflexion critique regroupe les cinéastes de la Nouvelle Vague comme Jean-Luc Godard et Claude Chabrol. On pense à l'article fondateur de François Truffaut «Une certaine tendance du cinéma français» (janvier 1954). Le mouvement comporte deux phases; la première (1958-1962) dirige ses attaques contre le «cinéma de papa» tandis que la seconde (1966-1968) se fera plus ouvertement politique dans son discours anti-bourgeois. Les cinéastes mettent l'accent

---

<sup>12</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, pp. 264-266.

<sup>13</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, p. 119.

sur la notion d'auteur contre l'anonymat de la production existante et subvertissent les codes narratifs et visuels (montage syncopé par exemple). Chez certains la mise en scène du processus de création permet la critique de la pratique sociale exprimée par la consommation. Ce mouvement d'avant-garde connaît un succès rapide mais limité dans le temps. Par la suite le cinéma d'opposition prend une forme militante<sup>14</sup>, puis ultra-formaliste — un cinéma nouveau équivalent à l'écriture textuelle de *Tel Quel* — tandis que certains cinéastes continuent leur réflexion individuellement (Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Duras pour ne citer qu'eux) ou produisent dans le secteur commercial<sup>15</sup>. La diversité de la production cinématographique, et les publics auxquels elle correspond, témoigne ainsi de la corrélation entre le recul quantitatif et la promotion culturelle. Mais, en outre, elle signale le bouleversement culturel qui s'est opéré: «le rôle de référence artistique hégémonique que tenait naguère en France la littérature était désormais rempli par le cinéma.»<sup>16</sup> C'est dans les années 70 que le 7e Art accède au sommet de la hiérarchie culturelle, au moment même où le marché littéraire se tourne justement sur le quantitatif et où son secteur avant-gardiste opte pour l'illisibilité. Cette promotion participe du mouvement général de légitimation de genres mineurs (BD, jazz, polar) sous l'influence de la production américaine et le discours de revendication précurseur de Mai 68.

---

<sup>14</sup>Cet esprit de Mai se retrace bien entendu dans d'autres formes culturelles comme la chanson, la littérature (la Nouvelle SF française, le néo-polar) ou le théâtre.

<sup>15</sup>S. HAYWARD, *French National Cinema*, Londres: Routledge, 1993, pp. 208-209.

<sup>16</sup>ORY, *L'entre-deux-mai...*, p.102.

A l'encontre du cinéma, la radio et la télévision n'ont jamais accédé au statut d'art. Sans doute est-ce en raison de leur importance quantitative et de leur relation avec les autres médias. En ce qu'ils relaient d'autres industries culturelles, ils se présentent en quelque sorte comme des médias de médias. C'est à partir de 1925 que la radiodiffusion entre dans sa phase de croissance exponentielle; le nombre de récepteurs double entre 1945 et 1957. Elle dépassera ensuite une phase de ralentissement grâce à la miniaturisation; en 1977 la radio jouit d'une audience moyenne de 60% dans la population et est écoutée autant que la télévision. La radiodiffusion a donc su s'imbriquer étroitement à la vie quotidienne. De son côté, le médium télévisuel décolle entre 1960 et 1975: durant cette période le nombre de récepteurs en service s'est multiplié par 7,5 et le nombre d'heures diffusées par trois<sup>17</sup>. Les années 60 marquent son âge d'or puisque par la suite, malgré l'augmentation du temps d'antenne on ne constate pas de hausse significative de l'audience (de 65% en 1973 à 69% en 1981) ni du temps d'écoute, par exemple. En 1980, les émissions à forte audience rejoignent entre 15 et 20 millions de spectateurs, celles à faible audience, un million. Malgré ce large public, on note, dans les années 80, un certain recul de ce médium avec l'arrivée de la vidéo. Il semble que ce *self média* (le terme est de Patrice Flichy), ainsi que les divers supports audio, sortent gagnants de l'ensemble des médias. La caractéristique principale de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle réside donc dans l'individualisation croissante des supports: on serait passé des *mass média* au *class média* (le cinéma) et au *self média*.

---

<sup>17</sup>MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, p. 282.

Comme pour l'industrie cinématographique, l'État est intervenu tôt dans le secteur de la radio-télévision. Non seulement le dote-t-il d'une fonction politique (la protection contre l'insurrection potentielle) mais le mode de diffusion impose l'établissement d'une normalisation précise pour des raisons de souveraineté nationale. L'État s'est donc assuré le monopole dans l'établissement des structures. La création de la R.T.F. à la Libération aura ainsi contribué à la reconstruction rapide du réseau radiophonique — de diffusion et de programmation. Toutefois, l'évolution de l'audiovisuel et la logique commerciale entraînent le système français dans la crise et poussent l'État dans la voie de la dérégulation. Un premier pas s'effectue avec le démantèlement de l'ORTF, en 1974, qui a donné jour à des organismes comme France-inter et FR3. En 1982, devant l'apparition de radios commerciales, pirates ou encore libres, l'État décide de libérer l'espace technologique. Ceci génère de nouvelles chaînes; il en existe désormais six. Mais surtout, il repense l'articulation public/privé; la radio-télévision passe ainsi du monopole étatique à un contrôle par d'autres médias. En effet, la presse s'y intéresse, comme en témoignent ses investissements dans des stations périphériques. D'autres secteurs comme l'électronique, le cinéma (Pathé) et l'édition littéraire (Hachette, Seuil Audiovisuel) investissent dans le domaine. En fait, l'édition littéraire a été une des premières à se tourner vers l'audiovisuel. L'intérêt s'est révélé quelque peu hâtif puisque le domaine ne répondait pas encore aux attentes à la fin des années 70<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup>P. FLICHY, *Les industries de l'imaginaire: pour une analyse économique des media*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble/Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 1980, pp. 189-103.

Puisqu'il y a interpénétration des industries, les polémiques sur la concurrence entre les médias, voire l'assassinat de la presse écrite et du cinéma, qui ont eu cours dans les années 50 et 60, n'ont plus leur raison d'être. Avec le recul, les observateurs constatent une situation complexe où la rivalité et la complémentarité prennent une part relativement égale. Il y a certes concurrence, mais celle-ci n'est pas fatale; elle heurte toutefois davantage le marché du livre. Et de par son rôle de diffusion et d'information, la radiotélévision sert de relais aux autres médias. La complémentarité joue aussi au niveau des publics. La télévision joue en quelque sorte le rôle d'édition de poche<sup>19</sup> du cinéma et contribue à la création pour ne citer que ces exemples. Dans la foulée, l'interaction entre les médias a favorisé l'apparition de genres mixtes comme le téléfilm. Outre son investissement dans l'audiovisuel, l'édition profite elle aussi, quoique dans une moindre mesure, du va-et-vient d'oeuvres entre les médias comme la *novellisation* et les adaptations cinématographiques ou télévisuelles, tout comme elle propose documents et retours sur l'actualité. En fait, c'est ici que l'enjeu principal se dessine: l'hégémonie télévisuelle, comme celle de la vidéo, demeure malgré tout. Elle se traduit par la normalisation progressive des produits et, de là, conduit à un décharnement croissant qui résulte de l'évolution technique des activités de spectacle<sup>20</sup>.

A quoi ressemble cette culture médiatique? Ory la caractérise selon deux tendances principales, l'effet de réel et le défoulement. Elle se remarque dans la fictionnalisation de

---

<sup>19</sup>VESSILLIER-RESSI, p. 317.

<sup>20</sup>ORY, *L'aventure culturelle de la France...*, pp. 23-27.

l'information de même que par son intégration des genres narratifs. «C'est, dans sa version de masse, une culture de la recette, d'où son goût des séries; au total, avec sa postulation des supposés «besoins» d'un public supposé bien connu, une culture largement dictée.»<sup>21</sup> La production culturelle américaine s'y taille une part appréciable; elle constitue une donnée de base du nouveau paysage médiatique. La culture de masse d'outre-atlantique a pénétré la France dès avant la Deuxième Guerre, mais c'est après qu'elle s'impose. Sa pénétration sera d'autant plus profonde qu'elle s'effectue dans l'espace méprisé de la culture légitime européenne. Si elle se pose comme hégémonie de référence unique, la culture hexagonale a su toutefois développer des stratégies de résistance et de contre-offensive; la bande dessinée en est un bon exemple.

La tendance réaliste, qui se montre dominante chez différents auteurs, de Claude Lelouch à André Bazin, ne se distingue pas entièrement de la tendance à l'évasion. L'importante production sentimentale repose ainsi sur les mêmes prémisses réalistes mais diminue l'exigence formelle pour mettre l'accent sur la convention psychologique. Comme les autres genres non canoniques, la production sentimentale s'adapte aux supports divers: le roman bien sûr, le roman-photo, le feuilleton télévisé et la chanson. Plus populaire encore, la fiction policière travaille elle aussi à la frontière du réalisme et du défoulement; non seulement elle se donne une part «réaliste» (la représentation du mal social et privé), mais elle fascine par sa structure à la fois invariable et ouverte à la variation.

Et c'est un peu comme si l'histoire de crime-détection était devenue la dernière histoire racontable. Un peu comme si toutes les autres avaient perdu de leur

---

<sup>21</sup>ORY, *L'entre-deux-mai...*, p. 39.

crédibilité et que celle-ci seule, avec sa conjonction de l'énigme ludique et de l'enquête dramatique, gardait tout son pouvoir d'attraction.<sup>22</sup>

La logique de défolement englobe aussi d'autres formes telles le spectacle, le boulevard sous la forme télévisuelle, le récit d'horreur dont la popularité explose dans les années 70 pour devenir une véritable «industrie de la peur»<sup>23</sup>, de même que l'exotisme temporel: les séries sur le Moyen Âge ou l'Ancien Régime (Angélique), par exemple. Elle s'oriente particulièrement sur l'érotisme, la violence et le rire. On comprend dès lors la fortune de genres paralittéraires, comme le policier ou la science-fiction, dont la prégnance dépasse largement leur part dans le marché du livre, telle que saisie par la statistique. «On est bien là sur les limites potentiellement subversives de la culture de consommation, où le consommateur viole par procuration la loi pénale, le code moral, le respect des autorités, mais tout est dans la procuration.»<sup>24</sup>

L'industrie cinématographique rassemble les caractéristiques principales de la culture médiatique. Le cinéma commercial sera surtout dominé, dans les années 60 et 70, par la comédie et le polar. Chacun des deux genres oscille entre le conservatisme de la tradition française, qui correspond à un public plus âgé, et la modernité tournée vers l'américanité et destinée au public jeune. Dans le genre policier, la première tendance poursuit le type de films tournés par Becker, Clouzot et Melville, par exemple; bien qu'influencée par le film noir américain, la production nationale s'était créé une

---

<sup>22</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, p. 51.

<sup>23</sup>R. AMOSSY, *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*, Paris: Nathan, 1991.

<sup>24</sup>ORY, *L'aventure culturelle de la France...*, p. 115.



personnalité. La tendance américaine émergera par la suite. La production dégage, selon Susan Hayward, un sentiment de paranoïa et de schizophrénie: sa police de mèche avec la politique, sa justice partielle, sa violence...<sup>25</sup> dans des films comme *Le vieux fusil* (Enrico) ou *Peur sur la ville* (Verneuil). Ce sont ces caractéristiques mêmes qu'on retrouve dans les productions néo-romanesques. De son côté, la comédie continue la tradition du rire dirigé vers l'Autre stéréotypé (souvent la femme) chez de Broca et Mocky, l'Occupation (*La grande vadrouille* d'Oury par exemple) et, dans les années 70, vers le héros incompetent ou médiocre. Elle s'attache aussi au rêve américain et ses fétiches comme dans *La belle Américaine* (Dhéry, 1961). L'abolition de la censure en 1974 favorisera, en outre, le créneau sexualité dans la vague de films pornographiques. Cette catégorie, qui connaîtra un boom entre 1975 et 1980, compte pour près de 45% de la production hexagonale durant cette période. A partir des années 80 le cinéma se tournera vers le bricolage et le pastiche, qu'il soit parodique ou réducteur; il accentue la caractéristique même de la culture de consommation basée sur la recette. Le conformisme opère davantage au niveau formel qu'idéologique: il n'exclut pas la novation au plan des idées et des comportements sociaux, à condition qu'elle soit socialement assimilée.

On pourrait en outre situer le fait divers à la jonction de l'effet de réel et du défoulement. Participant du journalisme de chronique, il s'attache souvent à des événements réels; mais c'est surtout parce qu'il active l'imagination que la France s'en délecte. Il s'agit d'un intérêt qui jouit d'un fort ancrage historique. En effet, on retrouve

---

<sup>25</sup>HAYWARD, pp. 280-282.

ce type d'information dite insignifiante et spectaculaire dès le XVI<sup>e</sup> siècle dans les feuilles de colportage et les *occasionnels*, ou encore sous le terme de *nouvelle singulière* dans les *canards* au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est dans les années 1860 qu'il devient «fait divers» et connaît une grande promotion, grâce au développement de la presse populaire. Par la suite, son succès ne se démentira pas; les années 30 et 40 publient de nombreux textes sur les «drames judiciaires» et voient la flambée de magazines comme *Détective* (célébrée, entre autres, par les surréalistes); un de ses avatars, *Qui? Police* fera le bonheur des amateurs dans les années 70. A cela s'ajoute le phénomène de la rumeur qui rejoint le fait divers dans le sensationnalisme et l'affectivité qu'il déclenche; comme Edgar Morin l'a démontré, la presse du crime influence l'inconscient collectif et donc peut provoquer l'apparition de la rumeur<sup>26</sup>.

La transformation de la presse et le développement de la télévision, dans les années 50 et 60, favorisent encore davantage le fait divers. La demande accrue d'information, sur tous les sujets et tous les coins du monde, entraîne l'inflation de l'actualité ou du moins son orientation vers la superficialité du fait divers. L'actualité voisine désormais, sinon se mélange, avec l'information «romanesque» pour reprendre le terme de Roger Clause<sup>27</sup>. L'ensemble de l'information politique et historique est transmise sous la forme du fait divers, c'est-à-dire sous une forme spectaculaire autant qu'anodine de par son universalité et sa fréquence; une telle situation s'explique par le fait que les médias d'information

---

<sup>26</sup>E. MORIN, *La rumeur d'Orléans*, Paris: Éd. du Seuil, 1969.

<sup>27</sup>R. CLAUSE, *Le journal et l'actualité: comment sommes-nous informés, du quotidien au journal télévisé?*, Verviers: Gérard, 1967, p. 26.

deviennent des supports publicitaires<sup>28</sup>. De fait, selon Baudrillard, la «nouvelle singulière» est devenue, dans la société de consommation, la catégorie cardinale de notre mythologie. L'individu est invité à rechercher le frisson du vécu, à participer au reportage en direct comme au cinéma-vérité pour y trouver le fantasme de vivre au coeur des événements, et ce sans en être affecté dans son quotidien. C'est là où jouent les communications de masse; la sphère de la quotidienneté, protégée et triomphante, s'alimente des signes et des images du monde, tout extérieur, de la sphère du politique, du social et du culturel. La quiétude du quotidien a besoin de la violence offerte en spectacle. En effet, malgré la passivité et le style de vie prôné par la société de consommation, l'individu adhère toujours à la morale sociale du volontarisme et du sacrifice; en résulte la culpabilité devant le spectacle des malheurs et de la violence du monde extérieur. La spectacularisation par les médias lui permettront d'éprouver son quotidien comme une valeur menacée<sup>29</sup> et ainsi de se déculpabiliser.

Sans doute est-ce parce que le fait divers fascine tout en dérangeant qu'il attire l'attention d'écrivains comme Breton et Gide, tout comme on le retrouve dans le roman policier. «L'acte rêvé, repris à son compte par un autre qui, lui, a osé l'accomplir, et qui vous revient, sous forme de papier et d'encre d'imprimerie, célébré, sublimé, ritualisé

---

<sup>28</sup>M. DUVERGER, *Introduction à la politique*, in: M. LECERF, *Les faits divers*, Paris: Larousse, 1981, p. 39.

<sup>29</sup>J. BAUDRILLARD, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1970], préf. de J.-P. Mayer, Paris: Gallimard, 1978, pp. 30-34.

[...], quel prodigieux tremplin pour l'imagination!»<sup>30</sup> déclare Roger Grenier qui considère l'information romanesque comme un «humble genre littéraire». Outre des récits orientés vers des situations absurdes, ce dernier propose des contenus orientés vers le crime et la violence de toutes sortes, parmi lesquels apparaissent des thèmes, relevés par Jules Gritti, comme «amours coupables», «crime rituel», «drogue», «Police (rumeurs sur)», «viols»<sup>31</sup>. Il s'agit autant de thèmes qui s'inscrivent dans la culture médiatique et que certains néo-romanciers tels que Robbe-Grillet, Sarraute et Duras privilégient aussi. On se penchera plus longuement sur le rapport interdiscursif entre le fait divers, le Nouveau Roman et le roman policier dans le chapitre cinq; de fait, l'information romanesque se montre un carrefour où migrent des topoï comme «l'Ordre et le désordre» et la société pathologique, et où s'exprimerait le désir latent d'une résolution, sur le plan symbolique, de cette société jugée en crise.

Enfin, le nouveau paysage culturel a modifié le statut de l'intellectuel. De même que l'Écrivain est devenu auteur et scripteur avec l'industrialisation du marché éditorial, l'intellectuel s'est transformé en «intellocrate», selon Hervé Hamon et Patrik Rotman. «Médiateur», c'est ainsi qu'Ory nomme l'intellectuel en situation dans la culture médiatique contemporaine; le terme témoigne non pas d'une perte réelle de statut — à ce point de vue, il n'a pas changé fondamentalement depuis deux siècles — mais plutôt de la transmission accélérée et amplifiée de l'information et du déclin de la force de la culture française en

---

<sup>30</sup>R. GRENIER, «Le pays des poètes: le fait divers, de l'acte à la parole», *La nouvelle Revue de Psychanalyse* (31), 1985, pp. 26-27.

<sup>31</sup>J. GRITTI, *Elle court, elle court, la rumeur*, in: LECERF, p. 57-58.

Occident. Ce changement suscite une levée de boucliers au seuil des années 80. On déplore alors la spectacularisation de la fonction, le sacrifice du fond à la forme qui risque d'entraîner la mort de la pensée, tout comme la mainmise de quelques agents sur les postes de pouvoir symbolique (direction de collection ou de rubriques culturelles dans la presse, les hebdomadaires) et la production d'émissions radio-télévision. L'intellectuel continue d'exprimer une voix dans le brouhaha social. «Avatar récent du prêtre», déclare Ory, il exerce, entre autres, les fonctions d'enseignement, de théologie (le maître à penser), de casuistique (le chroniqueur)<sup>32</sup>. Mais il ne s'agit désormais que d'une voix parmi d'autres.

L'avènement des industries médiatiques et leurs transformations ont donc modifié en profondeur l'espace culturel. La radio, puis la télévision, ont obligé la presse et le cinéma à s'adapter; elles-mêmes évolueront avec l'audience. Les médias transforment, en privilégiant certains topoï, le contenu même de la culture, tout en l'élargissant. La culture médiatique, influencée par la production américaine, se caractérise par l'événementialité et la fictionnalisation de l'information, où le fait divers tient une position centrale, l'effet de réel et surtout la tendance à l'évasion, qui englobe différents contenus allant du sentimental au réalisme violent et au rire. Certaines formes mineures se voient légitimées comme le cinéma, qui occupe le rôle de référent artistique au détriment de la littérature, le jazz ou certains genres paralittéraires; on s'arrêtera sur ces derniers au chapitre suivant. Devant une telle mutation du paysage médiatique et culturel émergent les discours de crise: crise de la presse, du cinéma, de l'intellectuel, comme celle de l'écrit. Si la

---

<sup>32</sup>ORY, *L'aventure culturelle de la France...*, pp. 101-103.

complémentarité entre certains médias compense la rivalité, on peut se demander dans quelle mesure elle s'applique au marché de l'édition, en particulier au domaine littéraire.

Qu'en est-il justement de la littérature et du livre dans le nouvel ordre médiatique?

### Le livre et les médias

Dans cette culture où les Belles-Lettres se posaient jusqu'alors — et se posent toujours — comme LA référence obligée, l'alarme se fait aiguë devant une attaque qui s'effectue sur plusieurs fronts: l'invasion de la culture américaine, la réflexion générée par la nouvelle critique, l'implantation des industries médiatiques et la reconfiguration culturelle que ces facteurs entraînent. Le sentiment d'une attaque se montre d'autant plus violent que la réflexion de McLuhan, qui s'est rapidement diffusée en France, semble cristalliser les inquiétudes. Celui-ci n'annonce-t-il pas la fin de l'âge visuel de l'écriture et de la typographie devant celui de l'électronique qui se caractérise par un retour à la modalité orale? «Nous vivons aussi dans un monde électrique, *post-littéraire*, où les musiciens de jazz utilisent toutes les techniques de la poésie orale.»<sup>33</sup> Les années 60 assistent donc aux réflexions sur la place et le rôle nouveaux de la littérature. D'une part,

---

<sup>33</sup>M. MCLUHAN, *La galaxie Gutemberg face à l'ère électronique: les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Montréal: HMH/Paris: Mame, 1967, p. 7 (italiques de l'auteur).

on déplore son effacement comme véhicule privilégié du fictionnel. Les êtres soumis à la culture de masse, déclare Jean Bloch-Michel, ne peuvent plus s'identifier à des aventures individuelles comme celles des personnages balzaciens; ils sont réduits à se fixer sur des personnages stéréotypés et non pas romanesques<sup>34</sup>. Pire: l'évolution récente de la littérature nourrit le recul du Livre. Le Nouveau Roman contribue à marquer le fossé qui sépare désormais la littérature de la vie, accuse Pierre de Boisdeffre<sup>35</sup>. D'autre part, on craint que les médias ne changent la nature du littéraire, voire ne le tuent. Soulignant que la naissance du cinéma a transformé la littérature, Gérard Genette se demande si «le jour où le Livre aura cessé d'être le principal véhicule du savoir, la littérature n'aura-t-elle pas encore changé de sens? Peut-être aussi vivons-nous simplement les derniers jours du Livre»<sup>36</sup>.

On a vu que loin de se détruire, les différents supports se complètent en se spécialisant. Mais le support écrit, et donc la littérature sous la forme qu'elle connaît depuis la Renaissance, s'avère celui qui souffre le plus du bouleversement. Preuves en sont l'industrialisation accélérée du livre en marchandise et les incursions de l'édition dans les produits audiovisuels, ainsi que notre étude du marché du livre l'a montré. L'alarme est donc justifiée, bien qu'il faille la temporeriser: les structures narratives les plus aptes à

---

<sup>34</sup>J. BLOCH-MICHEL, *Le présent de l'indicatif: essai sur le nouveau roman*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1963], Paris: Gallimard, 1973, pp. 42-43.

<sup>35</sup>P. de BOISDEFFRE, *La cafetière est sur la table: contre le «nouveau roman»*, Paris: Table Ronde de Combat, 1967, p. 129.

<sup>36</sup>G. GENETTE, «Structuralisme et critique littéraire», *Figures I*, Paris: Éd. du Seuil, 1966, pp. 169-170.

s'adapter aux exigences économiques survivent plus facilement. S'il est peu aisé d'évaluer les transformations que des médias comme la télévision impriment sur la nature du littéraire — une réflexion qui déborde largement le cadre de ce travail —, on peut toutefois mieux mesurer la délégitimation du livre à travers la critique littéraire médiatique et le recul de la lecture dans les pratiques culturelles. La baisse de la lecture a fait l'objet d'une section au chapitre précédent; on la mesurera ici à l'aune des pratiques culturelles rattachées aux industries médiatiques.

La critique journalistique, comme la critique universitaire qui se tourne entre autres vers le structuralisme et la sociologie de la littérature, se transforme à partir des années 60. Le fossé semble en effet se creuser entre la tâche «formelle» du critique conscient que la littérature, tout entière dans le langage, est système avant d'être message<sup>37</sup>, et la fonction de promotion laissée à la critique d'information dans la presse écrite et l'audiovisuel. La revue littéraire, organe principal de promotion, compte peu toutefois dans la critique d'information puisqu'elle s'adresse à un public déjà conquis. Son poids se montre faible comparé à celui de la presse généraliste (quotidiens, hebdomadaires, presse féminine) qui a longtemps été la source d'information sur le roman. Or la presse généraliste voit son influence s'amenuiser avec le développement des médias audiovisuels. En outre, elle consacre un espace plus restreint aux rubriques littéraires; affaiblissement d'autant plus crucial pour le marché éditorial qu'il coïncide avec la croissance des nouveautés. Pour 10 000 nouveaux titres qui paraissent chaque année, les grands hebdomadaires aux pages

---

<sup>37</sup>R. BARTHES, «Qu'est-ce que la critique?», in: *Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1964, pp. 256-257.



littéraires fournies n'arrivent à présenter qu'un maximum de 400 ouvrages<sup>38</sup>. Il ne reste donc que peu de place à une critique en profondeur, surtout si on ajoute à cette situation les choix opérés par les goûts personnels du critique et les comptes rendus obligés par l'orientation éditoriale du journal ou le poids du milieu littéraire même. En effet les *taste makers*, comme les appelle Bourdieu<sup>39</sup>, c'est-à-dire des écrivains, des critiques influents et des «personnalités» dotées d'un poids dans le milieu, appartiennent souvent à une maison d'édition, d'où les jeux de reconnaissances mutuelles et d'obligations professionnelles ainsi que les accusations de dégénérescence<sup>40</sup>. Faisant désormais partie de la publicité rédactionnelle, la critique s'inscrit dans la logique commerciale. Les petites maisons doivent quant à elles s'appuyer sur le travail des petites librairies et leur réseau de représentants pour promouvoir leurs auteurs; la porte semble donc étroite pour la littérature de recherche.

On place aussi les prix littéraires au banc des accusés et ce, pour les mêmes raisons de promotion.

Justifiée ou non, l'accusation tombe, implacable, après chaque verdict: les prix ne sont pas donnés à des livres, ils sont donnés à des éditeurs qui tiennent les jurys

---

<sup>38</sup>B. PIVOT, éditorial du n° 1 de *Lire*, in: P. MOATI, «La filière du roman: de la passion à la rationalité marchande?», *Cahiers de l'Économie du Livre* (7), mars 1992, p. 125.

<sup>39</sup>P. BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (126-127), mars 1999, p. 14.

<sup>40</sup>A. GOUILLOU, *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire*, Paris: Temascope, 1975, p. 95. Voir aussi J. DE MONTREMY, «Critique de la critique», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des Médias* (10), avr.-juin 1988, pp. 112-117.

dans leurs mains. Supprimer les prix. L'argent qu'ils véhiculent corrompt nos mœurs littéraires. Il ne s'agit plus assez de littérature et trop de commerce.<sup>41</sup>

Les processus de production et de légitimation sont plus que jamais imbriqués. Les enjeux économiques et la marchandisation du livre amèneront le milieu éditorial à poser le prix au centre de la vie littéraire. Un roman couronné par le Goncourt, par exemple, peut voir ses ventes monter jusqu'à un million d'exemplaires. L'académie littéraire poursuit donc d'une part sa fonction traditionnelle d'instance de consécration et de codification de l'orthodoxie. Mais elle fait plus; elle souligne la logique marchande et la spectacularisation comme composantes du bien symbolique. Ainsi, la dénonciation des «magouilles» (les à-valoir donnés aux jurés) sur le choix des récipiendaires s'est transformée en discours positif: elle facilite le retentissement du livre<sup>42</sup>. Une telle situation ne va pas sans soulever les craintes des observateurs du milieu devant l'envahissement des instances de production et de consécration par la logique marchande.

A ce niveau, la radiotélévision possède une grande incidence dans la spectacularisation du produit et sa réception auprès du public — une influence d'autant plus grande que l'espace alloué aux rubriques dans la presse écrite diminue. De fait, «la montée de l'audiovisuel a en quelque sorte «atomisé» l'influence des critiques littéraires de la presse écrite»<sup>43</sup>. Or ces médias ne remplissent pas la fonction de relais du livre qu'ils auraient pu occuper de par leur forte pénétration dans la population. Les émissions littéraires s'avèrent

---

<sup>41</sup>J. PIATER, *Le Monde*, 22 novembre 1968, in: GOUILLOU, p. 106.

<sup>42</sup>Selon les agents du milieu littéraire interviewés par MOATI, in: MOATI, p. 124.

<sup>43</sup>MOATI, p. 127.

tout d'abord peu nombreuses. On en compte cinq en 1975, dont deux destinées à la littérature enfantine et un jeu littéraire. Elles ne rejoignent, exception faite d'*Apostrophe*, qu'une audience de passionnés. Si le livre apparaît dans d'autres types d'émissions comme les variétés et les débats, il y occupe cependant une place limitée et ne rejoint qu'un public, certes large, de lecteurs occasionnels. Il ne faut d'ailleurs pas se leurrer; d'après l'enquête SOFRES de 1988 l'incitation à la lecture par la télévision est de 6% (4% pour la presse et 1% pour la radio)<sup>44</sup>. Cet espace restreint joue donc fortement sur la sélection des ouvrages et, de là, diminue la vitrine de la littérature. La situation ne s'améliorera pas puisque les années 90 voient disparaître le livre de la télévision. La radio-télévision, en se substituant à la presse écrite, a aussi changé le discours sur le livre. On favorise ainsi les titres grand public et ceux reliés à l'actualité aux dépens des qualités intrinsèques du livre. La médiatisation, et surtout sa concentration aux mains de quelques agents, contribue donc à la démocratisation (toute relative) du livre, mais elle le menace aussi d'étouffement. Elle permet d'augmenter les ventes de best-sellers et de certains titres mais elle accélère aussi l'obsolescence du livre par l'appel constant à la nouveauté. Ce phénomène n'est pas isolé: n'est-il pas contemporain de nombreuses ruptures esthétiques et politiques de l'avant-garde littéraire? Et surtout, de par son efficacité et son poids culturel, elle possède le pouvoir d'infléchir les politiques éditoriales, d'où la difficulté accrue de faire découvrir de jeunes auteurs et le risque d'anesthésier la création littéraire.

---

<sup>44</sup>N. ROBINE, «État et résultats de la recherche sur l'évolution de la lecture en France», *Cahiers de l'Économie du Livre* (5), mars 1991, p. 97.

La médiatisation renforce par ailleurs la transformation du statut de l'écrivain, qui perd son aura sous l'effet de l'indécidabilité accrue de sa position socioprofessionnelle, des discours critiques de même que d'un livre désormais marchandise. Le milieu craint les compromissions à l'égard des médias, ainsi que la spectacularisation de la littérature et de l'écrivain. Auprès des médias dont on questionne les choix de contenus (hégémonie, nivellement de la culture, etc.), les écrivains deviennent amuseurs publics, déplore-t-on<sup>45</sup>. L'originalité de leur pensée ou de leur projet d'écriture se voit court-circuitée, de là l'éloignement effectif d'avec le lecteur (tout comme le retour de la figure de l'écrivain solitaire!). Une telle crainte n'est pas nouvelle. Dès la Libération, on s'inquiète du fait que le large public influe désormais sur le terrain privilégié du champ restreint; il a besoin de vedette, selon Julien Gracq, pour trouver un exutoire à son angoisse. L'écrivain devient une figure de l'actualité tenant à la fois de «la silhouette familière des panneaux-réclame» et «du directeur de conscience au rabais». Grâce aux nouvelles techniques de promotion et de publicité comme les séances de signature, les manchettes dans les revues ou les émissions radiophoniques, l'écrivain se taille une place sur la scène publique plus rapidement que par ses oeuvres. La littérature est entrée dans une «ère d'instabilité capricieuse où les constellations risquent de se bousculer et de se remplacer assez vite, car l'actualité dévore sans pitié ses objets»<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup>GUILLOU, p. 84.

<sup>46</sup>J. GRACQ, *La littérature à l'estomac*, Paris: J. Corti, 1950, pp. 68-72.

Gracq visait le mouvement du champ autour de l'existentialisme, mais il est intéressant de noter combien cette situation s'exacerbe avec l'impulsion des médias audiovisuels. Parce que sa rationalité est dominée par les cotes d'écoute, la télévision privilégie l'auteur télégénique, c'est-à-dire celui dont la personnalité ou l'aptitude à participer aux débats permettent de capter l'intérêt du spectateur<sup>47</sup>. L'émission *Apostrophe* offre un bel exemple du malaise dans le statut de l'écrivain. Si, d'un côté, les critères de sélection de l'animateur Bernard Pivot se rapprochent de la presse écrite, de l'autre, l'effet médiatique demeure crucial et l'animateur doit tenir compte de la façon dont l'auteur passe l'écran. On s'intéressera ainsi davantage aux commentaires généraux de l'auteur sur son oeuvre et aux questions d'actualité qu'à sa réflexion sur le métier d'écriture ou l'aspect formel de ses textes<sup>48</sup>. De fait, dans la deuxième moitié du siècle, l'enjeu pour l'écrivain résidera autant dans son adaptation aux transformations du marché que dans son choix de positionnement dans le champ. Ou il échappe à la marginalisation et joue à fond la carte spectaculaire, ce qui l'inscrit à la logique marchande. Ou il l'accepte, pour obéir à un projet esthétique exigeant, et se trouve acculé au silence.

Le facteur le plus important dans cette régression du livre réside, il va sans dire, dans la transformation des pratiques culturelles rattachée à l'essor des médias, en particulier aux mutations technologiques audiovisuelles. On s'est penché dans le premier

---

<sup>47</sup>C'est ce que Bernard Pivot déclare lui-même dans *Le métier de lire: réponse à Pierre Nora*, Paris: Gallimard, 1990.

<sup>48</sup>A. SPIRE et J.-P. VIALA (dirs.), *La bataille du livre*, préf. de G. Hermier, Paris: Éd. Sociales, 1976, p. 142.

chapitre sur le recul de la lecture depuis les années 70; si les Français sont plus nombreux à lire, la quantité de livres lus a diminué. Et si la lecture du roman remportait la faveur de 30 % des lecteurs, la baisse du chiffre d'affaires de ce secteur entre 1975 et la fin des années 80 indiquait un tassement relatif de la demande. On peut tout d'abord se demander si ce recul découlerait de la concurrence entre les produits culturels au niveau des ressources monétaires. Certains chercheurs le pensent, car l'indice du prix moyen des livres a augmenté plus rapidement que l'indice général; d'autres estiment que le rapport entre le prix du livre et celui d'autres produits culturels n'a pas changé<sup>49</sup>. La baisse enregistrée sur le nombre de livres lus indique un certain nombre de mutations dans le rapport au livre. Quel espace occupe donc la lecture parmi les activités culturelles médiatiques, et qu'en est-il de leur pratique? Les observateurs relèvent trois orientations principales dans le renouvellement des pratiques nationales. En premier lieu, la culture d'appartement se développe avec l'augmentation de l'écoute télévisuelle, depuis 1981 surtout, et musicale. Les sorties se montrent également plus fréquentes, exception faite des sorties traditionnelles comme le théâtre ou les musées. Enfin, les Français entrent de plus en plus en contact avec la culture; leur utilisation des livres ou du matériel audio et leur éclectisme quant au contenu des supports témoignent du changement social depuis 1973. On constate un déplacement du pôle dominé par le livre vers le pôle audiovisuel<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup>F. NOIVILLE, «La crise du livre», *Le Devoir*, 18-19 oct. 1997, p. D8.

<sup>50</sup>O. DONNAT et D. COGNEAU, *Les pratiques culturelles des Français (1973-1988)*, Paris: Éd. La Découverte/Documentation Française, 1990, pp. 6-7.

En effet, le renouvellement culturel s'opère, entre autres, d'après le modèle «ancien/moderne» proposé par Donnat et Denis Cogneau. La culture jeune, homogène malgré des variations sur le statut social et le diplôme, regroupe des activités comme la forte écoute de la musique à la radio et des émissions rock à la télévision, la pratique d'un sport ou encore la sortie en boîte. Malgré l'augmentation du nombre de bacheliers, la culture jeune laisse peu de place à la lecture. Elle s'oppose aux activités cultivées classiques, fortement liées au capital symbolique et à l'âge: les sorties, les concerts classiques, la visite de musée et le rapport intense au livre.

Plus généralement, on assiste à l'éclatement du modèle traditionnel de l'homme cultivé<sup>51</sup>. Les modèles d'excellence se diversifient; on pense à l'apparition, dans les années 80, du modèle du sportif et de nouveaux mythes comme la figure de Bernard Tapie. L'heure est à l'éclectisme; la culture ne sous-entend plus le partage entre la Culture et la distraction, et le jazz se trouve à égalité avec le classique. Par là, les catégories traditionnelles du «populaire», du «moyen» et du «cultivé» ne peuvent plus s'appliquer. Parce qu'au coeur de la culture traditionnelle, le livre subit une «ringardisation» et se retrouve désormais relégué parmi les pratiques culturelles vieillissantes; il n'est plus perçu comme un marqueur social.

Le livre, parce qu'il a une longue histoire, est un produit qui est déjà largement engagé dans sa phase de maturité et qui, de ce fait, souffre d'un déficit d'image aux

---

<sup>51</sup>F. PIAULT, «L'éclectisme culturel bouscule le livre», entretien avec O. Donnat, *Livres Hebdo* (111), 8 avr. 1994, pp. 37-38.

yeux de ceux qui sont sensibles aux valeurs de la jeunesse ou à l'image de la modernité véhiculée par les médias et la publicité.<sup>52</sup>

Autre signe de mutation culturelle, la perte d'éclat du Livre ne se conjugue pas avec le recul de la lecture. Car on lit de plus en plus de magazines et on recourt à l'informatique; pour certains livres, il peut y avoir substitution de support. On peut supposer que la diversification des supports aux textes littéraires entraînera des rapports différents aux textes et aux livres. Il suscite déjà un flottement autour du terme «livre»; «bouquin» ne désigne-t-il pas déjà, dans le langage populaire, aussi bien un magazine qu'un livre?<sup>53</sup>

La pratique d'autres activités culturelles a aussi changé. Pour ce qui est du cinéma, seuls les spectateurs occasionnels ne participent pas à la chute de la fréquentation en salle; ils passent de 50% en 1962 à 68% en 1990. De par son évolution, le cinéma constitue une pratique de plus en plus élitaire. Il rejoint un public non homogène qui se répartit selon quatre tendances. Il intéresse d'abord et surtout un public jeune, gouverné par le désir d'évasion et de divertissement, les 15-24 ans en forment près de 35%. La deuxième tendance, celle des «passionnels», regroupe les classes moyennes cultivées et les jeunes adultes des classes supérieures. La tendance statutaire rejoint les classes supérieures; pour eux le cinéma reste un divertissement banal. S'y oppose la dernière tendance dite conviviale qui se retrouve dans les publics populaires<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup>O. DONNAT, «La baisse de la lecture des livres», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des médias* (27), juil.-sept. 1992, p. 174.

<sup>53</sup>F. PIAULT, *Le livre: la fin d'un règne*, Paris: Stock, 1995, p. 26.

<sup>54</sup>N. LANG, «Étude sur le public cinématographique» (1986), in: J. FARCHY, «Le public cinématographique français: évolution et segmentation», *Médiaspouvoirs: Politiques*,



La pratique culturelle de la presse écrite se transforme elle aussi. Si la lecture de quotidiens demeure stable depuis 1973, elle est devenue moins régulière: 12% d'individus ont cessé de lire un quotidien chaque jour. Les forts lecteurs se recrutent parmi les hommes, les personnes âgées et les agriculteurs. La situation de la presse périodique, dont on sait qu'elle s'est fortement développée, diffère fortement. Soixante-huit pour cent de la population de plus de 15 ans lisent régulièrement un magazine; ce sont surtout des femmes, des Parisiens, des gens instruits et des jeunes. Cette poussée s'explique par le fait que le périodique se périmé moins vite que le quotidien et que, de par sa lecture séquentielle, il échappe à la contrainte du temps imposé par le petit écran. Il ne semble pas y avoir concurrence entre la lecture de la presse écrite et celle du livre; en 1978, 38% de la population de plus de 15 ans lit un livre par mois ou plus tandis que 55% parcourt un quotidien et 27% un magazine familial ou féminin. Ces deux formes de lecture apparaissent donc plus cumulatives que concurrentes.

Enfin, l'activité culturelle à domicile qui a connu la plus forte expansion est, bien entendu, l'écoute de la télévision. De fait, elle est le phénomène majeur des années 80 en termes de fréquence et de durée. En 1973, la moyenne de l'écoute était d'environ 16 heures par semaine; elle s'est élevée à plus de 20 heures à partir de 1981. Le pourcentage d'individus qui répondent à cette moyenne est passé de 20% en 1973 à 36% en 1988, soit une progression de plus de 80%. L'intensification de la pratique touche toutes les catégories: au moins 50% de la population — quels que soient l'âge, la situation

géographique et la catégorie socio-professionnelle — se retrouvent devant le téléviseur chaque jour à la fin des années 80<sup>55</sup>. Les personnes âgées, les femmes au foyer, les inactifs et les non-diplômés comptent toutefois pour les plus forts téléspectateurs. Les observateurs soulignent que la télévision n'exclut pas la pratique d'autres activités culturelles, contrairement aux craintes soulevées antérieurement. Mais est-ce le cas de la lecture de livre? La réponse à cette question s'avère complexe. Les résultats des enquêtes indiquent d'abord qu'à l'encontre des idées reçues, les gros consommateurs de télévision lisent presque autant que les autres; faibles et forts consommateurs du petit écran lisent à peu près le même nombre de livres à la fin des années 60 et vingt ans plus tard. En outre, de nombreux chercheurs affirment que pour une grande partie de la population, les deux médias relèvent de domaines trop éloignés pour entrer en concurrence.

Mais, selon Donnat, il y aurait tout de même des corrélations entre le recul de la lecture et l'augmentation de l'écoute télévisuelle. On sait par exemple que les jeunes sont les premiers responsables de la chute de la lecture du livre. Si on ne peut certes parler de substitution de la télévision à la lecture, puisqu'ils ont toujours vécu avec l'audiovisuel, la première explique tout de même l'indifférence envers la deuxième. Par ailleurs, un adulte passait en 1986 environ une heure 44 minutes, par jour, devant le téléviseur, soit quatre fois plus que devant un écrit et, sans doute, neuf fois plus que devant un livre selon Patrice Cahart<sup>56</sup>. On constate donc, dans la répartition des activités, une place croissante

---

<sup>55</sup>FARCHY, pp. 37-38.

<sup>56</sup>P. CAHART, *Le livre français a-t-il un avenir?*, rapport au ministre de la Culture et de la Communication (1987), in: N. ROBINE, p. 84.

de la télévision au détriment de la lecture. La télévision permet la pratique d'autres activités mais laisse moins de place au livre. Sur cent téléspectateurs de 1988, 49 sont allés au cinéma, 43 ont lu un quotidien tous les jours; si 75 d'entre eux ont lu au moins un livre dans l'année, seuls 24 en ont lu plus de 20... Certains chercheurs notent une opposition réelle bien que faible entre les deux médias. Elle se situerait au niveau du diplôme et du sexe; l'âge ne constitue pas un critère pertinent. Les téléspectateurs exclusifs se retrouvent chez les sans-diplômes (21 % chez les hommes et 20 % chez les femmes) tandis que les lecteurs exclusifs se retrouvent plutôt chez les femmes diplômées (27 %); ces faibles pourcentages soulignent éloquemment les multiples combinaisons possibles dans l'utilisation des deux médias. Car les deux supports ne remplissent pas les mêmes fonctions sociales et ne s'approprient pas de la même manière; tandis que la télévision est une pratique collective, souvent familiale, la lecture en est une individuelle<sup>57</sup>. En fait, la concurrence se ferait le plus sentir dans deux cas. Parce qu'elle peut être vecteur de connaissances et d'enrichissement de soi, la télévision empiète sur la lecture auprès de ceux qui font un usage cultivé de la télévision. Parallèlement, certaines catégories de population satisfont, grâce à la télévision le désir d'évasion fictionnelle; on pense aux fictions policière et sentimentale très présentes à l'écran<sup>58</sup>.

Le recul de la lecture de livres s'explique donc en partie par l'essor d'autres pratiques de loisir. Mais il réside essentiellement au niveau symbolique avec sa

---

<sup>57</sup>R. ESTABLET et G. FELOUZIS, «Livre et télévision: deux médias en concurrence?», *Cahiers de l'Économie du Livre* (8), déc. 1992, pp. 127-132.

<sup>58</sup>DONNAT, «La baisse de la lecture des livres», p. 172.

dé légitimation. Les industries médiatiques, comme l'hégémonie culturelle américaine, contribuent au bouleversement des pratiques culturelles et à la perte de l'aura du livre. Elles élaborent de nouveaux modes de consécration (les émissions littéraires, par exemple), modifient la réception du littéraire auprès du public de même que le statut de l'écrivain et de son oeuvre, voire même le contenu de celle-ci. En outre, elles favorisent la légitimation de genres mineurs, ce qui ébranle l'acception traditionnelle de la culture... et de la littérature en particulier. L'industrialisation du marché éditorial alimente elle aussi cette dé légitimation. Avec le format poche et la distribution à grande échelle, le livre s'est banalisé en marchandise culturelle et ses usages se sont diversifiés. Il ne faut pas enfin sous-estimer l'étroite association du livre à l'institution scolaire, qui a pour effet que le livre se perçoit de moins en moins comme une pratique de délasserment. Car la modernité n'est plus du côté du livre, mais de l'audiovisuel et de l'éclectisme.

Bien entendu la dé légitimation n'est pas totale puisque le livre et l'écrit jouissent encore de la reconnaissance sociale. Mais le phénomène de renomination (l'oeuvre devient texte, l'écrivain scripteur ou auteur, et le Livre marchandise), les positions esthétiques ultra-formalistes du Nouveau Roman ainsi que la violence et l'angoisse que renferment ses productions apparaissent symptomatiques du malaise vécu par la littérature et le livre en général; il s'agit d'une intuition inquiète, masquée par les éclats de l'ultra-littérature, qui devient un malaise créé par les premiers remous d'un passage entre une culture fondée sur l'écrit à celle du médiatique et les transformations sociales qu'il appelle. Il s'agit d'un

malaise d'autant plus aigu qu'il hérite du pathos crépusculaire caractéristique du discours social de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>59</sup>.

### Réseau discursif entourant la culture médiatique

Le développement des industries médiatiques ne se contente pas de secouer le livre; il suscite un fort mouvement de réflexion, alarmiste ou non, dont les deux tendances principales seront ici tracées d'après la classification proposée par Eco<sup>60</sup>. Tout d'abord, selon les «apocalyptiques», la culture contemporaine de masse provoque la chute inévitable de la Culture véritable, la décadence de la société. Non seulement elle massifie les individus mais elle refuse toute valeur aux produits culturels en les rejetant en bloc. Cette position englobe des critiques allant de la négativité modérée au «nihilisme flamboyant» à la Dwight McDonald. La tendance apocalyptique s'inscrit en droite ligne du pathos crépusculaire du XIX<sup>e</sup> siècle; mais on peut la faire remonter bien avant dans le temps puisque l'avènement de l'imprimerie a suscité de vives réactions quant à la désacralisation du texte. Les «intégrés» présentent quant à eux un discours inverse. Ils posent comme

---

<sup>59</sup>M. ANGENOT, *1889: un état du discours social*, Longueil: Éd. du Préambule, 1989. Le penseur dégage deux caractéristiques du discours social fin-de-siècle, la problématique de la déterritorialité et le pathos crépusculaire. Ce dispositif hégémonique perdurera durant les deux premiers tiers du XX<sup>e</sup> siècle, voire davantage puisqu'il se voit banalisé dans le médiatique.

<sup>60</sup>U. ECO, *Apocalittici e Integrati*, Milan: Bompiani & C.S.P.A., 1964.

principe que la culture de masse est bonne en soi. On vit une époque d'expansion du champ culturel où se réalise la circulation d'un art et d'une culture populaires. De plus, la diffusion massive de la culture et de l'information peut éduquer la population, et l'homogénéisation, dissoudre les différences de classe. A cette vision, pourraient se rattacher les travaux sur la culture de résistance (le pop, les minorités) de même que les tenants de la «nouvelle sensibilité», pour reprendre l'expression de Susan Sontag. Cette tendance témoignerait du pluralisme et du relativisme qui marquent le monde contemporain, et dont le post-modernisme constitue un topos. Bien entendu, les débats sur le contenu et les effets des industries médiatiques aiguïssent d'autant les discours autour de la paralittérature, celle-ci se situant à la jonction de la production industrielle et de la création populaire.

Soulignons d'abord que la charge idéologique quant au contenu et aux effets de la culture de masse découle du réseau discursif tissé autour des termes de populaire et de masse avec les siècles. En effet, le terme de populaire renvoie à trois significations. Il relève du qualitatif (qui appartient au peuple), de l'éducatif (qui doit convenir au peuple) et enfin du quantitatif (qui correspond à la masse). L'ambiguïté touche aussi la notion de culture de masse; elle se fait péjorative (culture des masses) quand elle renvoie à l'ensemble des biens symboliques utilisés par la majorité non cultivée. Au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle signifiera de plus en plus la culture née avec les communications de masse. «La culture de masse, c'est à la fois le contenu culturel, ou prétendu tel, des messages diffusés par les communications de masse, et le type de culture

qui en résulte dans les milieux sociaux imprégnés par ces modes de diffusion.»<sup>61</sup> La teneur de cette définition, et son imposition, ne se sont pas faites aisément. La définition de la culture de masse suscite en 1962 un vif débat entre Bourdieu et Morin. Selon ce dernier, la culture de masse correspond à la seconde industrialisation, celle de l'esprit. Intégrant des contenus des cultures cultivée et folklorique, cette «tierce culture»<sup>62</sup> crée une mythologie moderne où les stars et les play-boys, par exemple, deviennent les Olympiens. Bourdieu et Jean-Claude Passeron s'élèvent justement contre la perception d'une culture autonome et questionnent la notion de masse. Non seulement les publics diffèrent selon le type de produit médiatique mais l'individu se défend contre l'abêtissement<sup>63</sup>. Ce n'est qu'à la fin des années 70 que les intellectuels fusionneront le populaire avec le médiatique, au moment où l'on acceptera le mélange des haute et basse cultures. Entretemps, les termes de communication de masse (ou de *mass media*) puis d'industries culturelles se seront substitués à celui de culture de masse.

La vision massifiante de la culture de masse, forte d'un ancrage historique imposant, domine le discours social jusque dans les années 70; elle s'amenuise ensuite, sans pourtant disparaître. Selon la perspective, la culture médiatique apparaît comme une dégradation (le kitsch, le simili) ou une culture moyenne. Le cri d'alarme peut se faire

---

<sup>61</sup>J. CAZENEUVE, *La société de l'ubiquité: communication et diffusion*, Paris: Denoël-Gonthier, 1972, p. 200.

<sup>62</sup>E. MORIN, *L'esprit du temps*, t. 1, *Névrose*, Paris: B. Grasset, 1962, p. 58.

<sup>63</sup>P. BOURDIEU et J.-C. PASSERON, «Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues», *Les Temps modernes* 19 (211), déc. 1963, pp. 998-1021.

aigu: il s'agit d'endiguer la menace contre la culture dominante, comme en témoigne la réflexion de Max Horkheimer et Theodor Adorno<sup>64</sup>. En effet, l'industrie culturelle — oximore apocalyptique — collabore au renforcement du système capitaliste par son infiltration à tous les niveaux de la société. Les producteurs de cette industrie justifient un produit standardisé et planifié en affirmant satisfaire les besoins et les goûts du public. Or, cette rationalité technologique permet le contrôle de la conscience individuelle et, de là, laisse entrevoir le caractère totalitaire de la démocratie capitaliste. L'industrie culturelle réprime l'individu, détruit le potentiel libérateur de l'art véritable comme force de protestation contre la domination sociale. Le mal va encore plus loin: elle provoque la réification totale de la culture et de l'homme, contraint de lui-même devenir ce que sont les produits culturels. Walter Benjamin partage cette vision, bien qu'avec des nuances positives<sup>65</sup>. Il y a, à l'époque moderne, mutation de l'oeuvre d'art sous l'expansion de la reproduction mécanique qui détruit l'existence unique de l'oeuvre, «l'aura» de l'original. Elle détache l'objet reproduit du domaine de la tradition et contribue ainsi à l'érosion de la véritable expérience esthétique, tout en réactivant l'objet. Or celui-ci forme le caractère inaccessible et essentiel de l'oeuvre en rapport avec son contexte magique et rituel. Avec la reproduction, la valeur d'exposition l'emporte sur la valeur de culte; la fin de l'art

---

<sup>64</sup>M. HORKHEIMER et T.W. ADORNO, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1969], trad. de l'allemand par E. Kaufholz, Paris: Gallimard, 1983.

<sup>65</sup>W. BENJAMIN, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», in: *Illuminations*, réunis et présentés par H. Arendt, trad. de l'allemand par H. Zohn, New York: Schocken, 1955.



auratique signifie non seulement la fin de l'expérience enracinée dans la tradition mais aussi une transformation de la réaction de l'attitude des masses envers l'art, comme on le constate dans le cinéma. L'art sert désormais à réconcilier le public de masse avec le statut quo.

L'École de Francfort a grandement influencé les études ultérieures; bien que progressiste dans les intentions et défiante vis-à-vis d'un pouvoir intellectuel au potentiel autoritaire, elle a nourri la vision conservatrice ultérieure. Parmi les plus apocalyptiques se trouve Dwight McDonald, pour qui la culture de masse apparaît comme une excroissance cancéreuse de la Haute Culture. Celle-ci doit maintenant composer avec une culture menaçante, dont elle avait auparavant tiré profit. La culture de masse a provoqué une culture homogénéisée (démocratique) qui fait mûrir les enfants avant l'âge et infantilise les adultes. Manipulée par les «Lords of Kitsch»; elle dénude l'homme de son humanité. Si l'avenir de la Haute Culture apparaît sombre, celui de la culture est encore plus noir: dans une société de masse, la culture ne peut que disparaître<sup>66</sup>.

Le kitsch, cet «art du bonheur» selon Abraham Moles, participe pleinement de la culture de masse. Il est généralement perçu comme produit du mauvais goût et de la mauvaise conscience. Il regroupe tout produit culturel économiquement et esthétiquement abordable; il se présente comme une illusion de goût, idéologiquement manipulé, répondant aux classes bourgeoises ou moyennes. Forme de consommation hédoniste, il

---

<sup>66</sup>D. MACDONALD, «A theory of mass culture», in: L.M. BERK et T.H. OHLGREN (dirs.), *The New Languages: A Rhetorical Approach to the Mass Media and Popular Culture*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977.

est indissociable de la modernité: il est devenu l'art normal de notre culture. Moles met en relief la position contradictoire du kitsch dans le monde contemporain. Si, d'un côté, il apparaît fondamentalement vulgarisateur et diffuseur, il crée d'une autre côté une nouvelle forme d'attention au monde. Kitsch et mouvements artistiques se trouvent donc nécessairement en symbiose. Doux et insinuant, le kitsch réproouve tout excès; il s'avère, de là, totalitaire. «Les rapports entre les hommes se dissolvent au niveau de rapports entre les objets, résolvant tous les conflits de la même façon, donnant lieu à une *écologie des hommes et des choses*.»<sup>67</sup> Parallèlement à ces réflexions, les chercheurs ont aussi posé la notion de culture moyenne. Léo Bogart a été le premier à suggérer l'évolution de la néo-culture dans le sens de l'uniformité. On accuse les industries médiatiques, de par les contraintes de leur production et de leur diffusion, de mener à la standardisation de la culture, à sa médiocrité et à la narcotisation de l'individu. Morin affirme que la culture de masse provoque le rapprochement des haute et basse cultures. Parce qu'elle tend à l'homogénéisation des produits, l'industrie culturelle favorise, en effet, les esthétiques moyennes, à l'originalité réglementaire. La culture de masse est celle du commun dénominateur; elle traverse toutes les classes sociales et, de là, démocratise la consommation et modèle de nouvelles valeurs. L'homogénéisation à laquelle tendent les industries culturelles entraîne toutefois une contradiction: il faut à la fois préserver l'originalité et obéir à la logique marchande. Ce sera d'ailleurs là un problème aigu du

---

<sup>67</sup>A. MOLES, *Psychologie du kitsch: l'art du bonheur*, nouv. éd. rév. et mise à jour par E. Rohmer, Paris: Denoël-Gonthier, 1971, p. 218 (italiques de l'auteur).

marché de l'édition; on a vu la part tenue qu'y occupe la littérature de novation, un espace d'autant plus aléatoire que le livre est entré dans une phase de délégitimation.

La sociologie des *mass media* s'est longuement penchée sur les effets, généralement perçus comme néfastes, des industries médiatiques. Dans quelle mesure le contenu médiatique, en particulier la violence, influence l'individu? La question suscite dès les années 50 de nombreuses recherches, tant sur la place qu'elle occupe que sur ses effets directs ou imaginaires; les résultats témoignent de la complexité de la question<sup>68</sup>. Les effets des médias apparaissent négatifs pour de nombreux chercheurs. D'après eux, la violence médiatisée entraîne le danger de sa reproduction dans le réel, voire sa reproduction effective. Sous l'angle positif, cette violence permet une catharsis: l'agressivité réelle se décharge dans l'imaginaire. Enfin, d'autres études démontrent que la télévision et le cinéma, présentés comme divertissement ou comme expérience culturelle, n'influencent pas directement l'agressivité réelle. Dans un deuxième temps, les points de vue diffèrent quant à la nature de l'effet des scènes violentes. Elle peut être émotive et s'actualiser dans une tension nerveuse accrue, ou encore affective (identification et projection), morale (la vision du monde et les valeurs présentées accélèrent la maturation du jeune spectateur plutôt que provoquent la conversion) et enfin intellectuelle (l'information sur le «monde réel»). Par exemple, George Gerbner indique que la télévision offre une représentation tragique du monde social (*Mean World Syndrome*) qui

---

<sup>68</sup>De nombreux bilans de ces recherches suivront rapidement. On utilise ici celui d'André Glucksmann, «Rapport sur les recherches concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision», *Communications* (7), 1966. Au contenu violent on peut aisément ajouter l'érotisme.

accroît l'agressivité chez certains, mais surtout l'insécurité, la méfiance, l'insensibilité et la colère auprès de la majorité<sup>69</sup>. On retrouve finalement la même diversité sur les questions relatives à la durée de l'effet ou à sa spécificité télévisuelle et cinématographique. Bref, si les chercheurs ne peuvent déterminer un effet «pur» et direct des scènes de violence sur le spectateur, tous assoient comme principe l'idée du pouvoir hypnotique de l'image audiovisuelle et témoignent de la représentation dramatisée de l'anomie sociale. Par là, ils nourrissent le récit de crise tel qu'actualisé dans l'idéologème de la société malade.

Outre la dysfonction narcotique et l'abaissement du niveau culturel, les chercheurs pointent le renforcement des normes sociales. Passivité, résignation, oppression: tels sont des effets marquants de la culture médiatique. La «société bureaucratique de consommation» enferme la population dans la logique d'un système qui suscite constamment de nouveaux besoins; l'individu vit donc dans un monde vide de fantasmes manufacturés qui lui refuse toute créativité<sup>70</sup>. C'est pourquoi certains chercheurs désigneront la culture médiatique comme génératrice de mythologies. Elle propose au public un monde imaginaire imprégné de violence et d'érotisme, lui offre des mythes tels que celui du confort, de la jeunesse et du bonheur.

C'est parce que la *culture de masse* devient le grand fournisseur des *mythes* conducteurs du loisir, du bonheur, de l'amour, qu'on peut comprendre le mouvement qui l'anime, non seulement du réel vers l'imaginaire, mais aussi de

---

<sup>69</sup>S. STOSSEL, «The Man Who Counts the Killings», *The Atlantic Monthly* 279 (5), mai 1997, p. 90.

<sup>70</sup>H. LEFEBVRE, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, réimpression<sup>e</sup>[l éd., 1968], Paris: Gallimard, 1970, pp. 73-74.

l'imaginaire vers le réel. Elle n'est pas seulement *évasion*, elle est en même temps et contradictoirement, *intégration*...<sup>71</sup>

Barthes abonde dans le même sens, quoique d'un angle différent; comme Morin, il met en question d'ailleurs la vision traditionnelle de la culture légitime et son rejet de la culture médiatique. Le mythe, parole formée à partir de stéréotypes ou d'images sociales, vide les phénomènes sociaux de leur réalité et acquitte ainsi le système. En privant ces phénomènes de leur sens historique, il domestique la réalité et l'annexe au profit d'une réalité construite par l'idéologie bourgeoise dominante; par là, il se montre mystificateur. «Tout se passe comme si l'image provoquait *naturellement* le concept; comme si le signifiant *fondait* le signifié: le mythe existe à partir du moment précis où l'impérialité française passe à l'état de nature: le mythe est une parole excessivement justifiée.»<sup>72</sup> Les industries médiatiques encouragent les individus à recevoir comme naturel ce qui est, en fait, une réalité mythologique, construite de façon à masquer et à renforcer l'inégalité sociale; par là, elles sont loin d'être un facteur de démocratisation. La télévision, abonde Cazeneuve, participe de cette entreprise de mystification, bien qu'à certains égards elle se montre démystificatrice en désacralisant lieux et personnages, et étouffe l'imagination créatrice par la densité de ses images. Bien entendu, cette démystification se renverse rapidement; le spectateur enregistre un reflet imaginaire de la réalité<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup>MORIN, *L'esprit du temps*, p. 121 (italiques de l'auteur).

<sup>72</sup>R. BARTHES, *Mythologies*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1957], Paris: Éd. du Seuil, 1970, pp. 237-238 (italiques de l'auteur).

<sup>73</sup>CAZENEUVE, pp. 238-242.

L'interprétation barthésienne porte un regard négatif sur le mythe et, par ricochet, sur le stéréotype qui le fonde. Il faut nuancer cette perception selon Amossy; l'acceptation moderne du mythologique se rapproche certes du stéréotype, mais ne devrait pas s'entacher d'un tel mépris. Le mythe n'est plus un récit des origines, mais une image simplifiée participant de l'imaginaire collectif. Son élaboration s'effectue ainsi à travers un premier stade qui est celui de la réduction stéréotypique et de la diffusion massive. La schématisation permet la promotion d'une image simple et, dans un deuxième temps, son intégration aux fantasmes collectifs par son ressassement incessant dans les industries médiatiques. Mais où se situerait la frontière entre le stéréotype, objet de dénonciation, et le mythe qui jouit d'une valeur positive? On peut reconnaître dans l'image médiatisée un stéréotype; en ce cas, il se prête à la dénonciation et à la déconstruction. Mais on peut choisir d'oblitérer le fondement stéréotypé de l'image et doter cette dernière d'une valeur positive. Bien que sachant, par exemple, Lolita et Brigitte Bardot être des images stéréotypées, la population refuse de les dénigrer comme telles. C'est par là que se détermine la différence entre le mythe et le stéréotype. Le mythe jouit d'une valorisation positive même s'il se donne comme représentation collective figée; perdant ses connotations péjoratives, cette forme fixe se fait «réceptacle d'une essence rare, qui éclaire en profondeur le sens du réel»<sup>74</sup>. Mais parce qu'il s'enracine dans le stéréotype, il retourne à ce stade s'il se démode; privé de son exemplarité, il redevient schème figé comme ce fut le cas de Rudolf Valentino.

---

<sup>74</sup>AMOSSY, p. 101.

Loin donc de supporter la communication, les médias à la fois mythifient et mystifient. Il y a plus; il se révèlent, selon Baudrillard, des simulacres, des anti-médiateurs. Cette notion de simulacre constitue un idéologème central au discours social et se retrouve transcodée dans les fictions étudiées dans la troisième partie de ce travail; elle s'actualise aussi sous la variante de la société schizophrénisante comme Guy Debord, pour ne citer que lui, l'exprime. Les médias favorisent la division sociale de par leur forme même, caractérisée par la non-réciprocité et l'irresponsabilité. Toute tentative de résistance apparaît vaine, puisque la subversion et la transgression se voient court-circuitées: «transformées en *modèles*, *neutralisées* en signes, elles sont vidées de leur sens.»<sup>75</sup> La réalité n'est plus qu'un leurre, un réseau de simulacres. Selon Paul Virilio l'oeil est désormais guidé par la machinerie visuelle, qui paralyse la réflexion et l'imagination suivant le principe selon lequel plus on voit le monde, plus sa signification nous échappe. La machine visuelle se saisit de la totalité du sujet — son imagination, ses impulsions, son intimité —, modifie la perception du temps et présente le quotidien comme virtualité<sup>76</sup>. Jean-François Lyotard va dans le même sens en affirmant la distanciation au monde et la détemporalisation provoquées par la révolution technologique. Là repose la postmodernité: le système, complexifié, entraîne comme effet la mobilisation sociale totale<sup>77</sup>. La passivité sert donc des intérêts idéologiques en plus de modifier la perception.

---

<sup>75</sup>J. BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1972], Paris: Gallimard, 1982, pp. 213-214 (italiques de l'auteur).

<sup>76</sup>P. VIRILIO, *La machine de vision*, Paris: Galilée, 1988, p. 134.

<sup>77</sup>J.-F. LYOTARD, *L'inhumain: causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 75.

Serait-ce la fin du réel? La distance entre la réalité et l'imaginaire n'existe plus désormais; la représentation subit une altération qui fait de la simulation le modèle de la reproductibilité des marchandises et celui de la présentation et de la perception.

Le champ ouvert est celui de la simulation au sens cybernétique, c'est-à-dire celui de la manipulation tous azimuts de ces modèles (scénarios, mise en place de situations simulées, etc.) mais alors *rien ne distingue cette opération de la gestion et de l'opération même du réel: il n'y a plus de fiction.*<sup>78</sup>

La «nébuleuse hyperréelle» fond le réel et l'imaginaire et reconfigure le politique, le savoir et même le sens, d'où la perte de référence. Ce sont l'hyperréalisme de la simulation et la circulation effrénée des messages qui définissent l'ordre social actuel. Les signes se sont vidés de leur sens, entraînant la transparence et la transversalité de la société; tout devient sexuel, politique, esthétique et, partant, plus rien ne l'est<sup>79</sup>. L'image se situe au centre de cet environnement; surreprésentation, elle ne renvoie à aucune profondeur, d'où l'indifférence commune et un désert mental. «Ni spectateurs, ni acteurs, nous sommes devenus des voyeurs sans illusion.»<sup>80</sup> Debord rejoint Baudrillard dans son analyse de la spectacularisation de la société contemporaine. Selon le penseur, on ne peut séparer le spectacle de l'activité sociale effective. La réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel parce que produit par le social. Il englobe et dépasse les médias de masse. A sa

---

<sup>78</sup>BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 181 (italiques de l'auteur).

<sup>79</sup>J. BAUDRILLARD, *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Galilée, 1990, p. 17.

<sup>80</sup>J. BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1983], Paris: librairie Générale Française, 1986, p. 91.



base se trouve la spécialisation du pouvoir politique et économique qui, par sa production industrielle fabrique, concrètement, l'aliénation ainsi que la perte de l'unité du monde. Pour fonctionner, il s'appuie en effet sur l'illusion d'abondance dans la consommation des marchandises modernes et sur la fragmentation de l'individu séparé des forces productives. Le consommateur réel devient dès lors consommateur d'illusions puisqu'il ne peut toucher qu'une succession de fragments du bonheur marchand. L'abondance de la marchandise génère par ailleurs un artificiel illimité qui entraîne la falsification de la vie sociale. Bref, le spectacle est l'idéologie par excellence et se rapproche de la schizophrénie. Il efface les limites du moi et du monde «par l'effacement du moi qu'assiège la présence-absence du monde», tout comme les limites du vrai et du faux par le refoulement de la vérité sous le règne de l'apparence organisée.

Celui qui subit passivement son sort quotidiennement étranger est donc poussé vers une folie qui réagit illusoirement à ce sort, en recourant à des techniques magiques. La reconnaissance et la consommation des marchandises sont au centre de cette pseudo-réponse à une communication sans réponse.<sup>81</sup>

A ces visions «apocalyptiques» participant des récits de la Crise s'opposent les regards mettant de l'avant la liberté individuelle, les cultures marginales ou encore la nouvelle culture générée par le paysage médiatique. Ils s'inscrivent dans la position «intégrée» au sens large, qui a hérité de la célébration du populaire comme expression «pure» de l'homme et participe elle-même du relativisme caractéristique du discours social contemporaine de notre époque<sup>82</sup>. La résurgence, dans les années 60, des cultures

---

<sup>81</sup>G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel, 1967, p. 169.

<sup>82</sup>ANGENOT, p. 1096.

marginales et dites «authentiques» a réactivé une vision du populaire qui met l'accent sur son identité culturelle, sa résistance à l'hégémonie. Ainsi, le minoritaire englobe autant les cultures régionales et ethniques que celles rattachées à un groupe social comme la littérature gaie ou le rock. Ici, la sous-culture se pose comme un mécanisme de désordre sémantique au pouvoir anarchique; elle se construit indirectement sur l'image d'elle-même que lui renvoie la culture dominante<sup>83</sup>. Mais la résistance émerge aussi au coeur de la culture médiatique, avec la notion du «quotidien». Le consommateur devient un «pratiquant», chez Michel de Certeau, qui s'intéresse à la «culture ordinaire». Par sa manipulation de l'environnement social et culturel, l'individu produit plutôt que ne consomme passivement. Montage, collage, jeu de l'occasion et de la circonstance: telles sont les pratiques quotidiennes qui structurent la culture ordinaire. La pratique de l'écart est importante: créative, elle insinue une subversion tranquille de la culture dominante. «L'*opérateur*, l'*illocutoire*, le *trivial* (qui est aussi le fondamental), tels sont les axes de la révolution culturelle qui s'esquisse à la base, disséminée dans des innovations qui fourmillent sous l'herbe.»<sup>84</sup> D'ailleurs peut-on parler de culture de masse? De nombreux chercheurs répondent par la négative en soulignant l'hétérogénéité du public. Le récepteur n'est ni médiocre, ni passif, déclare Mikel Dufrenne: recherchant le plaisir, il opère des choix parmi les biens culturels. La liberté du jeu se situe à la source d'un véritable art de

---

<sup>83</sup>D. HEBDIGE, *Subculture: The Meaning of Style*, New York: Methuen, 1979, pp. 84-86.

<sup>84</sup>M. de CERTEAU, *La culture au pluriel*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1974, p. 301.

masse, distinct et équivalent à la culture élitiste; l'art populaire entraînera la révolution sociale<sup>85</sup>.

Un autre courant de pensée dans le sillage de Mai 68 voit dans la rencontre de la culture noble et de l'art de masse l'émergence de ce qui fut nommé une «troisième» culture; le terme mute en postmoderne et postmodernité avec les années 80. Cette idée n'est pas récente, puisqu'on la retrouve chez Gramsci, par exemple, bien qu'elle ait changé d'orientation. Les médias de masse nous invitent à délaisser la perception traditionnelle de la culture, selon les tenants de la troisième culture. Alfred Willener et Paul Beaud l'appellent analogique en ce sens qu'elle refuse la dichotomie entre le professionnel et l'amateur, l'artiste et l'audience, le savoir et la pratique. Elle vise la commutabilité (les éléments culturels sont combinés à travers des stratégies de réutilisation, dans un rejet de la hiérarchie) et se veut mobilisation par le mouvement, immédiateté réalisée dans les supports techniques. Il s'agit de réintégrer l'hétérogénéité de masse dans une consommation (réception-production) active aboutissant à une homogénéité vécue. La nouvelle musique (électro-acoustique, pop engagée, improvisée) en fournit une bonne illustration<sup>86</sup>. Sontag rejoint cette position dans sa description de la nouvelle sensibilité contemporaine. Désormais les artistes bricolent à partir du non-art, de la technique industrielle, de l'imaginaire commercial et privé. La dichotomie entre les cultures haute et basse perd ainsi toute pertinence; la réification touche autant les productions culturelles

---

<sup>85</sup>M. DUFRENNE, «L'art de masse existe-t-il?», *Revue d'Esthétique* (3-4), 1974, pp. 9-32.

<sup>86</sup>A. WILLEMER et P. BEAUD, *Musique et vie quotidienne*, Paris: Mame, 1973, p. 266.

sérieuses que frivoles. En outre, la nouvelle sensibilité se caractérise par la culture non littéraire. Moins moraliste, elle préfère la forme et le style au contenu. L'affection des artistes pour le populaire ne relève donc pas d'un nouveau philistinisme mais d'une vision du monde renouvelée: «there *are* new standards, new standards of beauty and style and taste. The new sensibility is defiantly pluralistic; it is dedicated both to an excruciating seriousness and to fun and wit and nostalgia.»<sup>87</sup>

Bien entendu, tous les intellectuels n'applaudissent pas à la nouvelle situation culturelle. L'esthétique de l'impureté, avance Guy Scarpetta, prône le décroisement de la hiérarchie culturelle et la manipulation de l'imaginaire médiatique par détournement et surcodage. Or, décroisement ne signifie pas fin de la hiérarchie. Au contraire, l'esthétique joue sur l'inégalité des valeurs culturelles. D'une part, la réaffirmation de la hiérarchie permet d'inclure le mineur dans un processus de transgression et de jouissance. Mais, d'autre part, le recours au mineur, «même explicable par l'essoufflement des avant-gardes récentes et la crise de leurs idéologies, pourrait bien n'être que la marque d'une acceptation pure et simple de la sous-culture de masse — de la barbarie»<sup>88</sup>. L'effet postmoderne serait une façon de retrouver, utopiquement, l'authenticité perdue.

Les diverses orientations générales apocalyptiques et intégrées présentent des visions contradictoires d'un même état de société. Toutes deux également justes, elles

---

<sup>87</sup>S. SONTAG, «On Culture and the New Sensibility», in: R.B. Browne (dir.), *Popular Culture and the Expanding of Consciousness*, New York: J. Wiley & Sons, 1973, p. 36 (italiques de l'auteur).

<sup>88</sup>G. SCARPETTA, *L'impureté*, Paris: B. Grasset, 1985, p. 80.

appellent toutefois à la modulation. Les industries médiatiques de masse ont certes modifié la culture traditionnelle, la perception de l'environnement ainsi que généré la spectacularisation du réel. Mais il semble qu'on doive nuancer les affirmations sur l'aliénation de l'individu et la décadence culturelle au regard de la liberté individuelle. De même, si les cultures de résistance et la nouvelle sensibilité ont le mérite de souligner cette liberté individuelle et les manipulations ludiques, elles ne doivent pas occulter l'assise marchande de la production culturelle. Les deux positions générales apparaissent, en fait, complémentaires d'une même réaction à l'onde de choc culturelle provoquée par l'expansion des médias de masse. Toutes deux tendent vers une conception romantisée d'un passé où l'expérience culturelle était libre d'attaches avec la technique. Elles témoignent de la transition difficile entre deux états de culture, dont l'une possédait un fort enracinement. La coexistence des affirmations strictement contraires de Sontag (la créations de nouveaux modèles culturels) et de Scarpetta (le jeu sur les hiérarchies ne signifie pas leur disparition) traduisent éloquemment, à travers le postmoderne, «l'entre-deux-cultures». On mesure mieux, dès lors, le choc provoqué par le Nouveau Roman dans son utilisation d'éléments de la paralittérature et de la culture de masse. La littérature aura donc saisi tôt l'avènement de la nouvelle situation culturelle et ressenti douloureusement le déchirement qu'elle entraîne. Elle désigne le fait, souligné par Fredric Jameson, que la culture savante et la culture de masse entretiennent un rapport objectif et une interdépendance dialectique, comme formes inséparables au sein du capitalisme avancé;

la culture savante, ou modernisme, apparaît comme la production d'élite contemporaine de la culture de masse<sup>89</sup>.

Certains thèmes de la nouvelle culture médiatique et des discours l'entourant migrent chez Robbe-Grillet, que ce soit directement ou en creux; la troisième partie de notre travail s'y attarde. A l'instar des contenus diffusés par les industries médiatiques, axés sur l'effet de réel et le défoulement comme on l'a vu précédemment, les textes robbe-grilletiens jouent sur la violence, l'érotisme et, sous une forme modulée, le rire. Comédie à la télévision et au cinéma, ce dernier s'actualise ici sous la forme de la parodie et de références au stéréotypique. Le Nouveau Roman baigne par ailleurs dans une atmosphère angoissée dont les images et la thématique participe largement de la paralittérature et d'où émerge une réflexion sur la création et la place de la littérature. Mentionnons enfin la prédominance de l'image, dont le pouvoir rappelle celui de l'audiovisuel, jugé hypnotique. Les textes témoignent de l'absence de signification et de la spectacularisation de la réalité, que ce soit sous la forme des dérives de l'imaginaire du personnage, de la dislocation spatio-temporelle et de l'activation formelle. Par là, ils font écho à certains discours apocalyptiques.

La présence de tels thèmes témoignerait de la transformation du paysage culturel, dans lequel la Littérature dans son acceptation sacrée n'occupe plus une place centrale, comme en témoigne le recul du livre dans le marché et les pratiques culturelles. En effet, même s'il reste une référence importante, il subit une délégitimation indéniable. Le

---

<sup>89</sup>F. JAMESON, «Réification et utopie dans la culture de masse», *Études françaises* 19 (3), 1984, p. 127.

développement des industries médiatiques et leur implantation dans les activités de loisir relèguent le livre au second plan. Ensuite, la logique marchande qui les dirige, alliée à l'industrialisation du marché livresque, impriment un mode de promotion au livre qui ne sert pas la littérature de recherche. La spectacularisation des prix, l'espace de plus en plus restreint laissé à la critique et aux émissions littéraires, contribuent à un certain étouffement de la création. L'écrivain n'échappe pas au phénomène: ou il se banalise en devenant «amuseur public» ou son oeuvre reste lettre morte. Dans la partie qui suit, on portera le regard sur l'évolution de la sphère restreinte à l'heure de l'industrialisation du marché du livre, et on s'arrêtera à la question de la paralittérature; on présentera quelques-unes de ses formes esthétiques et le réseau discursif l'entourant, qui rappelle les discours apocalyptiques et intégrés qu'a soulevés la culture de masse.

**PARTIE II**

**DU NOUVEAU ROMAN A LA PARALITTÉRATURE**



## CHAPITRE III

### ÉVOLUTION DES SPHÈRES LITTÉRAIRES

Établissant une périodisation du champ littéraire, Alain Viala souligne qu'à partir des années 50 apparaît une phase de «redistribution», la septième qu'ait connue le champ littéraire. En effet, la situation de ce dernier tient aux structures internes de l'espace littéraire (hiérarchies diverses, codes et règles) et aux modes de relation avec les autres composantes sociales (par exemple, la position dans la hiérarchie des valeurs et l'attitude du pouvoir); après sa phase d'exploitation (1914-1950), où la littérature jouit d'un magistère moral et culturel, le champ littéraire moderne se remet en question. Le sacre littéraire se relativise sous l'influence conjuguée, selon Viala, de la scolarisation massive, de l'avènement des médias audiovisuels et de l'expansion de la littérature à grande diffusion<sup>1</sup>.

La première partie de ce travail a confirmé certaines des hypothèses du critique. L'industrialisation du marché de l'édition, sa progression importante dans les années 60, et les difficiles adaptations qui en découlent, puis sa stagnation avec les années 80 se

---

<sup>1</sup>A. VIALA, «Pour une périodisation du champ littéraire», *in*: C. MOISAN (dir.), *L'histoire littéraire: théories, méthodes, pratiques*, Québec: Presses de l'Université Laval, 1989, pp. 95-99.

répercutent indirectement sur l'évolution de l'institution littéraire même. La logique du marché économique et médiatique, appelant sans cesse la nouveauté des produits matériels et discursifs, amplifierait naturellement la logique même des cycles avant-gardistes à l'oeuvre dans la sphère restreinte. Après l'émergence du Nouveau Roman<sup>2</sup>, les stratégies d'accès au pouvoir symbolique s'accélérent, autour de *Tel Quel* et de Philippe Sollers, pour éclater ensuite. On ne peut plus parler dans les années 80 de cristallisation autour d'une seule avant-garde. A l'encontre des phases précédentes dans l'évolution du champ, le mouvement conduisant l'avant-garde à l'hégémonie s'enraie; les avant-gardes n'arrivent plus à s'imposer comme nouvelle légitimité, selon Viala, et force est de constater que malgré les bouleversements formalistes, une grande part des productions canoniques a continué d'opter pour cette facture traditionnelle pourfendue par les avant-gardes. Les changements dans l'édition influent, dans un second temps, sur la sphère de grande production et provoquent des transformations de marchés tout comme de nouvelles orientations esthétiques au sein de genres frontières. L'importance même du sous-champ, encore renforcée par les autres supports médiatiques, réactivera l'appareil discursif entourant la paralittérature et se fera sentir jusque dans le Nouveau Roman. Ce chapitre retrace dans un premier temps l'évolution des stratégies avant-gardistes au sein de l'institution, pour ensuite aborder le champ paralittéraire. Nous avons choisi quatre genres dont on retrouve l'influence chez les néo-romanciers; on en décrira les prémisses esthétiques et brossera l'évolution depuis l'après-guerre. Nous réservons l'analyse du

---

<sup>2</sup>Qu'on nommera aussi NR, suivant en cela Jean RICARDOU.

réseau discursif entourant la paralittérature pour le chapitre suivant; il nous servira de repère à l'étude des fictions robbe-grilletiennes.

### **Du côté de la haute gomme**

Au sortir de la guerre, l'heure est à la réflexion sur le sens et le but de la littérature, sur fond de nouveaux horizons culturels. Outre la défaite des écrivains collaborateurs, un premier courant reprend les valeurs surréalistes avant de s'orienter, une décennie plus tard, vers les contraintes génératives et les jeux de langages, comme en témoigne la création de l'Ouvroir de littérature potentielle en 1960. Par ailleurs, la France est charmée par la culture américaine, dont elle découvre le jazz, le chewing-gum et la production littéraire et paralittéraire. On traduit entre autres Steinbeck, Hemmingway, le roman policier et la science-fiction; si les écrivains américains «mainstream» influencent surtout le public cultivé, les genres paralittéraires influenceront grandement leurs pendants français, comme on le verra dans la section suivante.

Les jeunes Éditions de Minuit, fondées en 1941 par Pierre de Lescure et Vercors (pseudonyme de Jean Bruller) et entièrement vouées à la Résistance, doivent maintenant se redéfinir et s'imposer dans un champ éditorial peu désireux de lui laisser une place. La lutte pour le pouvoir symbolique tourne autour de la responsabilité sociale de la littérature. En 1945, Vercors donne pour mission à Minuit de «dégager du brouillamini d'erreurs et

de violences» qui a failli coûter la vie à notre civilisation, une éthique (sociale, politique)»<sup>3</sup>. L'engagement se fait au niveau du rôle de l'éditeur, et non sur le plan individuel comme le prône Jean-Paul Sartre. Ce dernier, bien situé au pôle dominant Gallimard, gagne la lutte avec le lancement, en 1945, de la revue *Les Temps modernes* et *Qu'est-ce la littérature?* (1948). Il ne s'agit pas de subordonner la littérature à la politique, déclare-t-il contre les tenants de la littérature dite «pure» (la *Nouvelle Nouvelle Revue française*). Au contraire, la littérature est intrinsèquement politique; au fond de l'impératif esthétique se discerne l'impératif moral: «l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté.»<sup>4</sup> La littérature, de ce point de vue, dévoile le monde et se pose en garde-fou moral de la société.

*Les Temps modernes* adjoignait à la nécessité de la responsabilité intellectuelle la volonté d'insuffler un sang nouveau à la littérature. Ce deuxième aspect du projet sera mis en veilleuse. D'autres instances luttent pour l'imposition d'une nouvelle définition du littéraire dans cet espace à l'abandon du discours dominant. Ainsi, pendant la période même de domination des *Temps modernes*, et sa fin en 1953 avec le départ de Merleau-Ponty, des revues comme *Critique* et *Lettres nouvelles*<sup>5</sup> disposeront de l'espace

---

<sup>3</sup>VERCORS, «Présentation», *Chroniques de Minuit* (1), avril 1945, in: A. SIMONIN, *Les Éditions de Minuit (1942-1955): le devoir de d'insoumission*, Paris: IMEC, 1994, p. 261.

<sup>4</sup>J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1948], Paris: Gallimard, 1978, p. 81.

<sup>5</sup>Avec *Esprit*, ces trois revues suffisent pour donner une idée de l'espace des positions significatives au début des années 50, in: A. BOSCHETTI, *Sartre et «Les Temps modernes»: une entreprise intellectuelle*, Paris: Éd. de Minuit, 1985, p. 190.

institutionnel pour proposer une autre vision de l'engagement. Certes, en position de quasi-monopole dans ce qu'on a appelé la «guerre des revues», *Les Temps modernes* accueillent, entre 1945 et 1950, la plupart des textes novateurs: elle publie le premier texte de Samuel Beckett en France, Jean Genet, Duras, Nathalie Sarraute, pour ne citer qu'eux. Or, les auteurs ne souscrivent pas nécessairement à la politique de la revue et adoptent plutôt le discours de l'autonomie du littéraire: l'engagement et la libération se situent avant tout sur le plan esthétique. C'est le pôle que joue *Critique*, fondé en 1946 par Georges Bataille et Eric Weil. Cette revue jouit d'une position non conforme dans le champ grâce à l'originalité intellectuelle de ses collaborateurs, comme Maurice Blanchot, Barthes, Michel Foucault et Kojève. Cette attitude lui permet d'être attentive aux développements des sciences humaines, qui domineront le paysage culturel des années 60 et d'être une des portes d'accès du Nouveau Roman. En effet, Minuit achète *Critique* en 1950. Grâce à la revue, une filiation entre les auteurs d'une même maison s'esquisse; par exemple, Bataille rédige le premier article de fond sur Beckett en 1951, année où Robbe-Grillet y devient collaborateur. A partir de 1953 l'opposition de *Critique* à la littérature engagée se renforce avec l'apparition des *Lettres nouvelles* et de la nouvelle *Nouvelle Revue française*. C'est à travers ces trois revues, complémentaires, que se cristalliseront la nouvelle définition du littéraire débouchant sur le Nouveau Roman<sup>6</sup>.

Les Éditions de Minuit jouent un rôle prépondérant dans le secteur en émergence.

Après le départ de Vercors, la maison cherche à obtenir un statut d'éditeur littéraire; elle

---

<sup>6</sup>A. BOSCHETTI, «*Les Temps Modernes* dans le champ littéraire 1945-1970», *La Revue des Revues* (7), print. 1989, pp. 7-9.

y arrive sous l'impulsion de Georges Lambrichs et de Jérôme Lindon qui, en quelque sorte, élargissent le réseau sémantique de «Résistance» en «novation-résistance» à l'hégémonie littéraire. Les deux hommes se posent comme foyer de production-consécration du nouveau discours, contre Le Seuil qui constitue l'autre pôle en émergence. Leur flair leur feront découvrir puis imposer Beckett. Lindon établit en outre, auprès des instances critiques de consécration, des stratégies de promotion qui refusent la promotion «tapageuse» désormais en cours, décriée d'ailleurs par Julien Gracq<sup>7</sup>. La prise de position de Minuit lui permet ainsi de se tailler une place dans un champ déjà saturé. En effet, on sait qu'après la guerre, les éditeurs publient énormément — trop, dit la critique — pour combler le retard par rapport au marché international.

Le mal, c'est l'inflation. Trop de textes publiés, et pour des raisons qui n'ont pas assez à voir avec la passion littéraire. [les nouveaux entrants] croient entrer dans une catégorie raffinée, une élite, les délices du petit nombre? En fait, ils sont déjà — mais par des voies détournées — roulés dans la vague du grand nombre, de la surpopulation littéraire.<sup>8</sup>

S'est ainsi créé un déséquilibre entre le recrutement, l'entraînement abrégé du nouvel auteur et la consécration hâtive. Le cas de Françoise Sagan en est un bon exemple, tout comme l'évolution ultérieure du champ marquée par les coups esthétiques.

Lindon détient le pouvoir symbolique central à la production de la nouvelle croyance. Il attire autour de lui les nouveaux entrants dans le champ, eux-mêmes en position déclassée. L'auteur-Minuit est jeune (la trentaine), extérieur au milieu parisien

---

<sup>7</sup>J. GRACQ, *La littérature à l'estomac*, Paris: J. Corti, 1950, p. 71.

<sup>8</sup>F. NOURISSIER, «Le recrutement littéraire», *France Observateur* (518), 7 avril 1960, p. 17.

et d'origine provinciale ou étrangère: Butor vient du nord de la France, Ricardou de Cannes, Duras d'Indochine et Beckett d'Irlande, par exemple. Les propriétés objectivées très diverses des écrivains empêcheront, par ailleurs, l'homogénéité du groupe. Ainsi, au capital légitime de Michel Butor (études de philosophie, carrière universitaire) s'opposent la formation d'ingénieur agronome de Robbe-Grillet et à celle de Claude Simon, vigneron autodidacte, pour ne citer que ces exemples.

L'arrivée de Robbe-Grillet contribue à l'accumulation de capital symbolique dans le processus de consécration de Minuit, puis à sa position dominante au pôle de la littérature de recherche. Ce cumul de capital s'effectuera selon deux voies. En tant que conseiller littéraire à partir de 1955, Robbe-Grillet participe au travail de Lindon dans la constitution d'un groupe de producteurs; tous deux s'engagent dans une politique active de découverte de nouveaux talents. C'est à ce moment qu'ils attirent Duras, Pinget et Simon. Il excelle ensuite à susciter la polémique. Il attaque Sartre, selon la logique d'imposition institutionnelle, en le combattant sur les notions d'engagement et de l'utilité de la littérature. Le philosophe n'est pas sans réagir et multiplie les contre-attaques à travers des interviews. Par ailleurs, dès son entrée dans le champ, une bonne partie de la critique lui oppose son refus, comme Émile Henriot et Pierre de Boisdeffre.

Il en est de la lecture de vos livres comme de la typhoïde selon le maréchal de Mac Mahon: on en meurt ou on en reste idiot. Méditez cet axiome, Robbe-Grillet: *chaque lecteur que vous gagnez est un lecteur perdu pour la littérature romanesque. A moins que la littérature, justement, soit cette chose [...] que l'on explore et que l'on tâte avec un dégoût qui touche à la fascination.*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>P. de BOISDEFFRE, *La cafetière est sur la table: contre le «nouveau roman»*, Paris: Table Ronde de Combats, 1967, pp. 8, 147 (italiques de l'auteur).

Le malaise critique se révèle en outre à travers les difficultés à donner une étiquette, comme le montrent les «anti-roman» (Sartre), «romans blancs» (Bernard Dort), «École du regard» (et «du gros oeil»...), «École de Minuit». Le terme de Nouveau Roman, né sous la plume négative d'Émile Henriot, sera retenu<sup>10</sup>. Bref, loin d'être le «pape du Nouveau Roman», comme l'a déclaré la critique, Robbe-Grillet en apparaît plutôt le «fédérateur» qui catalyse les réactions passionnées<sup>11</sup>.

Mais Robbe-Grillet attire aussi l'intérêt du milieu grâce aux critiques de Barthes, de Bruce Morrissette et de Maurice Blanchot. Les lectures, diamétralement opposées, lancent le débat — rentable au niveau de l'imposition symbolique — entre la position de la «vision piégée» et de l'objet-support mental tenue par Blanchot et Morrissette, et celle de la littérature «objective» de Barthes, c'est-à-dire tournée vers l'objet et donc échappant au mythe de la profondeur chère à la bourgeoisie<sup>12</sup>. Il s'agit avant tout d'accentuer l'écart entre la littérature courante, réaliste ou engagée, et la nouvelle production. Robbe-Grillet active encore l'imposition de la nouvelle esthétique en publiant dans *L'Express* une série de manifestes<sup>13</sup>, suite au scandale du *Voyeur* (1955). L'obtention du prix des Critiques

---

<sup>10</sup>E. HENRIOT, «Le nouveau roman: *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute», *Le Monde*, 22 mai 1957, in: SIMONIN, p. 470.

<sup>11</sup>R.-M. ALLEMAND, *Le Nouveau Roman*, Paris: Ellipses/ Éd. Marketing, 1996, p. 3.

<sup>12</sup>R. BARTHES, «Littérature objective» (1954); «Littérature littérale» (1955), in: *Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1964. La réception critique traduira le terme «objectif» par «impartial»: indice de la cécité devant l'expression des fantasmes et de l'imaginaire dans le Nouveau Roman.

<sup>13</sup>Articles repris plus tard dans A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963.



pour *Le voyeur*, en 1955, déclenche en effet une querelle; à Georges Bataille, Jean Paulhan et Blanchot en faveur du roman s'opposent les autres membres du jury qui exprimeront ouvertement leur désapprobation.

Robbe-Grillet dispose d'une position dominante dans l'«École de Minuit», mais non celle de leader incontesté. Car les écrivains réunis autour de l'éditeur proclament dès le départ le caractère personnel de leur démarche créatrice. Font partie de «l'association de malfaiteurs»<sup>14</sup>: Butor, Ollier, Robbe-Grillet, Sarraute, Simon, Pinget, Ricardou, de même que Beckett et Duras. Tout en reconnaissant le mécanisme de cristallisation institutionnelle de l'avant-garde, ils refusent leur appartenance au mouvement, voire son existence. Les divergences esthétiques et personnelles entre les agents auraient pu faire éclater le groupe, quelque diffus qu'il soit. Or, les diverses réflexions théoriques proposées par Sarraute, Robbe-Grillet et Ricardou contribuent au processus même de légitimation du groupe, tout en empêchant la constellation de devenir école avec ouvrage théorique accepté de tous. Les stratégies employées par Ricardou dans sa lutte contre Robbe-Grillet pour s'arroger le pouvoir symbolique vont dans le même sens. Le «terroriste» organise en effet une série de colloques dont le premier, en 1971, célèbre le mouvement et le dote d'un passé. Il s'impose comme le théoricien du genre et le vulgarisateur auprès du public. Ce travail de légitimation a porté fruit, mais le Nouveau Roman portera toujours les traces du discours

---

<sup>14</sup>Le mot est de Sarraute, in: A. ROBBE-GRILLET, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1994, p. 84.

anti-collectif et du terrorisme ricardolien<sup>15</sup>. Enfin, l'avant-garde assoira sa légitimité grâce à des réorientations textuelles et donc à la reconnaissance par redéfinition (NR, Nouveau NR, autofiction) qui assure l'effet de nouveauté inhérente à la position avant-gardiste. Cette opération sera d'ailleurs systématisée par les Telquelliens.

Aux questions sur le pouvoir de la littérature et la fonction de l'écrivain soulevées par Sartre, le Nouveau Roman répond ainsi par l'affirmation de l'art pur. Car le lecteur et l'écrivain sont entrés dans «l'ère du soupçon», déclare Sarraute<sup>16</sup>. Le monde ne peut plus s'appréhender de manière objective ou tragique; le romancier doit désormais rejeter l'humanisme traditionnel, l'idée de nature profonde de l'homme et des choses et, de là, le roman traditionnel réaliste ou engagé qui l'exprime. Le NR ne propose aucune signification toute faite; au contraire, il vise à une subjectivité totale. «Laboratoire du récit»<sup>17</sup>, le roman déchiffre le réel et l'imaginaire par une exploration formelle de la fiction: c'est dans la conscience du fait langagier et le travail sur la matière littéraire que réside l'engagement de l'écrivain dans le monde. Le récit traditionnel est donc mis en procès. Les termes utilisés par Ricardou pour définir les techniques formelles à l'oeuvre portent

---

<sup>15</sup>En témoigne le commentaire de Robbe-Grillet suite au colloque de New York, en 1981: «Le Nouveau Roman n'a pas abouti parce que la liberté ne peut pas s'institutionnaliser. (...) s'il avait abouti, Ricardou aurait pris le pouvoir». (P. ROMON, «Révolution à New York: le Nouveau Roman», *Libération*, 12 octobre 1982, in: J. RICARDOU, *Le Nouveau Roman: suivi des Raisons de l'ensemble*, Paris: Éd. du Seuil, 1990, p. 233.)

<sup>16</sup>N. SARRAUTE, «L'ère du soupçon» (1950), in: *L'ère du soupçon: essai sur le roman*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1956], Paris: Gallimard, 1972, pp. 69-94.

<sup>17</sup>M. BUTOR, «Le roman comme recherche», in: *Essais sur le roman*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960-1964], Paris: Gallimard, 1972. Cet essai publié en 1955 est un des premiers à paraître dans le champ.

les marques du discours légitimateur dans leur violence et leur négativité. Soumis aux manipulations formelles, le récit devient «excessif», «abymé» par la spécularité, «dégénéré» par la génération fictionnelle, «avarié», «transmuté» par le travail des variations-mutations et enfin «enlisé» par le travail de la description<sup>18</sup>. Les néo-romanciers s'intéressent particulièrement à cette dernière en ce qu'elle permet de contrer l'effet de réel tout en le servant et contribue, jointe aux autres pratiques formelles, à faire éclater la structure spatio-temporelle. Le travail sur la forme s'attaque aussi au personnage réaliste; le NR le vide d'une bonne part de ses attributs traditionnels pour le transformer en un point de vue passionnel, délirant. Le personnage devient cet être en proie à la crise d'identité, un «rien» soumis à un monde en dérive l'entraînant dans l'imaginaire.

L'évolution du NR a connu deux stades selon Ricardou. Le NR subvertit le personnage et s'axe sur l'auto-représentation. Le Nouveau NR des années 60 se théorise en se tournant vers l'anti-représentation et l'hyper-réflexivité pour faire éclater toute unité diégétique. Ils constituent, avec le «roman textuel» telquellien qui les accompagne<sup>19</sup>, l'aboutissement de la logique esthétique et avant-gardiste à l'oeuvre dans le champ depuis Flaubert; en effet l'autonomisation du champ s'est accompagnée d'une réflexivité

---

<sup>18</sup>Selon la table des matières de RICARDOU, pp. 255-256. Ces termes font un écho indirect à la violence du policier et du récit d'espionnage; cela éclaire sous un autre jour la conjonction néo-romanesque du formalisme et du paralittéraire.

<sup>19</sup>J. BAETENS, *Aux frontières du récit: «Fable» de Robert Pinget comme Nouveau Nouveau Roman*, Toronto: Paratexte/Louvain: Louvain Université Pers Leuven, 1987, p. 25. Les différentes appréciations critiques, comme celles de Ricardou, d'Hutcheon et de Dällenbach, soulignent la difficulté de trancher entre le NR seconde manière et le roman telquellien.

grandissante. L'élaboration formelle et le métadiscours critique inscrits dans la fiction sont donc un produit du champ, le résultat de l'accumulation des retours sur soi (l'écrivain, le texte) opérés par les avant-gardes successives<sup>20</sup>. Une dernière mouture du NR prendra la forme de l'autofiction dans les années 80; elle marque le «miroir qui revient» du sujet.

On s'est penché dans le premier chapitre sur l'importance de la production paralittéraire dans le marché en termes de tirages et de ventes. A l'heure où le champ s'inquiète de sa vitalité renforcée grâce aux médias de masse, le NR incorpore des formes non canoniques dans ses stratégies esthétiques de ruptures-légitimations. Il peut sembler paradoxal que cette avant-garde, visant à redéfinir le roman par un formalisme agressif d'épuration, recoure justement au «romanesque excessif» du paralittéraire. Or l'avant-garde et la paralittérature occupent toutes deux une position déclassée par rapport à l'institution, d'où la possibilité d'un rapprochement sur lequel nous reviendrons dans le prochain chapitre. L'utilisation, bien que claire dès les premiers textes et annoncée dans «Une voie pour le roman futur» (1956) par Robbe-Grillet, s'affirmera davantage avec l'imposition du mouvement comme avant-garde. Nous avons ouvert l'introduction de notre travail avec le commentaire de Robbe-Grillet sur le roman policier, «qui est un des plus sérieux qui soit», et la nécessité d'estomper sa présence dans le texte pour le faire accepter<sup>21</sup>. Il ne s'agit pas ici d'un recul devant le discours institutionnel mais plutôt d'une stratégie d'imposition auprès de l'instance critique de consécration.

---

<sup>20</sup>P. BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éd. du Seuil, 1992, pp. 335-338.

<sup>21</sup>Lettre d'A. ROBBE-GRILLET à J. LINDON, le 11 sept. 1953, in: SIMONIN, p. 458.

Cette dernière réagira, mais avec quelques années de retard. Si l'on note la présence du policier, c'est pour mieux souligner le dépassement que le NR opère sur lui: c'est la position d'Olga Bernal et de Morrissette. La critique la plus ouverte sur le caractère policier du Nouveau Roman est produite par Ludovic Janvier en 1964: «En somme, le Nouveau Roman, c'est le roman policier pris au sérieux.»<sup>22</sup> De fait, la critique ne soulignera jamais vraiment l'importance du non canonique dans le NR. On remarque certains thèmes et structures communs, pour accentuer la distance séparant les deux formes littéraires. Cette attitude se retrouve encore actuellement, comme en témoignent les réflexions de Roger-Michel Allemand et de Mireille Calle-Gruber, pour qui la «crime-fiction» robbe-grilletienne vise à tuer le roman traditionnel et à affirmer la littérature comme immortelle<sup>23</sup>. Effet de cécité institutionnelle: il est plus légitime de s'attarder — et de s'opposer éventuellement — au travail formel.

Parallèlement à cet emprunt néo-romanesque, d'autres recherches voient le jour dans les années 50 qui s'intéressent au non canonique. Des agents comme Boris Vian et Raymond Queneau, marginaux dans le champ mais possesseur d'un capital élevé, découvrent avec enthousiasme la production paralittéraire et d'autres formes culturelles outre-Atlantique. Ils en activent la réception par la traduction, des articles; certaines de

---

<sup>22</sup>L. JANVIER, *Une parole exigeante: le Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1964, p. 49.

<sup>23</sup>M. CALLE-GRUBER, «Le crime-fiction d'Alain Robbe-Grillet», in: E.CONSTANS et J.-C. VAREILLE (dirs.), *Crimes et criminels dans la littérature française*, actes du Colloque international de l'Université de Lyon III, 29 nov.-1<sup>er</sup> déc. 1990, Lyon: Université Jean Moulin CEDIC, 1991, pp.249-257.

leur production s'y rangent, comme *L'écume des jours* (1946) de Vian qui s'inscrit dans la science-fiction. Ces «savanturiers» forment le pôle positif de l'emprunt au paralittéraire et le NR le pôle négatif de par la manipulation formelle. Bref, un non canonique désormais récupérable, en quelque sorte, flottait dans «l'air du temps», posant les premiers jalons de la troisième culture dont Sontag parlera deux décennies plus tard.

Une autre maison se taille une place décisive dans le secteur progressif du champ intellectuel et littéraire: Le Seuil. Dans les années 50, elle accumule un capital important avec *Esprit*, mais aussi avec *Écrire*, laboratoire de *Tel Quel*. Partagée entre Minuit et Le Seuil, l'avant-garde se polarisera sur cette dernière avec les années 60 et 70. L'essor de la maison se lie à l'émergence des nouvelles bourgeoisie et petite-bourgeoisie qui forment une culture intellectuelle intermédiaire, de même qu'à la transformation du champ universitaire sous l'impact des médias, dont on sait qu'ils ont transformé l'intellectuel en «médiateur», et au poche qui présente à un (plus) large public des textes du champ restreint. Tous ces facteurs favorisent ainsi l'expansion des sciences humaines, de la philosophie, de la psychanalyse et le renouvellement de la critique littéraire.

La création de la revue *Tel Quel* en 1960 suit la logique du champ. La jeune avant-garde autour de Sollers s'appuie sur un agent ou un secteur déjà consacré (Francis Ponge, François Mauriac dans le cas de Sollers) ou en voie de consécration: le Nouveau Roman. De 1960 à 1963, *Tel Quel* publie de nombreux articles favorables au Nouveau Roman, et certains de ses membres font paraître des romans où se sent la dette envers l'autre avant-garde. La rupture sera consommée en 1964, moment où la revue publie une critique négative de *Pour un Nouveau Roman*. Au départ, le groupe présente une grande

homogénéité sociale au fort capital symbolique, que ce soit l'origine sociale — Sollers et Jean-Edern Hallier proviennent de la haute bourgeoisie par exemple — ou le niveau d'études: Jean-René Huguenin a fait l'E.N.A. et Jean-Pierre Faye les H.E.C.. Plus tard, l'homogénéité sociale disparaît avec l'arrivée d'agents moins dotés de capital, comme Ricardou qui est fils d'artisans. Les luttes de pouvoir (la querelle entre Hallier et Sollers par exemple), les démissions ou excommunications de Ricardou, de Jean-Pierre Faye et de Denis Roche marquent le déséquilibre social du groupe. Les luttes internes établiront la position de leader charismatique de Sollers. La revue réussit à s'imposer, plus fortement que le NR qui ne compose pas un groupe en tant que tel mais une «mouvance»<sup>24</sup>, par son jeu sur l'anti-institutionnalisme de l'institution. En cela, elle est parvenue à créer l'*illusio* que la seule dénonciation suffisait à l'excellence<sup>25</sup>. De fait, le groupe autour de *Tel Quel* joue à plein l'*illusio*, c'est-à-dire la croyance et l'adhérence à la valeur sacrée du jeu, du fonctionnement d'un champ de production culturelle. C'est dans les moments de crise que certains agents prennent conscience de l'arbitraire et du jeu sous-tendant l'*illusio*<sup>26</sup>: à l'époque de l'essoufflement des avant-gardes dans le paysage bouleversé du marché, la conscience se fait aiguë, particulièrement chez les telquelliens. Avec eux, l'avant-gardisme est devenu une méthode quasi rationnelle.

---

<sup>24</sup>ALLEMAND, *Le Nouveau Roman*, p. 3. Butor parle de son côté de mouvement.

<sup>25</sup>N. KAUPPI, *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*, trad. du français par A. Epstein, Berlin: Mouton de Gruyter, 1994, p. 38.

<sup>26</sup>BOURDIEU, pp. 316-318.

Plusieurs stratégies entrent en jeu. Les telquelliens sont, par leur capital scolaire inférieur dans la hiérarchie, éloignés des intellectuels légitimes. Ils doivent pour se faire reconnaître subvertir les hiérarchies intellectuelles, ce qui explique le mélange éclectique d'approches théoriques, et s'allier à des individus au capital élevé de par leur marginalité au sein de l'institution (Jacques Lacan et Jacques Derrida par exemple) ou leur consécration dans le secteur de pointe du champ intellectuel (Barthes, Foucault, Gérard Genette). Le groupe s'appuie ensuite sur de fréquents changements de cap esthétiques, théoriques et idéologiques qu'ils imposent sur le mode du terrorisme. Sur le plan idéologique, il passe de l'alliance avec le PC à la phase maoïste (le «Mouvement de juin 71») pour se tourner vers un catholicisme paradoxal: on le déclare, en effet, la négation de toutes les religions. La critique a d'ailleurs beaucoup reproché à la revue ses choix (l'erreur du maoïsme) et son retard idéologique (engagement tardif à Mai 68). Sur le plan théorique, le structuralisme du début des années 60 cède le pas, entre autres, à la grammatologie de Derrida, à la sémanalyse de Julia Kristeva, à la matériologie de Jean-Louis Baudry, au marxisme, au lacanisme sur fond de sémiologie. L'évolution du marché intellectuel, qui dirige les changements de politique éditoriale, a favorisé l'apparition de positions en porte-à-faux qui permettent le travail sur les frontières entre art et science, d'où bricolage érigé en système. «C'est donc une parodie de l'intellectuel, un intellectuel parodique alliant pédantisme et désinvolture que *Tel Quel* tend à proposer en modèle de tout intellectuel.»<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>L. PINTO, «*Tel Quel*: au sujet des intellectuels de parodie», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (89), sept. 1991, p. 74.



Si *Tel Quel* s'oppose clairement à la littérature engagée puis au Nouveau Roman, ses choix esthétiques axés sur l'art pour l'art se montrent plus mouvants. La revue passe ainsi d'un certain romantisme à l'«écriture textuelle» puis au «retour du Sujet». Elle suit deux orientations principales: l'assimilation de l'action à l'écriture et l'inscription de la fiction dans une théorie générale du signe. La fiction devient le lieu d'une «production», une «écriture» qui allie la théorie à la création littéraire; on présente les textes comme des non romans, de la non poésie (Denis Roche), où l'auteur s'efface au profit du scripteur. Sollers voit le roman comme une «expérience des limites»: le texte remonte là où le sens jaillit, à la jonction de l'acte d'écriture et le texte. La représentation du réel revient ici, réfractée. L'écriture textuelle est recherche d'une narration vide et d'une mort de l'Homme dans le but de désaliéner l'individu conditionné par le social; elle propose, de là, l'émergence d'un nouveau Sujet. «Ni dedans ni dehors... Ni conscient ni inconscient... Je veux atteindre le «tissu» dont nous sommes faits... Le problème, c'était d'atteindre à l'enveloppe de toutes les histoires possibles...»<sup>28</sup> *Tel Quel* n'a jamais repris les formes paralittéraires adoptées par le NR; c'est le brouhaha médiatique qui est repris au même titre que l'idéologie considérée comme matériau brut, travaillée pour la dépasser. C'est lui qui, semble-t-il, s'intégrerait le mieux à ce tissu dont nous sommes faits. Par là, Sollers rejoindrait la définition de la paralittérature offerte par Noël Arnaud à la suite de Jean-Noël Vuarnet. Pour ces derniers, en effet, la paralittérature «d'environnement» qui

---

<sup>28</sup>P. SOLLERS, *Vision à New York*, in: P. FOREST, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris: Éd. du Seuil, 1995, p. 232.

nous entoure comme les prospectus pharmaceutiques sur les cachets, la publicité ou les enseignes est celle qui «s'imprime» dans l'individu<sup>29</sup>.

A la fin des années 70, les conditions qui avaient rendu possible l'imposition de *Tel Quel* se modifient. Le champ intellectuel s'est transformé par le succès même des stratégies du groupe. Les agents rebelles ont désormais des postes de pouvoir dans le milieu intellectuel ou éditorial, et le maintien du positionnement avant-gardiste ne génère plus qu'un profit incertain. Seules stratégies logiques, dès lors: une nouvelle orientation esthétique (ce sera *Femmes* (1983) de Sollers), la dénonciation de l'intellectualité et de l'avant-gardisme de parodie qui permet de récupérer le statut ébranlé et enfin la dissolution de la revue qui renaît chez Denoël en 1983 sous le nom *L'Infini*. Le virage était rendu nécessaire; l'expérimentation fictionnelle et sa théorisation n'ont abouti qu'à l'impasse, voire à un champ littéraire désertique selon la critique américain. On parle désormais de crise, de pair avec la morosité du marché du livre et la dictature du commercial.

En effet, le roman français se voit frappé de discrédit, et ce à tous les niveaux du champ. Les auteurs ne se lisent plus entre eux, se taisent ou se plaignent, tandis que les lecteurs préfèrent lire des textes étrangers. Les critiques, de leur côté, clament qu'«on a beau chercher, on n'aperçoit pas un écrivain en France» et que le roman étranger apparaît plus intéressant<sup>30</sup>. Les éditeurs, enfin, jouent de prudence et évitent le risque, «censurant

---

<sup>29</sup>N. ARNAUD, «Les champs d'épandage de la littérature», in: N. ARNAUD, F. LACASSIN et J. TORTEL (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967, Paris: Plon, 1970, pp. 420-423.

<sup>30</sup>M. DEGUY, cité par P. BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (126-127), mars 1999, p. 20.

ainsi de fait une littérature vivante devenue par là quasiment clandestine». <sup>31</sup> En raison des impératifs économiques du marché, les éditeurs se voient écartelés entre le pôle mercantile et celui de l'art pur; selon leur position dans le champ, ils réaliseront diverses variations sur le double jeu. Ainsi, la littérature de la «nouvelle génération», littérature jeune destinée au public des 20-30 ans lisant en poche, résulte du brouillage entre la création littéraire et le marketing publicitaire. Le marché table sur ces mouvements «littéraro-commerciaux» qui miment (cyniquement ou non) les modèles des avant-gardes dans un champ dominé par le renforcement des contraintes économiques et l'attraction du commercial. Bref, commerciaux ou non, les éditeurs rejettent le «terrorisme» des années 60 et louent le récit bien construit ou encore la fluidité de la narration; il s'agit là de prises de position qui servent «de justification à l'une des plus extraordinaires restaurations littéraires, à un retour de l'orthodoxie, comme croyance (*doxa*) droite (*orthè*) «et de droite». <sup>32</sup> Bien entendu, il existe toujours un espace pour le travail de découverte, mais la pression du modèle américaine de l'«entertainment» se fait sentir, facilitant la progression de produits «à faible teneur littéraire et à large diffusion» <sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup>J. BAETENS, «Crise des romans ou crise du roman?», in: «Écritures contemporaines», t. 2, «États du roman contemporain», *Revue des Lettres modernes* (1425-1430), 1999, p. 11.

<sup>32</sup>BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», p. 5.

<sup>33</sup>J.-M. BOUVAIST, cité dans BOURDIEU, «Une révolution conservatrice dans l'édition», p. 22.

Il y aurait d'autres raisons à la crise du roman français, qui aurait à voir non pas avec les textes produits mais avec le genre romanesque même, selon Jan Baetens<sup>34</sup>. La crise du roman s'enracine tout d'abord dans une crise de la culture. L'abandon du modernisme comme idéologie esthétique et politique a provoqué un flottement, et rend difficile tout classement ou jugement de textes aux styles divers et dont l'ensemble ne présente pas de dominante véritable. D'ailleurs, on a tendance à ne plus juger ces romans en eux-mêmes mais à l'aune du débat plus vaste entourant le postmodernisme, ce qui a pour conséquence un affaiblissement structurel du discours romanesque. Les écrivains, ensuite, expérimentent divers types d'écriture; les formes narratives proposées par les médias, du texte radiophonique au feuilleton télévisé, invitent assurément à explorer d'autres types d'écriture que celle du seul roman, que ce soit des genres littéraires établis ou non. Par là, le genre romanesque verrait sa fonction traditionnelle de carrefour de tous les modes d'écriture s'amoinrir. Les écrivains se montrent enfin réticents à théoriser — sans doute par manque de conviction selon le critique. Bref, si le roman conserve son prestige, force est de constater que d'autres genres et types d'écriture apparaissent en voie de légitimation.

A quoi ressemble ce nouveau paysage littéraire? Le désert dénoncé par la critique se montre relatif: le champ a perdu son centre mais gagne des pôles mouvants, caractérisés par le retour à la narration. Parallèlement aux générations antérieures et aux romanciers de type traditionnel qui continuent de publier, il y a une reprise, éclatée, du roman qu'on

---

<sup>34</sup>BAETENS, pp. 13-15.

appelle désormais postmoderne. Loin de liquider les acquis des avant-gardes antérieures, le roman les a assimilés et réévalués. L'époque postmoderne a conscience du déclin des «métarécits de légitimation» (l'expression est de Jean-François Lyotard) et tente de retrouver un récit, ni archaïque ni moderne, compatible avec l'Histoire dont on avait déclaré la fin<sup>35</sup>. Le roman déclinera ainsi sur différentes variations la question de la mémoire; soit que l'écrivain se rappelle la forme du récit et s'octroie le plaisir de raconter (mémoire du récit), soit que la pression de la mémoire débouche sur la mise en récit (récits de mémoire) ou encore que l'écrivain élabore à partir des récits préexistants un savoir de notre époque (mémoire de récits)<sup>36</sup>. Selon un regard distancié ou sur le mode ironique et ludique, le roman se renarrativise et retrouve le sujet, l'éthique et le récit. En effet, puisque les techniques modernes participent désormais du quotidien sous l'influence médiatique, la littérature doit réinscrire les formes kitschisées de la culture par la recherche d'écritures qui puissent se lire à différents degrés. Par contre, elle doit aussi s'opposer à l'éclatement des formes en revenant au personnage, au récit et à la vraisemblance. La littérature se montre ainsi un compromis entre la tradition moderniste, l'éclatement de l'imaginaire numérique et les formes traditionnelles de représentation<sup>37</sup> — mêmes si ces dernières font toujours l'objet du soupçon.

---

<sup>35</sup>A. K. VARGA, «Le récit postmoderne», *Littérature* (77), fév. 1990, pp. 13-15.

<sup>36</sup>D. VIART, «Mémoires du récit: questions à la modernité», in: «Écritures contemporaines», t. 1, «Mémoires du récit», *Revue des Lettres modernes* (1349-1355), 1998, p. 7.

<sup>37</sup>R. ROBIN, «Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui», *Cahiers de Recherche sociologique* (12), print. 1989, p. 68.

La tendance postmoderne témoigne de la difficulté, voire de l'impossibilité de raconter comme le révèle l'oeuvre de Georges Perec. Elle s'attache au sentiment d'incertitude qui entoure non seulement les savoirs, mais atteint même les sensations et les pensées. De là, plus de valeurs littéraires sûres; la porte est ouverte pour la «nouvelle fiction», qui regroupe des écrivains comme Frédéric Tristan et rejoint des écrivains comme Sylvie Germain. Il s'agit ici de reconquérir l'imaginaire romanesque, de s'abandonner au plaisir de raconter et de renouer avec le mythe. Le postmodernisme s'exprime aussi par une tendance à la réécriture des genres narratifs codifiés; elle diverge toutefois de la parodie en ce que son attitude envers ceux-ci est allusive et ludique. La nouvelle autobiographie, ou «autographie», pratiquée par de nombreux néo-romanciers en constitue une première forme. L'affirmation de Robbe-Grillet, en 1962, «le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale» s'est modifiée (sans grandes retouches) en «je n'ai jamais parlé d'autres choses que de moi» de 1985. Grâce aux techniques d'anti et d'auto-représentation habituelles au NR et au travail hyperfictionnel intensif chez Robbe-Grillet, l'autobiographie joue sur un sujet éclaté, désavoué et réinventé. D'autres auteurs comme Duras, Sarraute et Ollier pratiqueront aussi cette nouvelle autobiographie. Plus généralement, une partie de la production romanesque contemporaine s'attachera à l'écriture de soi, de la famille ou des traces de l'histoire sur l'individu; c'est le cas d'Annie Ernaux et de Jean Rouaud, par exemple. Un troisième type de réécriture opte pour un néo-classicisme. Cette orientation, née de la collection «Le Chemin» chez Gallimard, demeure marginale dans le champ durant l'hégémonie de *Tel Quel*. Elle se cristallise dans les années 80 avec en son centre Florence Delay. Sous l'égide de Roche, directeur de la collection Fiction & Cie au

Seuil, elle constitue le groupe Hexaméron avec, entre autres, Roche et Jacques Roubaud. Leur manifeste *L'Hexaméron, il y a prose et prose*, publié en 1989, prône une fiction-réécriture du roman courtois, de Marguerite de Navarre, de Boccace.

A l'opposé de ce néo-classicisme, une autre forme de réécriture se situe en droite ligne du NR dans son utilisation de la paralittérature — elle est d'ailleurs publiée chez Minuit. On reprend la science-fiction mais surtout le roman noir et le néo-polar (François Bon, Jean Echenoz), pour dépeindre un réel télévisé et l'agonie du capitalisme. Ici comme dans le NR, les romanciers manipulent les stéréotypes sur le mode ludique; on s'abandonne au plaisir d'écrire tout en jouant avec les formes narratives. Ce travail du double registre et du recyclage se retrouve aussi chez Renaud Camus, et fait écho à des inspirateurs comme Jorge Luis Borgès, Vladimir Nabokov et Italo Calvino. Les stratégies de distinctions semblent toutefois s'amoinrir. Il faut dire que la subversivité s'est émoussée depuis le Nouveau Roman et que la fiction paralittéraire, on l'a vu dans les chapitres précédents, sort gagnante de l'évolution culturelle contemporaine. Le roman policier jouit d'ailleurs de la reconnaissance dans le champ: il entre dans les collections non spécialisées avec Sébastien Japrisot par exemple. Suite à la fin des «grands récits», les petits récits codés serviraient d'ancrage à la description du réel au même titre que les autres formes romanesques. Dans une veine parallèle, la reprise de l'Histoire prend un tour que la critique, reprenant l'expression de Lindon, a appelé «minimaliste» ou encore impassible; certains romanciers de Minuit comme Jean-Philippe Toussaint s'attachent au fait divers, à la description de la banalité quotidienne. Minuit continuerait en quelque sorte sa représentation du réel comme micro-récits, fragments, distance ludique.

Le champ littéraire à partir des années 50 voit donc l'accélération des cycles avant-gardistes. On pousse la logique moderniste à sa limite, sur fond de profondes mutations structurelles du marché du livre et du paysage culturel, dominés désormais par une logique marchande invitant au renouvellement incessant. L'interrelation structurale de la culture de masse et du modernisme amènerait ce dernier à poser toujours davantage la vocation formelle comme résistance à la marchandisation; cela expliquerait sans doute la victoire, si l'on peut dire, de la modernité sur la littérature existentielle. Toutefois la littérature doit désormais, plus que jamais, composer avec le fait paralittéraire et son extension médiatique. La première partie a souligné la prégnance du secteur de grande production dans le marché du livre au niveau du volume; et si nous avons vu que ce marché souffrait de difficultés à des moments différents selon le genre, l'adaptabilité transmédiatique assure au paralittéraire une position dominante dans l'imaginaire contemporain. Soit la Littérature l'ignore, comme le texte-écriture telquellien qui pourtant l'y retrouve, de façon réfractée, à travers le médiatique — qu'Arnaud appelle la paralittérature «d'environnement» ou de «tympanisation». Soit elle s'y encanaille ou y plonge comme le NR et la nouvelle école de Minuit. Emprunter au non canonique permet d'abord aux néo-romanciers de faciliter le travail formel: la manipulation se fait plus aisément à partir de formules fixes et connues du lecteur. La stratégie est efficace, puisqu'il semble que le choc formel ait été assez important pour provoquer dans la critique l'occultation relative du paralittéraire au sein des textes. Mais cela va plus loin, bien entendu: l'emprunt témoigne non seulement de l'industrialisation du marché du livre, mais surtout de la nouvelle culture d'après-guerre qui brouille la donne traditionnelle en faisant découvrir la littérature américaine et en



transformant le champ de grande production. Il y a là une sensibilité nouvelle à laquelle on s'intéresse, marginalement, et dont on a l'intuition qu'elle exprime mieux le monde contemporain que les formes courantes de la littérature, mais qu'on ne semble pas encore être prêt à assimiler, d'où, sans doute, la période théorique. Ce n'est qu'avec le postmodernisme qu'on reconnaît le fait paralittéraire dans la «haute gomme» et plus généralement le non canonique comme part intégrante de la culture actuelle. Il semblerait qu'au delà de l'attitude réactive la paralittérature ait insufflé une vitalité à la production «haut de gamme» du marché culturel. La donne a donc changé: une donne institutionnelle, qu'on abordera au prochain chapitre. Pour le moment, arrêtons-nous à quelques formes paralittéraires importantes tant sur le marché que par leur présence dans les textes néo-romanesques.

### **Quelques esthétiques paralittéraires**

Quatre genres non canoniques principaux rejoignent et activent l'imaginaire des néo-romanciers. Il s'agit surtout du roman policier et, dans une moindre mesure, de la SF et du récit d'espionnage. On a aussi ajouté le roman rose, qui présente des points communs avec les autres formes, et dont on retrouve les traces chez Duras. Soulignons que si le policier et la science-fiction jouissent d'une certaine reconnaissance, plus forte en ce qui concerne le premier, l'espionnage et le Harlequin n'obtiennent pas la même considération. Le NR ne travaille donc pas uniquement avec des genres frontières; au delà

des jeux institutionnels, c'est l'expression d'un discours sur les réalités sociale et individuelle plus juste que celle offerte par les littérature réaliste et existentialiste qu'il cherche. Nous nous proposons tout d'abord de porter un regard rapide sur les fondements esthétiques et la rhétorique des quatre genres ici choisis; des retours sur certaines prémisses génériques seront effectués au long de notre étude de Robbe-Grillet. On brossera ensuite leur évolution depuis les années 50.

Le cas du roman policier se montre particulièrement intéressant. D'un côté, sa structure et ses thèmes lui assurent la plus grande fortune à travers les supports du cinéma et de la bande dessinée. De l'autre, il offre la possibilité de transactions symboliques entre les deux sphères, ce qui fait de lui le genre frontière par excellence. Il alimente en formes et thèmes l'avant-garde et, en retour, la littérature lui fournit une dynamique de recherche et de rupture qui le fait entrer dans la modernité<sup>38</sup>. Cette situation s'explique par l'origine même du genre au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois populaire (le feuilleton) et intellectuelle. En effet sa formation concorde avec l'apparition de l'appareil littéraire moderne, au moment où la littérature cherche à se distancier du réalisme. Le policier sert de repoussoir: on le relègue au mimétisme, à la lisibilité et donc au «non littéraire» pour résoudre la crise du romanesque. Il devient genre parce qu'expulsé de la Littérature<sup>39</sup>. Cette accession à un statut d'«anti-roman» repose sur sa perception comme pure technique et comme jeu.

---

<sup>38</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, p. 84.

<sup>39</sup>U. EISENZWEIG, *Le récit impossible: forme et sens du roman policier*, Paris: C. Bourgeois, 1986, pp. 28-31.

Le roman de détection classique, dont l'âge d'or se situe dans les années 20 et 30, s'inscrit dans cette vision. «Chaque jour, le roman policier s'éloigne davantage du roman, c'est-à-dire de la peinture de la vie et des passions, pour se rapprocher de la nature d'un pur problème où l'on glisserait doucement de l'énoncé à la solution.»<sup>40</sup> Le policier classique possède une structure stricte centrée sur un mystère, le crime non résolu, et son élucidation à travers l'enquête. Selon Tzvetan Todorov l'histoire du crime est absente, mais réelle; en revanche, celle de l'enquête, qui constitue le texte même, apparaît insignifiante en regard de la fiction criminelle, centrale<sup>41</sup>, d'où l'idée de palimpseste, mais aussi de déchronologie. En effet le roman repose sur deux espaces temporels différents: le récit du crime et celui de sa reconstitution par le détective. Le récit de l'enquête, d'après Roger Caillois, s'inscrit dans l'ordre de la découverte plutôt que dans l'ordre de l'événement: au récit inversé s'attache une temporalité à rebours. Thomas Narcejac va plus loin en affirmant que le roman policier devient «instantané». Le temps ne mesure que le déroulement du récit, et de la lecture; il est devenu falsifié<sup>42</sup>. La présence des deux fictions implique, par ailleurs, une contradiction fondamentale. En effet, Uri Eisenzweig indique que le genre veut combiner une énigme véritable et une élucidation rigoureuse au sein d'un même récit. Son existence se fonde ainsi sur l'impossibilité de raconter: il relate une vacance narrative. Pour se conformer à ce modèle fantasmatique, il doit donc recourir

---

<sup>40</sup>R. CAILLOIS, *Approches de l'imaginaire*, Paris: Gallimard, 1974, p. 179.

<sup>41</sup>T. TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris: Éd. du Seuil, 1971, pp. 57-59.

<sup>42</sup>T. NARCEJAC, *Esthétique du roman policier*, Paris: Portulan, 1947, p. 41.

à une série de procédés narratifs et théoriques. Mais surtout il compense son ambiguïté en s'appuyant sur un système intragénérique et son appareil paratextuel<sup>43</sup>.

Comme la littérature canonique, le roman policier adopte la logique de distinction qu'il intègre, discrètement, à son dispositif de transformation générique. Fait particulier à l'histoire du genre, la formule première de la détection classique ne s'épuise pas et coexiste avec une matrice en constante évolution. *Le Hard Boiled* ou roman noir, apparaît aux États-Unis dans les années 30 en opposition à la détection classique anglaise. Il fait son entrée en France après la guerre dans la collection «Série Noire» et modifiera profondément le marché; en fait, le genre entame à ce moment un processus de légitimation avec sa reprise chez Gallimard et Hachette. A l'intérieur du modèle crime-résolution, l'accent porte dans le roman noir sur l'aventure héroïque. Dans un décor de ville-déchet le détective, personnage marginal et émotivement engagé dans son environnement, découvre peu à peu l'objet de son enquête et confronte un criminel appartenant souvent aux cercles de pouvoir<sup>44</sup>. Selon Deleuze, la «Série Noire» se fait l'expression littéraire d'un état social où règne la combinaison affaires-politique-crimes et où l'on accepte plus facilement le viol ou la torture que le crime économique. L'enquête n'y a pas pour but la vérité; elle est un

processus de restitution qui permet à une société, aux limites du cynisme, de cacher ce qu'elle veut cacher, de montrer ce qu'elle veut montrer, de nier l'évidence et de proclamer l'in vraisemblance. [...] ces compensations n'ont d'autre objet que la

---

<sup>43</sup>EISENZWEIG, p. 78.

<sup>44</sup>J. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, pp. 57-59.

perpétuation d'un équilibre qui représente la société toute entière *dans sa plus haute puissance du faux*.<sup>45</sup>

Près du roman noir se trouve le roman criminel psychologique, où l'action se déplace souvent sur la victime comme chez Boileau-Narcejac et Georges Simenon.

Enfin, le roman noir français se transforme en «néo-polar» sous l'impact de Mai 68.

École informelle ayant pour chef Jean-Patrick Manchette, le néo-polar se présente comme

un roman noir moderniste, qui veut accompagner le mouvement, tantôt en radicalisant ses contenus politiques et sociaux, tantôt en recommençant dans son écriture tous les bouleversements formels qui ont marqué la fin de la littérature artistique (Joyce et les avant-gardes du début du siècle).<sup>46</sup>

Beaucoup de néo-polars traitent de la pourriture des milieux politiques et adoptent la perspective du criminel. Pas d'élément de mystère; cependant le lecteur comprend après coup les agissements des protagonistes. Parallèlement au Nouveau Nouveau Roman, le sous-genre pratique la mise en paroxysme des stéréotypes. Les fragments discursifs envahissent le récit pour produire ce que Manchette appelle un «méta-polar». Mentionnons un dernier effet de frontière avec les expérimentations formelles de l'OU.LI.PO.PO. (Ouvroir de Littérature Policière Potentielle), groupe fondé dans le sillage des travaux des pataphysiciens.

On ne peut opérer de classification raisonnée du policier, selon Dubois, parce que le genre forme un continuum évoluant par paliers; certaines formules se sont stabilisées plus que d'autres, comme nous venons de le voir, mais elles font problèmes par leur

---

<sup>45</sup>G. DELEUZE, «Philosophie de la Série Noire», réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1966], *Roman* (24), 1988, p. 45 (italiques de l'auteur).

<sup>46</sup>J.-P. MANCHETTE, «Réponses», *Littérature* (49), 1983, p. 83.

définition, leur zone d'extension et leur nombre. Car le roman policier, comme la modernité littéraire, travaille sur les jeux d'opposition avec les formules existantes. Le chercheur préfère ainsi distinguer quatre tendances dans le genre, selon la manière de traiter la relation de base crime-enquête. Le roman d'énigme constitue tout d'abord la forme de référence, avec de nombreuses tendances réalistes allant de Georges Simenon à Sébastien Japrisot. Dans le roman d'énigme le crime précède l'enquête, et cette dernière conduit à la résolution du mystère. Le lecteur partage le point de vue de l'enquêteur. Dans le roman d'investigation ou *thriller*, par contre, le crime et l'enquête semblent démarrer simultanément; ici, le lecteur suit l'enquêteur dans sa lutte qui est aussi une quête. Léo Malet représente bien cette tendance où l'aventure prédomine. Le roman noir, de son côté, est le roman du crime et du criminel. L'énigme se dissout dans un processus criminel qui se fait multiple. L'enquête se fait à l'envers, même si elle perdure toujours avec son mystère; de là découle son ambiguïté. A la limite, le coupable enquête sur son propre acte. Le roman à suspense, enfin, repose sur le crime à commettre et décrit la menace et l'attente grandissantes; ce peut être le récit d'une victime en puissance ou celui d'un suspect tentant d'échapper aux accusations. Boileau-Narcejac et Manchette sont de bons représentants de cette tendance. Ces grandes tendances montrent combien le principe ludique et rhétorique préside au genre.

Les diverses formes narratives soulignent à différents degrés la nature fondamentale du policier: le récit oscille entre un récit ordonnateur, l'enquête ou élément d'organisation, et la narration de l'obscurité, du désordre, c'est-à-dire le mystère ou élément de turbulence. La présence du mystère colore la logique d'une puissante charge affective.

Par la lecture herméneutique qu'il entraîne, le policier se fait écriture du soupçon et de la crise. En effet, l'enquête provoque un délire d'interprétation qui conduit le texte à un désordre grandissant. Les indices et les effets de réel se mélangent jusqu'à devenir indistincts. Le soupçon se généralise sur le personnel romanesque entier, provoquant la crise d'identité du sujet, qui est aussi celle du sens et, au delà, celle du texte<sup>47</sup>. Seule la résolution de l'énigme rétablira l'Ordre. Or si ce dernier semble primer, puisqu'il clôt le texte, le retour constant sur la crise morale désigne bien le désordre social caractéristique du discours de la modernité. La violence est donc à tous les niveaux; elle domine le contenu thématique, attaque le personnage et se répercute sur la structure. L'intérêt de l'avant-garde pour le genre s'explique: il offre de nombreux éléments qui convergent sur la représentation du réel et sur l'esthétique particulières au Nouveau Roman.

La science-fiction (ou SF) constitue elle aussi un genre frontière. D'une part, elle possède une structure institutionnelle, la première à s'être développée dans le champ paralittéraire, d'autre part, son potentiel générique lui permet l'emprunt de techniques formelles de l'avant-garde. L'emprunt du côté littéraire ne se vérifie que peu cependant, bien que le genre suscite l'intérêt de Butor et d'Ollier. La SF se définit comme

un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l'auteur.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup>DUBOIS, pp. 61-66, 150-155.

<sup>48</sup>D. SUVIN, *Pour une poétique de la science-fiction: étude en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 15.

Elle se distingue du fantastique et de l'utopie par la domination d'un *novum* narratif validé par la cognition scientifique au coeur de la fiction. A travers celui-ci, elle propose un temps historique «autre» dérivé de la réalité empirique de l'auteur. Le *novum* offre ainsi une libération des normes préexistantes vers une histoire humaine désaliénée<sup>49</sup>, du moins est-ce un désir de la SF. Au projet esthétique centré sur l'altérité s'attache une lecture conjecturale. Selon Marc Angenot, la SF se caractérise par un discours fictionnel basé sur des règles syntagmatiques intelligibles et des paradigmes absents que la lecture doit reconstituer.

SF is a utopia (no place) both through its ideological influence and in its mode of decipherments: as in utopia, the reader is transported from a locus or place — the actual syntagmatic sequence — to a non-locus or no-place, the paradigmatic «mirage» which presumably regulates the message.<sup>50</sup>

A partir d'une donnée particulière (par exemple un mot fictif provenant d'un langage futur ou extraterrestre) le lecteur est amené à retracer le paradigme dans lequel elle s'intègre, puis à reconstituer les lois générales régissant l'univers proposé, ce qui lui confère sa vraisemblance.

Le réalisme de la SF implique, en outre, la distorsion importante de la trame spatio-temporelle et permet l'expression de fantasmes quant au social. Sur le plan spatial, l'ailleurs peut se situer dans des univers extraterrestres fantasmatiques ou dans un ici marqué à l'aune de la déterritorialisation. La temporalité, quant à elle, subit une distorsion

---

<sup>49</sup>D. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 80.

<sup>50</sup>M. ANGENOT, «The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction», *Science Fiction Studies* 6 (1), 1979, p. 12.



narrative fondamentale. En effet, la narration reconstitue, au passé, l'histoire future et le fait, de là, intervenir dans l'avenir de ce futur. Ce renversement temporel assure la vraisemblance du texte et favorise l'ouverture narrative propre au genre. Ouverture illimitée: l'utilisation du passé permet l'effacement de points de vue présents, l'élaboration de perspectives différentes, et entraîne enfin l'abolition de l'irréversibilité temporelle. Tous les temps deviennent coexistants<sup>51</sup>. La dislocation spatio-temporelle de la SF se montre donc parallèle au travail d'anti-représentation du NR. Plus fondamentalement, le potentiel générique de la SF favorise l'expression, amplifiée et déplacée, d'angoisses et de pulsions étroitement rattachées au monde contemporain. Il s'agit d'une «inconscience-fiction» (expression forgée par Boris Eizykman): sur arrière-fond de Pouvoir et de Mort, on retrouve, entre autres, la hantise de l'anéantissement par la menace nucléaire, le fantasme de dévoration par la ville, la dissolution de l'identité dans un monde où règne l'objet, de même que la fascination angoissée devant la relation fusionnelle. C'est donc au niveau de ses motifs et de sa structure que ce genre travaille<sup>52</sup>.

Trois orientations se distinguent dans la SF moderne, née de la jonction de H.G. Wells et de Jules Verne: la conjecture rationnelle, qui regroupe les *hard science* et *soft science*, la *Science Fantasy* où le référent scientifique est secondaire et enfin le versant merveilleux avec la *Heroic Fantasy* ou *Sword and Sorcery*. La conjecture relevant des sciences exactes a dominé la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec la *Hard Science* et le

---

<sup>51</sup>B. EIZYKMAN, «D'une modalité temporelle des récits de SF», *Revue de l'Université de Bruxelles* (1-2), 1985, p. 206.

<sup>52</sup>L.-V. THOMAS, *Anthropologie des obsessions*, Paris: Éd. Sociales, 1988.

*Space Opera*. Ce sont ces catégories, le *Space Opera* en particulier, qui bénéficient le plus des supports cinématographique et télévisuel. La *Speculative Fiction*, dérivée de la *soft science*, s'inscrit dans le courant contre-culturel des années 60 et 70. Comme l'avant-garde littéraire, la nouvelle école transforme l'état du champ science-fictionnel. Voulant exacerber la mythologie de notre temps, elle remet en cause les idéologies scientifique et capitaliste et leur oppose les forces de l'inconscient à travers des techniques formelles poussées tout en conservant l'écriture populaire. «La SF met en oeuvre une toute-puissance du désir décodée, non médiatisée: le monde devient support concret des flux déliés, les pouvoirs psychiques rétablissent l'énergétique du désir, d'où le sort infligé au temps, à l'espace, à la réalité.»<sup>53</sup> Le *Cyberpunk*, enfin, naît avec les années 80 et se pose comme nouvelle école. Il se veut un retour aux sources «hard» de la SF, après l'attention sur le style pratiqué par la *New Wave*, tout en reprenant son intensité visionnaire et son goût pour le surréel. Il intègre la haute technologie à l'*underground* populaire (hybridation musicale, anarchisme de rue). Parmi ses thèmes, on note l'invasion du corps et surtout de l'esprit<sup>54</sup>.

La SF française suit l'évolution anglo-américaine; elle est toutefois limitée, d'après Jean-Marc Gouanvic, par son incapacité à saisir les enjeux modernes de la poétique du

---

<sup>53</sup>B. EIZYKMAN, *Science-fiction et capitalisme: critique de la position de désir de la science*, postf. de J.-F. Lyotard, Paris: Mame, 1973, p. 206.

<sup>54</sup>B. STERLING, «Preface», in: B. STERLING (dir.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, New York: Ace Books, 1986, pp. ix-xv.

genre et sa topique sociale<sup>55</sup>. Comme pour le policier, 1950 constitue un point tournant dans son histoire contemporaine; avec la Libération, les textes américains modifient profondément le paysage science-fictionnel. Auparavant, la production se situait dans la foulée du roman d'anticipation vernien et du socio-darwinisme établi par Rosny Aîné. L'arrivée de la SF américaine a pour effet une rupture épistémologique telle qu'on la perçoit comme «un nouveau genre littéraire»<sup>56</sup>. Elle génère la création de revues et collections, de même que l'émergence d'une institution. Ce n'est qu'à la fin des années 60 que la SF française trouve sa personnalité, après un recul de son marché. Le renouveau tient à plusieurs facteurs dont l'influence de la *New Wave*, conjuguée aux bouleversements de Mai 68, et la prolifération de collections. Parmi les auteurs les plus importants, mentionnons Michel Jeury et Philippe Curval. Une nouvelle tendance, avant-gardiste, en résulte; c'est la Nouvelle Science-Fiction Française, une production dystopique et militante. Par la suite, le marché régresse encore. Le champ assistera néanmoins à une dernière tendance avec le groupe «Limite», fondé en 1986. Ce groupe présente un parti pris formel avec son allégeance au surréalisme et son intérêt envers le Nouveau Roman, et prend le contre-pied de l'avant-garde précédente. Cette «avant-garde» ne fera toutefois

---

<sup>55</sup>J.-M. GOUANVIC, *La science-fiction française au XXe siècle (1900-1968): essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam: Rodopi, 1994, p. 275.

<sup>56</sup>B. VIAN et S. SPRIEL, «Un nouveau genre littéraire: la Science Fiction», *Les Temps modernes* (72), oct. 1951.

pas long feu, et ce n'est qu'à la fin des années quatre-vingt-dix que le milieu assiste à un regain de publication<sup>57</sup>.

Le roman d'espionnage occupe une position beaucoup plus éloignée de la sphère restreinte. Dépourvu d'institution, il participe de la littérature sérielle de masse. S'il commence véritablement en France dans les années 30, c'est surtout après la 2<sup>e</sup> Guerre Mondiale qu'il entame son âge d'or; la vogue des romans noirs introduits par les GI's donne l'impulsion, et les Éditions Fleuve Noir ainsi que la série OSS 117 (Jean Bruce) se mettent en place. L'entrée des *James Bond* dans le marché français marque la fin de la période «classique» en 1965. Gérard de Villiers reprend la formule de Flemming avec sa série des SAS, à laquelle il adjoint un parti pris de réalisme. Il en accentue l'érotisme épicié de sadisme, l'exotisme de même que l'escalade de la violence. Au début des années 70, le genre se politise davantage avec l'entrée du «nouvel espionnage». Marginale, cette orientation est née du désir chez Fleuve Noir de lancer un produit étroitement adapté au lectorat. La série des Vic Saint Val en est un bon exemple qui a été créée à partir d'une enquête de marché et de la collaboration auteur-éditeur. La nouvelle vague accorde davantage d'attention au souci de documentation, de vraisemblance géopolitique et reprend les discours au goût du jour: critique de la société de consommation, références féministes et écologiques... Bref, elle suit la même mutation que le néo-polar et la Nouvelle Science-Fiction Française. Les années 80 verront l'agonie du genre, avec la segmentation

---

<sup>57</sup>Les commentaires enthousiastes de la ligne de discussion électronique SFFRANCO, fondée en 1993, en témoignent.

croissance du marché paralittéraire et le développement des consommations audiovisuelles<sup>58</sup>.

Le roman d'espionnage répond à un modèle simple. Un organisme d'espionnage ou de contre-espionnage confie une mission à un agent, puis se dégage de lui. L'espion aura des contacts secrets, devra vaincre l'adversaire malgré les obstacles et gagner (rapporter un document secret, exécuter un otage, etc.)<sup>59</sup>. La question du savoir réside au centre de la contradiction constituante du genre. Il doit en effet répondre à la nécessité de la crédibilité politique et géographique (et satisfaire le désir d'information du lecteur); c'est la prétention réaliste. Or, il nécessite aussi l'occulte (agents et services secrets) pour asseoir la fiction et faire preuve d'originalité à l'intérieur d'un schéma narratif strict. Paul Bleton définit par ailleurs le genre comme une variation de l'adage de Machiavel «qui veut la fin veut les moyens»<sup>60</sup>. La fin se traduit ici par la domination de l'Occident et l'assujettissement de l'ennemi qui l'attaque, tandis que le moyen s'incarne en secret, tromperie et violence. Le secret forme la structure élémentaire des différentes fabulae. Avec son corollaire de la tromperie, il devient le concept d'une philosophie de l'Histoire. Le genre présente en effet celle-ci comme le résultat de menées subversives et le complot comme forme déterminante des relations entre nations. Il use pour ce faire d'un explicite

---

<sup>58</sup>E. NEVEU, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, pp. 20-33.

<sup>59</sup>Y. ALLARD, *Paralittératures*, Montréal: Centrale des Bibliothèques, 1979, p. 248.

<sup>60</sup>P. BLETON, *Les anges de Machiavel: essai sur le roman d'espionnage*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 42.

narratif, comme le nationalisme et l'antidémocratie, et de jeux d'oppositions fondant sa doxa: couple barbarie-civilisation, excès contre raison, foule contre individu par exemple.

A partir du secret, le genre s'appuie en outre sur l'exercice de la domination pratiqué par «l'ange de Machiavel», l'espion. Un personnage complexe: noble, il sert une cause sacrée, mais il peut aussi trahir. Et malgré ses méthodes brutales, il s'avère plutôt une victime. De fait, Erik Neveu souligne que

Quelque déformée que soit l'ombre que matérialise le héros, elle ne fait que refléter cet homme étranger à lui-même, étymologiquement idiot, qui nous est suggéré comme cellule type du corps social. Le héros projette paradoxalement l'image de l'homme sans qualité.<sup>61</sup>

C'est à travers le héros que l'espionnage narrativise la volonté de domination sur l'Autre, c'est-à-dire l'État ennemi, bien sûr, mais aussi la femme. En effet, la nécessité pour l'espion de comprendre son environnement le pousse à fonder une théorie du lien social sur le commerce des corps, d'où leur hyperbolisation à travers la torture, le meurtre et le viol. La violence de la politique, exprimée par l'enquête, l'intoxication et la poursuite, rime donc avec pornographie et sado-masochisme; la guerre des sexes se glisse dans la guerre des nations<sup>62</sup>.

Enfin les prémisses du genre appellent un espace stéréotypé; au delà de l'information, le texte conforte le lecteur dans son cadre de référence et partage (suscite?) ses fantasmes de violence et de sexe. Il se construit sur un éventail d'idées reçues sur l'Ailleurs — d'où le recours fréquent à l'exotisme — et la situation géopolitique actuelle.

---

<sup>61</sup>NEVEU, p. 125.

<sup>62</sup>BLETON, pp. 210-240.

Il s'agit d'un espace «fourbe»: l'Occident peut se voir attaqué par l'Ailleurs mais aussi de l'intérieur. Avec ce thème, qui prend de l'ampleur dans le milieu des années 60, l'ennemi prend la forme du poids occulte des intérêts américains, ou encore s'actualise dans les libéraux intellectuels ou la gangrène révolutionnaire<sup>63</sup>. Comme le roman policier et la SF, l'espionnage littéraire vit à l'heure de la déterritorialisation du «nous» politique et amoureux, de la dissolution de l'identité individuelle, du jeu comme logique du pouvoir étatique et du soupçon généralisé.

Au bas de la hiérarchie des genres réside le roman sentimental, en particulier sa formule Harlequin. C'est le mauvais genre par excellence; non seulement il s'attire le mépris de la critique, mais il n'a même pas l'honneur d'une reprise par la sphère restreinte, sans doute parce que lié à un lectorat largement féminin. Cela ne signifie pas néanmoins que la formule ne pénètre pas la littérature: «... on ne peut répondre à la question de savoir ce qui fonde sociologiquement la différence entre un roman de la collection Harlequin et *L'Amant* de Marguerite Duras.»<sup>64</sup> Le roman sentimental rejoint les autres genres paralittéraires étudiés ci-haut par les composantes de l'identité ébranlée, l'espace, la violence et l'érotisme. Pour les analyser, on utilisera l'exemple du roman Harlequin, forme particulièrement efficace dans le marché contemporain. Le premier roman d'amour publié par les entreprises Harlequin paraît au Canada en 1957; l'éditeur pénètre le marché français en 1978. Comme on le sait, Harlequin doit son succès

---

<sup>63</sup>NEVEU, pp. 68-172.

<sup>64</sup>B. PÉQUIGNOT, *La relation amoureuse: analyse sociologique du Roman Sentimental Moderne*, Paris: L'Harmattan, 1991, pp. 30.

commercial à son marketing efficace, aux sondages qui permettent de répondre étroitement au lectorat et à un modèle fictionnel strict dont les variations «jeune vierge», «femme divorcée» ou encore désir d'enfants (ou non) se distribuent selon les collections.

Le Harlequin expose le point de vue de l'héroïne et comporte cinq invariants sur le scénario de base *Boy meets Girl*; il constitue la version la plus figée du prototype du roman d'amour. Il propose la rencontre entre un homme et une femme dont les personnalités diffèrent. De là se développe la confrontation polémique, centrale au récit — un conflit d'autant plus difficile qu'il est attisé par la séduction. Ce n'est qu'à la fin du roman que se révèle l'amour, rapidement suivi de la promesse de mariage. Comme dans l'espionnage, l'exotisme sert de cadre au conflit entre l'homme et la femme; outre sa dimension éducative auprès de la lectrice, il a pour fonction de glisser une pose dans le récit de la lutte. Le *happy ending*, absurde en regard de la guerre entre les «amants», relève de la catharsis sociale. Car loin d'être un roman d'amour le Harlequin traite essentiellement des peurs et des frustrations de la femme<sup>65</sup>. Le désir de fusion à l'Autre provoque des délires d'interprétation, la remise en question du soi et, de là, une souffrance aiguë.

---

<sup>65</sup>J. BETTINOTTI (dir.), *La corrida de l'amour: le roman Harlequin*, Montréal: Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 106-109. Voir aussi P. NOZET, «Delly: l'équation d'une illustre inconnue», in: J. BETTINOTTI et P. NOIZET (dirs.) *Guimauve et fleurs d'oranger*, avant-propos de D. Saint-Jacques, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1995, p. 73. Péquignot note la disparition de l'invariant «mariage» à partir de 1988. Cette composante ne change en rien toutefois au désir de fusion amoureuse et de relation égalitaire.



Ce questionnement douloureux passe surtout par le corps; en cela il se montre parallèle à l'espionnage. L'amour se conjugue avec érotisme, véritable *res gestae* du texte. Même les romans de Delly en sont empreints. «Le roman d'amour chrétien de Delly est parcouru, peut-être à l'insu de l'auteur lui-même, d'un érotisme masqué. [...] masqué surtout par la visée moralisatrice qui prétend sublimer la beauté physique en en faisant un reflet de l'âme.»<sup>66</sup> Ainsi, la rencontre initiale provoque chez l'héroïne la conscience de son image sexuelle — et un malaise qui s'exprime par l'hostilité envers l'homme. La période de conflit qui suit se marque par des rencontres dont la teneur sexuelle s'accroît; les avances du héros augmentent en agressivité, entraînant du côté féminin la découverte de sa propre sexualité et le désir renforcé d'allier le corps et le cœur. En effet Jan Cohn souligne que malgré une brutalité masculine indéniable, c'est en fait la propre réponse sexuelle de l'héroïne qui réveille en elle les peurs les plus ancrées et sa colère. «It is not a question of a pornography of rape-fantasy or an erotic of violence; rather, it is a simple, and elementary way of realizing in character and action the violent danger that sexuality in the abstract is understood as posing.»<sup>67</sup> La violence du personnage masculin traduit narrativement le pouvoir abstrait de la sexualité. Expérience étrangère au personnage féminin, cette violence oblige l'héroïne à faire face au pouvoir menaçant de l'Autre et ébranle son identité. Dès lors, la stratégie du roman d'amour sera d'appivoiser le pouvoir

---

<sup>66</sup>E. CONSTANS, «Cri du cœur, cri du corps, dans les romans de Delly», in: BETTINOTTI et NOIZET, p. 134.

<sup>67</sup>J. COHN, *Romance and the Erotics of Property: Mass-Market Fiction for Women*, Durham: Duke University Press, 1988, p. 24.

aliénant de la sexualité. Lorsque l'héroïne l'accepte finalement, le conflit intérieur se déplacera sur l'amour — la femme est désormais à la fois victorieuse de l'homme et victime (consentante) de l'amour. Le personnage masculin, de son côté, apprend à unir besoin sexuel et amour tendre. Le Harlequin se révèle donc un roman d'initiation tant féminine que masculine.

Les quatre genres survolés convergent tous sur l'imaginaire néo-romanesque et, dans le cas qui nous intéresse le plus, sur la fiction robe-grilletienne. Ils font d'abord une large place à la violence et au conflit: la lutte se joue entre les personnages, entre l'individu et l'univers social, ou encore entre l'Ordre et le désordre occulte. Le personnage se trouve ainsi pris dans des structures qui le dépassent et l'ébranlent. Émerge, de là, la réflexion sur les enjeux et la nature du pouvoir de l'État, de la société et de l'homme. Ressort aussi une crise qui secoue l'identité du Sujet; le «qui est l'autre» du policier, de l'espionnage et de la SF deviennent un «qui suis-je» où le roman sentimental les rejoint. Les trois genres présentent, par ailleurs, le motif du soupçon généralisé et les corollaires du mensonge et de la tromperie, de même que la présence obsédante de la mort. Enfin, le roman policier et la science-fiction présentent des analogies sur le plan des techniques formelles quant au traitement spatio-temporel. Bref, les mauvais genres partagent un même imaginaire, que le Nouveau Roman adopte et adapte à sa propre démarche. Les différences de modulation tiendront essentiellement aux enjeux idéologiques et institutionnels; on s'y penche au prochain chapitre.

L'implantation de la culture de masse contemporaine et la réorganisation du champ littéraire provoquent l'apparition concomitante du Nouveau Roman et de la «nouvelle»

production paralittéraire, sur fond d'une mutation en profondeur du marché de l'édition (par le biais du rattrapage et de l'industrialisation). Les années 50 voient ainsi l'apparition de l'avant-garde et le renouveau des roman policier et SF tandis que l'espionnage connaît son âge d'or. Un même parallélisme se retrouve durant les années 70 où dominant Tel Quel et le NNR, alors que le champ paralittéraire se transforme avec le néo-polar, le développement d'une SF bien française puis du courant Nouvelle SFF, le nouvel espionnage (qui suit le bouleversement provoqué par l'arrivée des *James Bond*) et finalement, à la fin de la même décennie, l'implantation du Harlequin. L'action conjuguée de la logique marchande, partie prenante de la production culturelle, et de la mise en place progressive d'un nouveau paysage social et culturel contribue ainsi à la reconfiguration du champ littéraire entier. Elle provoque en outre le malaise dans la sphère restreinte (mais aussi auprès des genres frontières paralittéraires), ce qui favorise l'ouverture à un mouvement d'avant-garde. Celui-ci trouverait dans la paralittérature et son univers de violence conflictuelle, de crise d'identité, une verbalisation de ce malaise. La crise devient celle de la littérature dérégulée avec l'accélération des coups avant-gardistes, la promotion d'un hyperformalisme qui bouderait le plaisir de lecture, l'ébranlement de l'écrivain qui perd son aura pour devenir un simple producteur, voire un pantin médiatique... L'intérêt de la paralittérature ne s'actualise donc pas qu'à un seul niveau. L'avant-garde et le non canonique portent tous deux la marque des transformations des champs culturel et littéraire; tous deux s'offrent en synecdoche des discours sur le réel. De fait, au sein d'une culture en mutation, ils ne peuvent se comprendre l'un sans l'autre.

## CHAPITRE IV

### SOMMETS, BAS NIVEAUX ET ENJEUX INSTITUTIONNELS

Le Prince des Hauts a convoqué les douze conseillers du Zodiaque. Il est préoccupé; les Esthètes des Sommets, las de leur vie superficielle mais toujours désireux de briller auprès des leurs, posent désormais le suicide comme seul acte esthétique possible. Il faut intervenir, puisque leur inutilité n'est qu'apparente: ils sont les «terminaisons sensibles des masses d'en bas, ils répercutent les phénomènes survenant dans toutes les couches de la société»<sup>1</sup>. Le chaos qu'ils créent témoigne ainsi du mal latent dont souffre la Cité entière; sans doute faudra-t-il susciter un nouveau chaos pour annihiler le premier, en dévier l'énergie. On fait donc venir Machiavel, un philosophe parcourant librement les différents niveaux de la Cité, dans l'espoir de trouver une solution. Le philosophe abonde dans le sens des membres du Zodiaque. Il connaît bien le sentiment de supériorité habitant les Esthètes; sachant qu'ils ne supporteront pas que «les foules des Bas Niveaux soient possédées des mêmes folies qu'eux» (p. 395), il propose d'introduire une épidémie de suicides dans les Bas Niveaux. La réaction ne se fait pas attendre; devant les

---

<sup>1</sup>G. MICHEL, «Comme un oiseau blessé», réimpression [1ère éd., 1970], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL (dirs.), *Les mondes francs*, Paris: Librairie Générale Française, 1988, p. 387.

suicides collectifs qui se transforment bientôt en duels et en sacrifices, les Esthètes des Sommets répondront par... le «premier meurtre jamais perpétré dans le milieu sophistiqué des Hauts de la Cité» (p. 397).

Cette nouvelle, publiée en 1970 par l'importante revue française de SF *Fiction*, nous semble intéressante à plusieurs égards. Elle porte tout d'abord un regard sur les jeux institutionnels à l'intérieur de la sphère restreinte et entre les Sommets et les Bas Niveaux. Le commentaire nous semble d'autant plus savoureux qu'il provient d'un genre dit mineur. En effet la SF, de par sa position dans l'institution et son potentiel esthétique, possède la capacité de poser une distance critique par rapport à un phénomène social ou, dans le cas qui nous intéresse, littéraire. Elle connaît bien l'effet d'institution qui la rejette parmi les bas niveaux et peut en analyser les mécanismes, possédant elle-même une institution. Sa perception de la sphère restreinte et, à l'intérieur de celle-ci, de l'avant-garde, est à la fois lucide et ironique. Ce qu'elle voit, c'est non seulement la «mort» de la Littérature, mais aussi le lien intime l'unissant avec la paralittérature au delà des jeux institutionnels.

Dans une société en vase clos, les Esthètes produisent des formes superbes mais mortifères; ils perpétuent la logique moderniste de l'originalité incluant le rejet de l'Autorité. La narration souligne en effet le suicide collectif comme le seul geste esthétique laissé aux poètes pour affirmer leur liberté. Ne pouvons-nous y voir, en abyme, l'orientation formaliste prise par les avant-gardes néo-romanesque et telquellienne de même que l'intuition du cul-de-sac auquel mène le modernisme? Par ailleurs, ces Esthètes présentent le discours de distinction traditionnel à l'endroit du populaire, c'est-à-dire un discours louangeur pour peu que le bas demeure éloigné. Cette attitude se voit néanmoins

contrecarrée par le discours narratif soulignant l'interrelation entre les deux sphères littéraires. D'abord, le Prince des Hauts et Machiavel affirment les «étranges pouvoirs» (p. 383) du bas «où réside peut-être notre solution» (p. 393). Ensuite, le suicide des Esthètes migre vers les bas-fonds où il devient duels et sacrifices, pour revenir ensuite aux Sommets où il prend la forme du meurtre esthétique. L'on pourrait arguer que le départ de la violence se fait dans la sphère restreinte; mais la description du mouvement de va-et-vient a justement le mérite d'indiquer l'enracinement commun des contenus sociaux. Le sacrifice des bas-fond ne rejoint-il pas, par le biais du rituel, le meurtre des Sommets? La différence relèverait des mécanismes institutionnels de porosité et de désancrages que nous abordons plus loin.

La nouvelle se montre aussi intéressante pour ses contenus thématiques, qu'on retrouvera lors de l'étude des textes robbe-grilletiens. Outre les questions de la violence sociale endémique, de l'Autorité à rejeter et de l'aliénation individuelle (une des solutions choisie par le Prince est d'enfermer les Esthètes dans leurs appartements), la nouvelle met de l'avant la nécessité du chaos et de la mort pour renouveler l'art. Nous sommes dans le domaine de la passion; on rejoindrait là un terme-clé de la fiction robbe-grilletienne, la fulgurance, sur laquelle on s'attardera en troisième partie. Il y a certainement dans la prédilection pour la mort l'intuition que le renouveau des formes littéraires passe par la destruction des anciennes, comme le clame le Nouveau Roman, mais peut-être aussi le doute quant à la possibilité du renouveau; c'est d'ailleurs là le message ambigu que certains néo-romanciers laisseraient entendre, comme on le verra dans la section «le petit crayon rouge» du dernier chapitre.

Pour mieux saisir l'interface des fictions robbe-grilletienne et paralittéraire, ce chapitre vise à rendre compte des implications institutionnelles et des modulations que soulève, du côté de la Littérature et de l'avant-garde, l'emprunt au non canonique. L'ignorance, l'encanaillement, la réécriture sont autant d'attitudes montrant que le jeu institutionnel ne s'effectue pas que dans la sphère restreinte, mais entre celle-ci et sa part d'ombre, c'est-à-dire le sous-champ de grande production. A l'instar du réseau discursif entourant la culture de masse auxquels ils se rattachent, les discours sur le paralittéraire se montrent denses pour différentes raisons. Il y a d'abord la question de la définition et des limites du corpus: littérature populaire, de masse, marginale... De plus, une même définition peut être abordée selon des optiques et des attitudes opposées, allant du mépris à l'objectivité, voire à la célébration. Notre propos vise à retracer, d'une part, certains concepts définissant le non canonique et, d'autre part, les stratégies et attitudes issues des deux sous-champs littéraires. On se basera essentiellement sur la réflexion élaborée à partir de la fin des années 60 où elle connaît un essor important.

Le non canonique désigne d'abord la littérature populaire, c'est-à-dire celle issue du peuple. Longtemps de connotation négative, elle acquiert une dimension positive de Nature, de naïveté, avec l'avènement de la culture de masse qui cristallisera sur elle le rejet discursif. Le populaire authentique, c'est avant tout la culture orale; elle apparaît comme l'expression d'une communauté où se fusionnent participant et transmetteur. Selon le chercheur, le populaire renvoie aussi à la littérature prolétarienne ou même aux textes produits dans le cadre de la culture de masse. Quels que soient leurs publics ou leurs origines, les littératures populaires sont toutes perçues comme synonymes de liberté et de

parole authentique. En effet, c'est lorsque le bien symbolique dialogue étroitement avec son public que la dimension populaire libératrice ressort malgré les contraintes de production de masse. La bande dessinée en offre un bon exemple, de même que le roman-feuilleton du XIX<sup>e</sup> siècle. Parce qu'il met en relation public et roman, et donc renforce la pression de l'imaginaire collectif sur le romancier, ce dernier se fait le lieu d'une résistance subversive à l'hégémonie, à côté de la reprise des lieux communs<sup>2</sup>.

Si le terme de littérature populaire a longtemps dominé, d'autres termes mettent l'accent sur des productions non canoniques diverses. Dubois les regroupe sous le chapeau de «littératures minoritaires», c'est-à-dire les différentes productions que l'institution exclut de la légitimité ou isole dans des positions marginales<sup>3</sup>. Dans les littératures minoritaires s'intègrent la littérature proscrite par la censure, les productions parallèles et sauvages comme les lettres, les tracts et les graffitis dont la portée est souvent contre-institutionnelle. Bernard Mouralis, de son côté, préfère le terme «contre-littérature» qui souligne leur nature oppositionnelle. Les «contre-littératures» menacent l'existence de l'institution littéraire en dénonçant son arbitraire. Elles subvertissent la culture lettrée par leurs conceptions esthétiques et l'idéologie dominante par la vision de la société qu'elles impliquent<sup>4</sup>. Il y a, en outre, la littérature dite régionale et les littératures de masse. La première se trouve

---

<sup>2</sup>L. QUEFFÉLEC, *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pp. 117-119.

<sup>3</sup>J. DUBOIS, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles: Labor/Nathan, 1983, pp. 129-130.

<sup>4</sup>B. MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris: Presses Universitaires de France, 1975, pp. 37-49.



en situation minoritaire par son éloignement géographique et culturel face au centralisme parisien: c'est le cas des littératures francophones et régionales françaises. On peut aussi y joindre la littérature «mineure» telle que définie par Deleuze et Guattari. Ces penseurs la définissent comme l'expression d'une minorité dans une langue majeure — la langue du ghetto juif de Prague, où naît Kafka. La langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation, et prend une valeur collective. Le «mineur» qualifie, de là, les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein du canonique. Travail intensif à l'intérieur de la langue majeure, le mineur permet la libération du langage et se fait machine collective d'expression<sup>5</sup>.

La littérature de masse se situe, quant à elle, en dehors du système littéraire en raison de son mode de fonctionnement, ses lectorats et ses orientations génériques. Elle s'est généralement attirée un discours péjoratif, participant du regard apocalyptique sur la culture de masse. Cette littérature préfabriquée et homogénéisante encourage la passivité du lectorat, met en péril la véritable Littérature...

C'est l'immense foire aux illusions d'une para-littérature (pour ne pas dire une sous-littérature) proliférante qui satisfait [les besoins littéraires des masses] pour la plus grande part. Noyée sous cette marée, la «vraie» littérature [...] se trouve de plus en plus étroitement circonscrite à un cercle étroit d'esthètes et d'intellectuels, ce qui la rend plus inefficace encore.<sup>6</sup>

Les termes d'«infra-littérature», de «sous-littérature», de «para-littérature» la définissant indiquent bien le malaise critique devant l'évolution du marché. Selon Dubois, chaque

---

<sup>5</sup>G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris: Éd. de Minuit, 1975, pp. 33-34.

<sup>6</sup>R. ESCARPIT, «Les lectures populaires», *Informations sociales* (2), fév. 1956, p. 203.

littérature de masse s'élabore sur le rapport entre une idéologie de classe (ou de fraction de classe) et un champ thématique<sup>7</sup>. La faible présence des contraintes favorise, en outre, la transposition des contenus dans d'autres médias, dont la coexistence l'amplifie encore. Comme d'autres critiques, il note que ses textes relèvent davantage du mythe que de l'écriture, ce qui les libère des contraintes de la littérature consacrée; ils sont libres. On retrouve ici le discours positif sur le populaire et son authenticité malgré son insertion dans la logique marchande. Le chercheur souligne enfin que le clivage n'est pas absolu entre ses productions et celles issues de la sphère littéraire — la nouvelle «Comme un oiseau blessé» que nous avons résumée au départ de ce chapitre en forme une belle métaphore.

C'est à partir de la fin des années 60 que la réflexion critique s'est attachée à revaloriser le champ paralittéraire en cherchant à le définir le plus objectivement possible et en interrogeant les conditions de son rejet. Le fait n'est pas insignifiant, puisqu'elle s'effectue dans un espace culturel marqué par les revendications politiques, l'industrialisation du marché du livre, mais aussi par la légitimation croissante de productions culturelles comme le jazz et la bande dessinée jusqu'alors généralement dénigrés. Cette critique émerge par ailleurs avec une reconfiguration du discours critique; c'est en effet en pleine période formaliste et structuraliste que se met en place un nouveau regard sur la socialité du texte avec la sociocritique. Le terme «paralittérature», qui s'est finalement imposé, constitue une preuve de ce changement. Il s'agit d'un terme opératoire: le préfixe permet d'éviter la dévalorisation et de marquer la contiguïté — tout

---

<sup>7</sup>DUBOIS, pp. 137-144.

comme la continuité — des deux sphères, souligne Angenot qui définit la paralittérature comme une «production tabouée, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés»<sup>8</sup>.

Les contours du terme demeurent vagues au début comme en témoigne le Colloque de Cerisy de 1967<sup>9</sup>. En effet, le paralittéraire regroupe ici autant les fictions que les écrits les plus divers (slogans, modes d'emploi, etc.). Par exemple, Suzanne Allen le définit comme une littérature latente — le 99% des textes refusés chez les éditeurs littéraires —, tandis que Noël Arnaud porte son regard sur les almanachs, les grimoires et la paralittérature religieuse. Il démontre, quant à lui, la relation organique qui se glisse entre la littérature et son «résidu». Il s'agit d'un travail d'éboueurs: «la paralittérature s'alimente à la littérature, la digère et l'expulse, et [...] la littérature recherche ensuite dans ses propres déjections (paralittéraires) de quoi se nourrir et se tonifier.»<sup>10</sup> Mais la véritable paralittérature, selon lui, ne relèverait pas tant du littéraire que de la production d'environnement ou de «tympanisation», c'est-à-dire les affiches publicitaires, les productions médiatiques, bref la paralittérature sous ses diverses formes écrite, dessinée,

---

<sup>8</sup>M. ANGENOT, *Le roman populaire: recherches en paralittérature*, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1975, pp. 4-5.

<sup>9</sup>Les actes du colloque sont colligés dans l'incontournable N. ARNAUD, F. LACASSIN et J. TORTEL (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967, Paris: Plon, 1970.

<sup>10</sup>N. ARNAUD, «Les champs d'épandage de la littérature», in: ARNAUD, LACASSIN et TORTEL, p. 420.

photographique ou sonore qui s'impose à nous et nous conditionne. Par la suite, le terme a rapidement désigné les littératures «d'imagination» rejetées hors de la sphère littéraires; il rejoint la définition de la littérature de masse proposée par Dubois.

La mise en place de l'analyse institutionnelle, avec Dubois et Bourdieu, approfondit le concept de paralittérature. Cette théorie conçoit la littérature comme un ensemble de codes, de conventions et d'interdits, lié à la structure sociale, qui s'établit à la fois sur des instances matérielles de production et de légitimation et sur l'*illusio*, c'est-à-dire la croyance que les agents lui accordent. L'*illusio* permet aussi à l'institution de séparer le champ en sphère restreinte et en sous-champ de grande production. Obéissant aux lois du marché, celui-ci produit des textes voués à la fabrication en série et tend, de là, vers un «art moyen» apte à satisfaire un large public. Ses producteurs valorisent la technique de leurs produits; la recherche de l'effet s'oppose ici au culte de la forme<sup>11</sup>. Enfin, les productions issues de ce système ne bénéficient pas de la légitimité propre au circuit restreint puisqu'elles s'adressent à des groupes sociaux dominés symboliquement et socialement. Cette division se nuance avec le nouvel état de la culture et du marché éditorial qui, comme on l'a dit, favorisent l'expansion des formes paralittéraires, de même qu'avec un processus de légitimation pour certaines d'entre elles. Non seulement la bande dessinée, la science-fiction et le policier jouissent d'une nouvelle reconnaissance mais ils se dotent aussi d'une structure institutionnelle: apparition d'un milieu d'*aficionados* à travers fanzines et congrès, d'instances de consécration et de conservation, et surtout

---

<sup>11</sup>P. BOURDIEU, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique* (22), 1971, pp. 85-89.

l'apparition d'une hiérarchie intra-générique des biens. Bref le champ littéraire a produit, en abyme, d'autres institutions.

La proximité des deux sous-champs entraîne des stratégies de distinction qui visent à réduire, voire à occulter les relations mutuelles qui justement les constituent; le Nouveau Roman n'y échappe pas, malgré sa reprise du non canonique. Yves Reuter classe ces opérations de distinction institutionnelle en stratégies de désancrage et de porosité<sup>12</sup>. Ces mécanismes jouissent d'une efficacité d'autant plus grande qu'ils fonctionnent au prix d'une cécité idéologique. Car le paralittéraire contrecarre ces mécanismes de par son existence même; en d'autres termes, elle remet les pendules (institutionnelles) à l'heure. Arrêtons-nous tout d'abord aux mécanismes de désancrage. Ces derniers consistent principalement à extraire un texte de son espace d'origine et à l'insérer dans le Panthéon littéraire. La paralittérature dévoile cette stratégie par son propre «ancrage». En effet, sa dimension économique déclarée indique clairement les pratiques matérielles nécessaires à toute production littéraire; de là, elle met en cause le primat institutionnel accordé au symbolique et à l'esthétique. Dans la même veine, on oppose l'Écrivain au producteur paralittéraire qu'on juge soumis à la demande et donc privé de la liberté de créateur. On définit ce producteur comme un technicien plutôt qu'un créateur. Il va sans dire qu'une telle conception se réalise grâce à l'occultation d'un grand nombre d'écrivains canoniques. Le chapitre premier a d'ailleurs souligné combien était révolu, dans les faits, le type de

---

<sup>12</sup>Y. REUTER, «Littérature/paralittératures: classements et déclassés», in: J. LA MOTHE (dir.), *Les mauvais genres*, actes du Colloque de Paris, 23-25 nov. 1989, Liège: Éd. du C.L.P.C.F., 1992, pp. 37-47.

l'Écrivain libre financièrement et inspiré. Enfin, une stratégie similaire s'applique au lectorat ciblé des littératures de «masse» qui s'opposerait au lecteur cultivé, défini à la fois par son individualité et son universalité. Or le repérage paralittéraire révèle en creux l'image du public littéraire et dénonce la revendication de tout affranchissement distingué de la masse sociale.

Attardons-nous davantage à la question de la lecture, dont nous avons surtout analysé l'aspect quantitatif et l'interaction avec les autres médias dans la première partie. La sociologie de la littérature a mis en évidence la valeur sacrée accordée au Livre, considéré comme un dépositaire du savoir et du trésor culturel et doté d'un potentiel émancipateur (droit de lire, alphabétisation). L'acte de lire devient une adhésion nécessaire, un élément fondamental à l'acquisition de capital symbolique.

Un Français sur deux, paraît-il, ne lit pas; la moitié de la France est privée — se prive du plaisir du texte. Or on ne déplore jamais cette disgrâce nationale que d'un point de vue humaniste, comme si, en boudant le livre, les Français renonçaient seulement à un bien moral, à une valeur noble. Il vaudrait mieux faire la sombre, la stupide, la tragique histoire de tous les plaisirs auxquels les sociétés objectent ou renoncent: il y a un obscurantisme du plaisir.<sup>13</sup>

Cette réflexion de Barthes accuse le déni de la lecture livresque comme dispensatrice de plaisir. Mais elle souligne indirectement une ambiguïté du discours idéologique; si la non lecture est déplorable, la lecture devient louable — or, la littérature non canonique, dépourvue de statut symbolique, s'y taille une grande place. Se retrouvent à la fois la célébration de la lecture et le dénigrement de celle-ci; «l'obscurantisme du plaisir» prend

---

<sup>13</sup>R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1973], Paris: Éd. du Seuil, 1986, pp. 74-75.

dès lors une nouvelle coloration... Escarpit distingue ainsi les «bons» lecteurs, c'est-à-dire les lecteurs lettrés ou «connaisseurs» qui imposent leurs critères de choix et leur mode de lecture (critique et axée sur la forme de l'oeuvre), des «consommateurs» motivés par le désir de détente, d'évasion-«désertion» (considéré comme un appauvrissement)<sup>14</sup> et le plaisir de lecture immédiat. Sachant qu'une part très limitée des titres produits se classe dans la Littérature telle que délimitée par la critique, un écart se creuse donc entre la vie littéraire d'un pays et ce que la population lit, ajoute-t-il.

Une telle description appelle quelques nuances. Le poids de l'illégitimité culturelle reliée au non canonique s'intensifie avec la baisse de capital symbolique; la paralittérature devient pleinement «mauvaise lecture» auprès des couches populaires et entraîne l'autocensure que les enquêtes de lectures ont soulignée<sup>15</sup>. La Littérature règne ici — *in absentia*. En revanche, Nicole Robine souligne que le seul fait de lire chez les membres des couches défavorisées ou peu favorisées représente dès le départ une conquête individuelle et sociale<sup>16</sup>. Lire exige d'avoir su opérer une synthèse entre les valeurs oppositionnelles de la culture d'élite et la culture d'origine. Le «mauvais lecteur» subit un écartèlement idéologique; les mauvais genres apparaissent donc un compromis. Facile d'accès et de choix, sans barrière linguistique, concentré sur le contenu, le mauvais genre

---

<sup>14</sup>R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France, 1960, pp. 114-122.

<sup>15</sup>Les enquêtes sur la lectures participent elles-mêmes, malgré les précautions, au discours légitime par l'établissement des catégories; voir à ce sujet le chapitre premier.

<sup>16</sup>N. ROBINE, «Lecteurs et lectures de mauvais genres», *Pratiques* (54), juin 1987, pp. 95-108.

illégitime se renverse partiellement en légitimité. Par ailleurs, les chercheurs ont contredit les allégations institutionnelles quant à la passivité du lecteur paralittéraire face à la manipulation de l'éditeur. Richard Hoggart a démontré, en effet, que l'influence de la presse populaire, présentant une littérature combinatoire aux effets oniriques et démobilisateurs, s'avère limitée. Le lecteur populaire pratique une consommation nonchalante de la littérature, à laquelle il accorde une attention oblique<sup>17</sup>. Ajoutons enfin, et c'est là une attitude au fort ancrage historique, que la lecture du non canonique ne se cantonne pas qu'aux couches populaires. Parce qu'ils possèdent un capital symbolique élevé, les gros lecteurs peuvent diversifier leurs lectures sans risque culturel. Lecteur et écrivain du champ restreint possèdent le droit de cuissage. L'illégitimité du non canonique change de teneur: celui-ci est toujours perçu comme lecture de délasserment, mais il reste dans le domaine du dicible. Sous le couvert de récupération et de transgression ludique, c'est encore le plaisir du texte paralittéraire qu'on recherche; le plaisir contrebalance et renforce à la fois l'illégitimité. Tant chez les «mauvais lecteurs» que chez les «connaisseurs», se retracent ainsi des jeux entre légitimité et illégitimité.

Le clivage entre les lectures littéraire et paralittéraire se relative en outre par certains angles. Si la lecture paralittéraire diffère de la lecture lettrée, différence ne signifie pas automatiquement, dans tous les cas, facilité et indigence intellectuelles. Cela se vérifie particulièrement avec les genres frontières comme la SF dont la prémisse

---

<sup>17</sup>R. HOGGART, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par F., J.-C. Garcia et J.-C. Passeron, prés. de J.-C. Passeron, Paris: Éd. de Minuit, 1970.



esthétique du paradigme absent rebute de nombreux «bons» lecteurs. Il en va de même pour le roman policier, dont Dubois a analysé la double origine populaire et intellectuelle; la marque sociale l'entourant ne peut donc être totalement discriminante. Ce genre se pose en texte piégé, rejoignant ainsi «l'écriture du soupçon» du champ restreint<sup>18</sup>. En cela il résorbe la dualité populaire-lettré.

Enfin, les formes littéraire et paralittéraire offrent toutes deux le plaisir d'une réflexion métafictionnelle. Définissant la paralittérature comme «le Récit en tant que livre saisi par le Loisir en tant qu'industrie», Paul Bleton distingue la lecture paralittéraire par le fait qu'elle s'oriente sur la série<sup>19</sup>, c'est-à-dire un ensemble de récits, généralement publiés sous une même signature et chez le même éditeur, rattaché au même héros éponyme. Dans une acception plus large, on pourrait ajouter à la lecture paralittéraire la série-collection («Présence du Futur» chez Denoël) et le paratexte (les couvertures noires ou jaunes du policier). La série accroche le lecteur et le fidélise. La réflexion métafictionnelle du lecteur devient partie intégrante de la lecture paralittéraire; elle participe au plaisir du texte. Elle favorise, en outre, la compétence dans les séries moins conventionnalisées, les distanciations ludiques (intertextualité, parodie, emprunts extragénériques) et l'évolution du genre. On constate ainsi que par le biais de la formule et de la série, le paralittéraire rejoint la lecture lettrée par le plaisir métatextuel et estompe

---

<sup>18</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, pp. 72-79.

<sup>19</sup>P. BLETON, «Modèle paralittéraire et lecture sérielle: lecteur défié, lecteur fidèle, lecteur estimé», in: L. BOURASSA (dir.), *La discursivité*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1995, pp. 103-104.

la frontière établie par le discours institutionnel. Ne pourrait-on pas considérer les textes des néo-romanciers comme des séries? Non seulement le paratexte des Éditions de Minuit y invite, mais le réseau intertextuel tissé à l'intérieur de chaque oeuvre aussi, comme en témoigne l'onomastique récurrente chez Robbe-Grillet, Duras et Pinget. Au delà des différences apparaissent donc des équivalences entre les lectures paralittéraire et lettrée, ce qui désamorce le désancrage opéré par le discours institutionnel.

Outre l'oblitération institutionnelle des fondements économiques du texte littéraire, une application centrale du mécanisme de désancrage touche la question du genre. En effet, la littérature s'arroge le critère d'originalité et relègue au non canonique l'existence dévalorisante en genre. La grande oeuvre possède deux normes, déclare Tzvetan Todorov, celle du genre transgressé et celle du genre qu'il crée, tandis que le chef-d'oeuvre de la littérature de masse est celui qui répond le mieux à son genre<sup>20</sup>. Cette affirmation occulte le processus d'évolution commun aux deux sphères, c'est-à-dire la variation et la transgression sur la production fictionnelle existante; l'évolution du policier et de la SF, retracée au chapitre précédent, en témoigne. L'opposition au genre s'exprime aussi par la stratégie d'enfermement ou de procès en dissolution, tous deux fort réducteurs en ce qui concerne la SF et policier<sup>21</sup>. En effet, l'enfermement renforce leur statut populaire en refusant de reconnaître leurs avant-gardes et leurs institutions. Le procès en dissolution, quant à lui, relève du terrorisme: il s'agit de couper toute «bonne» oeuvre paralittéraire de

---

<sup>20</sup>T. TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris: Éd. du Seuil, 1971, pp. 5-6.

<sup>21</sup>G. KLEIN, «Le procès en dissolution de la S.F. intenté par les agents de la culture dominante», *Europe* (580-581), 1977, pp. 145-155.

son genre pour le transformer en objet légitime. Simenon, c'est plus que du policier; de même, dans les années 70 «la science-fiction, irrésistiblement, cesse d'être un genre. [...] La «Speculative Fiction» [...] se distingue de plus en plus difficilement des formes les plus modernes de la littérature contemporaine»<sup>22</sup>.

Dans la foulée du motif de l'originalité, la critique réserve à la paralittérature un contenu stéréotypé, soumis à la demande. Amossy définit les stéréotypes comme des unités préfabriquées (images mentales, idées reçues) qui véhiculent le discours de l'Autre et moulent notre expérience de la réalité. Elle les distingue du poncif et du cliché; tandis que le premier apparaît, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, comme un thème littéraire ou poétique ayant perdu toute originalité, le second est un fait de style ou une figure de rhétorique usée. On peut dégager le cliché d'un texte en ce qu'il se montre voisin de la locution figée; au contraire, le stéréotype est un schème variable dans sa formulation. Enfin, le stéréotype va à l'encontre du type car il en transforme négativement le sens. Selon l'optique institutionnelle traditionnelle, les écrivains de génie seraient ceux qui, dépassant les particularités, parviennent à établir un modèle synthétisant une catégorie humaine sociale. Tant que l'idée de type est louée par l'institution, la conscience du stéréotype ne peut exister; par contre, à une époque où l'obsession de la forme collective figée domine, le type ne peut que se voir dénoncé<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>Éditorial du dossier «De la science-fiction à la fiction spéculative», *La Quinzaine littéraire* (225), 16 au 31 janv. 1976.

<sup>23</sup>R. AMOSSY, *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*, Paris: Nathan, 1991, pp. 30-46, 56-57.

Le stéréotype présente un caractère bivalent qui en fait à la fois un objet nocif et bénéfique. Il est tout d'abord nécessaire aux rapports sociaux puisqu'il permet la participation à une vision du monde et joue donc un rôle de stabilisateur. Si on peut lui reprocher de s'opposer au déploiement de la réflexion critique et de déformer les opinions, force est de reconnaître que le contact direct avec la réalité s'avère impossible; la généralisation participe du processus de cognition. Bref, le stéréotype s'inscrit dans les tensions inhérentes à la démocratisation. D'une part, l'égalitarisme confère aux citoyens les mêmes droits et favorise l'homogénéité. D'autre part, le souci de distinction vécu par l'individu conscient de la stéréotypie renforce les hiérarchies et les rapports de domination par les instruments culturels<sup>24</sup>.

Cette bivalence permet de mieux saisir l'importance du stéréotype dans le discours social et les réactions qu'il suscite. Car si la modernité s'horripile de sa prégnance et tentera d'y échapper par des stratégies de désancrage et de porosité, comme le montrent entre autres les attitudes vis-à-vis du paralittéraire, on ne peut que reconnaître sa contribution au renouvellement des productions artistiques et intellectuelles. Le stéréotype ne conditionne-t-il pas des discours divers, allant de la littérature d'avant-garde aux discours politiques et aux vies de stars, comme le souligne Amossy?

Attardons-nous tout d'abord à l'attitude négative. La hantise du stéréotype, caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle mais s'enracinant dans la modernité du XIX<sup>e</sup>, a émergé lorsque le consensus social a cessé d'être la confirmation du vrai mais plutôt le synonyme

---

<sup>24</sup>AMOSSY, pp. 35-47.

du vulgaire et du commun. A partir de ce moment, l'individu n'a eu de cesse de se sentir dépossédé par ces actualisations de la doxa, qui soulignent combien la perception de la réalité passe à travers les filtres culturels; le type mort, il ne reste plus qu'un rapport problématique au monde, au langage et au moi<sup>25</sup>. La pensée de Barthes démontre éloquemment l'opposition au stéréotype. Le penseur associe en effet le stéréotype à la doxa et les oppose à l'écriture et au corps. Il faut s'éloigner du stéréotype; cet objet opaque et consistant apparaît une répétition morte, c'est-à-dire une répétition ne venant de personne. Au contraire, l'écriture passe par le corps, lieu du pulsionnel et de la jouissance qui échappe au discours des groupes sociaux. Le stéréotype devient ainsi la marque de l'oppression du corps, la force de la Loi contre le désir<sup>26</sup>; on retracera cette idée d'écriture-désir au dernier chapitre de ce travail.

[...] d'un côté un aplatissement de masse (lié à la répétition du langage) — aplatissement hors-jouissance, mais non forcément hors-plaisir —, et de l'autre un emportement éperdu qui pourra aller jusqu'à la destruction du discours: tentative pour faire resurgir historiquement la jouissance refoulée sous le stéréotype.<sup>27</sup>

Plus généralement les intellectuels et les lettrés, refusant de se laisser asservir par la stéréotypie, se voient contraints de travailler sur le second degré. C'est particulièrement le cas de la modernité et de l'avant-garde; nous y reviendrons avec la notion de porosité. Mais le refus atteint aussi les productions de large diffusion comme les best-sellers, les

---

<sup>25</sup>AMOSSY, p. 70.

<sup>26</sup>R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cité dans AMOSSY, pp.84-86.

<sup>27</sup>R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, p. 66.

articles journalistiques et la paralittérature qui tiennent compte de la sensibilité exacerbée de l'époque au stéréotype; on exploite ainsi les stéréotypes en feignant de les déjouer.

Amossy ajoute toutefois que, généralement, les littératures moyenne et populaire se délectent du stéréotype dont l'élite littéraire s'est défait; elles utilisent les types là où le lecteur lettré voit des stéréotypes. Ces derniers suscitent donc, par ricochet, une attitude favorable, tenue entre autres par Daniel Couégnas qui propose un modèle paralittéraire optimal se définissant selon six critères. Le texte paralittéraire se base tout d'abord sur un péritexte qui établit un contrat de lecture clair avec le lecteur. Il inclut ensuite la reprise des mêmes procédés (situations dramatiques, décors, etc.), et ce sans distance ironique; ces procédés visent à l'illusion référentielle et donc abolissent la conscience de l'acte de lecture. Il refuse par ailleurs le dialogisme, impose la domination du narratif dans l'espace textuel, et réduit les personnages à des rôles allégoriques facilitant la lecture identificatoire; bref, tout est mis en place pour faciliter la reconnaissance du sens et générer des effets de pathétique<sup>28</sup>. Quoique pertinent, le modèle proposé par Couégnas doit être nuancé puisque la paralittérature appelle une lecture plus complexe qu'il n'y paraît.

John Cawelti, de son côté, s'intéresse aux *formulaic literatures*. Il définit la formule comme «a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype»<sup>29</sup>. La standardisation se montre

---

<sup>28</sup>D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Paris: Éd. du Seuil, 1992, pp. 181-182.

<sup>29</sup>J.G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 6.

fondamentale: elle intensifie le plaisir de la lecture ou du spectacle — on retrouve par là la réflexion de Bleton sur la lecture métafictionnelle offerte par la série paralittéraire. Le «mauvais lecteur» apprécie la visibilité et la répétition des procédés. «Comme dans les contes dont les lettrés sont si friands depuis deux décennies, le lecteur de mauvais genre se trouve dans une situation ludique.»<sup>30</sup> La standardisation doit, cependant, éviter l'usure; c'est pourquoi la revitalisation de ses composantes constitue une nécessité esthétique. Bref, la littérature à formule se présente comme un produit qui à la fois conforte les visions conventionnelles et favorise l'exploration des frontières entre le permis et le défendu. Il faut enfin réviser, selon Robine, les allégations concernant son manque de référentialité. La référence culturelle existe dans le non canonique; elle se situe là où le lecteur lettré voit des stéréotypes; le lecteur paralittéraire lit de l'Histoire dans le roman historique, de la psychologie dans le roman sentimental. Ces commentaires sur le paralittéraire comme travail ludique sur la répétition s'appliquent au stéréotype en général, qui devient ainsi un élément indispensable de la relation — du jeu — entre le produit artistique ou intellectuel et le récepteur. Ils rejoignent le propos d'Amossy pour qui les stéréotypes contribuent à délimiter un espace fictif conventionnel où le récit devient jeu et jouissance; par là, ils se montrent «les panneaux-indicateurs du domaine ludique.»<sup>31</sup>

Outre l'accusation de stéréotypie, la critique institutionnelle avance que contrairement à la littérature où le plaisir passe par la sublimation, le non canonique

---

<sup>30</sup>N. ROBINE, «Guimauves et violences: des lectures et des lecteurs sans statut ni références», *in*: LA MOTHE, p. 22.

<sup>31</sup>AMOSSY, p. 136.

exprime le désir inconscient magiquement réalisé et par là s'oriente vers le mythologique.

Sa vertu réside dans

la liberté échevelée de l'imagination, dans la profusion des productions imaginaires. La raison d'être de la paralittérature est d'alimenter de l'extérieur la fonction fantasmatique du sujet en lui procurant un aliment non élaboré et, par là, plus facilement métabolisable.<sup>32</sup>

Du mythe à l'idéologie, il n'y a qu'un pas: le paralittéraire traduit les rêves et aspirations de la collectivité, le désir d'évasion hors des limites de l'organisation sociale oppressive. Ce désir s'exprime à travers les «surhommes des masses» (Gramsci) porteurs, selon Eco, d'une solution autoritaire des contradictions sociales. En cela, le roman populaire possède une fonction consolatoire, mais non révolutionnaire<sup>33</sup>. Si le regard critique se montre juste, il n'empêche que par son ancrage social et son imaginaire intense ouvertement déclarés, le paralittéraire désigne une tache aveugle de la littérature. Il souligne d'abord le fait que la littérature repose elle aussi sur des conventions et des stéréotypes. Il pointe ensuite sa volonté de chercher son affranchissement, sa distinction, dans la sublimation des racines sociales et idéologiques et dans la maîtrise de l'imaginaire. L'opération s'effectue au prix d'un appauvrissement possible de l'univers fictionnel et surtout de l'aveuglement quant à sa nature; la littérature travaille, c'est-à-dire reprend, recompose, voire problématise les discours sociaux. «La littérature ne sait faire que cela: rapporter au

---

<sup>32</sup>G. MENDEL, «Psychanalyse et paralittérature, ou de la paralittérature considérée comme la forme d'accès le plus direct du fantasme au langage», in: ARNAUD, LACASSIN et TORTEL, p. 452.

<sup>33</sup>U. ECO, *Il superuomo di massa: studi sul romanzo popolare*, Milan: Cooperativa Scrittori, 1976.



second degré cette cacophonie interdiscursive, pleine de détournements et de glissements de sens et d'apories plus ou moins habilement colmatées.»<sup>34</sup>

Reuter désigne sous le terme de porosité cette faculté de la littérature canonique d'intégrer des thèmes, formes et discours théoriques hétérogènes, ce qui lui évite l'enfermement typologique. La porosité se montre ainsi le complément nécessaire du désancrage. Ici encore la paralittérature permet de formaliser le mécanisme. En effet, à travers son principe de répétition, elle favorise l'assimilation de modes d'intégrations comme les visions du monde et les scènes culturellement récurrentes, et réalise ainsi une opération métafictionnelle, consciente ou non, parallèle à la littérature. Le canonique n'a alors d'autre choix que d'accuser la grande visibilité narrative paralittéraire et d'opter pour la complexification par le mélange, le brouillage des emprunts, le parodique, bref le second degré... Se rattache dès lors à cette stratégie les discours d'encanaillement et de droit de cuissage traditionnels qui donnent sa légitimité à la récupération.

Le second degré comme mécanisme de porosité apparaît central puisqu'il permet la récupération de l'objet stéréotypique ou paralittéraire par le biais de la distance critique et des jeux de distinction; au plaisir immédiat se substitue une jouissance de la déconstruction et de la dénonciation. «S'agissant de rompre avec le stéréotype par l'ironie et la déconstruction, l'écrivain s'engage dans une recherche d'originalité formelle qui culmine et se défait dans la pure parade distinctive: il faut à tout prix faire autre et parler

---

<sup>34</sup>M. ANGENOT, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», in: J. NEEFS et M.-C. ROPARS (dirs.), *La politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 18.

autre.»<sup>35</sup> Le Nouveau Roman joue à plein ce mécanisme de porosité dans sa reprise du paralittéraire et des stéréotypes. Le policier, l'espionnage, la science-fiction nourrissent son univers fictionnel. En outre, ces genres y jouent un rôle (de) révélateur en servant à la fois de repoussoir et d'assise à la dislocation du récit, du «romanesque» dont ils sont dits les détenteurs privilégiés. Par la manipulation ostentatoire des thèmes (ou poncifs) et séquences paralittéraires qu'il subvertit, le texte vise la dédramatisation du récit, l'abolition des contraintes littéraires et idéologiques; un travail d'autant plus aisé que les formes non canoniques sont perçues comme statiques, idéologiquement chargées et surtout libres du poids institutionnel.

Ainsi, la récupération distanciée opérée par Ricardou est mise au service de la réflexion métafictionnelle.

Ainsi, ce qui a été régulièrement reçu comme un *détournement*, c'est en fait la pratique résolue du détour. [...] Loin de s'éloigner de la fiction, il s'est agi de l'évoquer, non pas directement, selon l'illusion de son autonomie, mais indirectement, en le détour d'une élaboration théorique capable de la penser du côté du texte.<sup>36</sup>

Ollier, de son côté, respecte bien davantage les esthétiques des genres paralittéraires empruntés, mais abonde toujours dans le sens de Ricardou: «c'est à notre sens par un minutieux effort de contournement et de détournement de ces formes que peut s'exercer

---

<sup>35</sup>J. DUBOIS, «L'institution du texte», in: J. NEEFS et M.-C. ROPARS, p.130.

<sup>36</sup>J. RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris: Éd. du Seuil, 1978, p. 319, italiques de l'auteur.

avec le plus de fruits et d'efficience lisible notre engagement dans l'action d'écriture.»<sup>37</sup>

Chez Robbe-Grillet, le stéréotype et le paralittéraire deviennent matière à jeu; par le travail sur le faux-semblant et le miroir, le néo-romancier revendique l'imposture comme caractéristique de l'écrivain. Mais cela va plus loin; chez lui, le stéréotype devient plutôt objet de fascination, un stimulant pour la jouissance comme nous le verrons en troisième partie de cette étude.

Bref, c'est en tant que genres et stéréotypes que les productions culturelles sont récupérées dans le Nouveau Roman: la contestation ultime ne résiderait-elle pas dans l'emploi de ce qui est le plus contraire au discours institutionnel? Par ailleurs le champ entier n'appartient-il pas à la littérature, d'où son droit de cuissage? On comprend dès lors la déclaration de Robbe-Grillet: «les rapports que j'entretiens avec les genres, avec les contrats du genre, sont des rapports pervers.»<sup>38</sup> Il s'agit à la fois d'ébranler l'institution, ce qui entraîne l'aveu d'intérêt envers le paralittéraire dans lequel il reconnaît (ou pressent) certaines affinités thématiques et formelles, et de suivre la logique de la sphère restreinte par le rejet des formes mineures à travers la manipulation ludique, autre forme d'encanaillement traditionnel.

Ce mécanisme de porosité se retrouve aussi dans les genres paralittéraires possédant une structure institutionnelle. Nous avons vu au chapitre précédent que l'évolution des

---

<sup>37</sup>C. OLLIER, «Vingt ans après», in: J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (dirs.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 1971, Paris: Union Générale d'Éditions, 1972, p. 214.

<sup>38</sup>U. EISENZWEIG, «Entretien», *Littérature* (49), 1983, p. 19.

genres principaux de la paralittérature évoluaient par la subversion des règles préexistantes. Ils se caractérisent aussi par leur porosité vis-à-vis d'autres objets discursifs. Le néopolar, par exemple, opère un jeu de second degré parodique sur les stéréotypes contemporains. Le discours de distinction se répercute bien entendu dans la sphère non canonique où il s'exprime d'abord par le sentiment de déclassement. Car les agents autant que les lecteurs ont une conscience aiguë des questions de pouvoir. «Le sentiment d'être exclu de la culture légitime est l'expression la plus subtile de la dépendance et de l'allégeance puisqu'elle implique l'impossibilité d'exclure ce qui exclut, seule manière d'exclure l'exclusion.»<sup>39</sup>

Le sentiment d'illégitimité encourage des stratégies de promotion du déclassé et d'auto-célébration à l'intérieur de genres en voie de légitimation comme la bande dessinée, la science-fiction et le policier. Ainsi, l'attitude célébrative amène les producteurs à promulguer la valeur des biens symboliques déclassés. «Ce vrai «Nouveau Roman», ce roman d'aujourd'hui et de demain, c'est la science-fiction»<sup>40</sup>, déclare René Barjavel. Les agents les plus consacrés de l'institution science-fictionnelle revendiquent ensuite le genre comme avant-gardiste. Daniel Drode, écrivain SF aux relents néo-romanesques, affirme: «s'il est logique; s'il va jusqu'au bout de sa pensée, s'il veut créer une anticipation totale, le romancier doit lancer dans le Futur, d'un même mouvement, et le thème et la

---

<sup>39</sup>P. BOURDIEU, «Le marché des biens symboliques», p. 79.

<sup>40</sup>Cité dans G. BOUCHARD, «La science-fiction: «littérature» ou «paralittérature»?», *Protée* 10 (1), 1982, p. 16.

psychologie (cela ne s'est pas tant fait) et la forme où se moule la fiction.»<sup>41</sup> L'annexionnisme, autre stratégie de promotion, répond, quant à lui, au procès en dissolution institutionnel. Les spécialistes de la science-fiction, par exemple, recensent les textes publiés hors du secteur; *La prise de Constantinople* de Ricardou se trouve ainsi dans l'ouvrage encyclopédique de Pierre Versins.

La porosité constituerait un aspect institutionnel du phénomène plus général de la «transaction» avancé par Dubois. Soulignant le lien organique unissant les deux sphères de production, le chercheur constate l'existence de différents types d'échanges, de nature polémique ou intégrative, entre des régions distinctes du champ littéraire. Ces échanges assurent la stabilité de l'institution, puisqu'à travers eux la transformation d'un secteur est compensée par la novation dans un autre<sup>42</sup>. Les transactions symboliques supposent l'existence de genres ou de formes qui leur sont prédisposés. Parce qu'ils manipulent leurs propres limites génériques, le policier et la science-fiction se situent à la frontière des deux sphères de production; ils peuvent ainsi intégrer des motifs et des questionnements associés au canonique. De son côté, le NR s'ouvre à la transaction et s'approche de ladite frontière de par ses choix esthétiques et rhétoriques; il y a donc coexistence, voire convergence, de formes d'origines institutionnelles distinctes.

---

<sup>41</sup>D. DRODE, «Science-fiction à fond», *Ailleurs* (28-29), cité dans G. KLEIN, «Science-fiction et Roman nouveau», préf. à D. DRODE, *Surface de la planète*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1956], Paris: R. Laffont, 1976, p. 12.

<sup>42</sup>J. DUBOIS, «Un cas de transfert symbolique: roman artiste et roman judiciaire à la fin du Second Empire», *Oeuvres et Critiques* 12 (2), 1987, p. 43.

La troisième partie de notre travail témoigne éloquemment de la connivence profonde, aux niveaux thématique et structural, entre littérature et paralittérature et rend compte, indirectement, des influences réciproques. Le roman policier a inspiré le NR et ce dernier, en retour, influence le néo-polar qui lui emprunte la manipulation parodique des stéréotypes. La science-fiction s'ouvre au travail formel avant-gardiste; c'est notamment le cas de *Surface de la planète* de Drode, équivalent science-fictionnel du NR, de même que des textes de Michel Jeury influencés non seulement par la *Speculative Fiction* américaine mais aussi par le NR, et qui se répercutent ensuite sur le NNR. La notion de transaction permet en outre d'intégrer au facteur institutionnel les reconfigurations sociales et culturelles. Ainsi, la modernisation de l'édition et la mise en place de la culture de masse contribuent à l'apparition concomitante d'un mouvement avant-gardiste qui accueille ces récits non canoniques dont la présence massive secoue, et de la novation au sein même du paralittéraire.

Le propos de Dubois rejoint la réflexion sur les normes littéraires telles qu'analysées par le formalisme russe. Serge Chklovski par exemple a démontré que les formes nouvelles jaillissent des anciennes, qu'elles remplacent. Elles proviennent de la couche inférieure de la littérature, en marge de l'école canonique. La ligne cadette détrône son aînée: «toute école littéraire nouvelle est une révolution, quelque chose comme l'apparition d'une classe nouvelle.»<sup>43</sup> La coexistence du Nouveau Roman et des genres frontaliers témoigneraient dès lors de la transformation des champs littéraire et culturel.

---

<sup>43</sup>V. CHKLOVSKI, *Sur la théorie de la prose*, trad. du russe par G. Verret, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, pp. 272-273.

Si le Nouveau Roman se montre «une voie pour le roman futur»<sup>44</sup>, c'est sans doute qu'il reconnaît cette ligne cadette et l'accueille pour donner un nouvel élan à la fiction romanesque. Il s'agit d'un accueil malaisé, modulé par les enjeux institutionnels. Par delà les profits symboliques de transgression qu'elle tire de la paralittérature, l'avant-garde exprime le malaise de la Littérature devant la promotion d'un imaginaire ne passant plus nécessairement par ses formes traditionnelles. La mort dans la poésie décrite par la nouvelle «Comme un oiseau blessé», au départ de ce chapitre, s'offrirait en métaphore de ce passage entre une forme romanesque perçue comme désuète et un roman renouvelé.

Les transformations du paysage culturel et éditorial ont provoqué un mouvement non seulement dans le champ littéraire mais aussi dans le réseau discursif rattaché à l'institution. Dans un contexte médiatique qui pousse à une redéfinition de la culture, une brèche s'est créée; l'instance critique universitaire ira de plus en plus dans le sens de l'objectivité, comme la cristallisation sur le terme de paralittérature le montre. De plus, l'espace éditorial facilite la légitimation croissante des genres frontières, dont les avant-gardes fleurissent dans les années 70. Les enjeux idéologiques perdurent toujours à travers les mécanismes de désancrage et de porosité; ils jouissent d'un fort ancrage historique, antérieur à l'établissement de l'institution littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils s'enracinent dans la perception du non canonique comme Autre, à la fois fascinant et repoussant. Les mécanismes de porosité incluent ainsi le droit de cuissage, le second degré parodique tandis que les stratégies de désancrage visent à occulter l'enracinement matériel du texte ou à

---

<sup>44</sup>Titre d'un article publié en 1956, in: A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963.

appuyer les différences distinguant la Littérature du reste de la production littéraire. C'est dire que l'interface de l'avant-garde des Sommets et des Bas Niveaux se verra modulée par le dispositif institutionnel de distinction. Mais, ainsi que le souligne «Comme un oiseau blessé», les jeux idéologiques ne doivent pas cacher le fait que les niveaux se situent à l'intérieur d'une même Cité. L'équation NR-paralittérature se révèle donc riche en significations: non seulement elle traduit et annonce les changements profonds du marché culturel et du réseau discursif l'accompagnant, mais elle exprime une nouvelle représentation du réel comme de l'état de la littérature. C'est sur ces dernières que la troisième partie du travail se penche, à travers la fiction de Robbe-Grillet. L'écrivain s'inspire du policier, de l'espionnage, voire de la SF pour mettre en place un univers cancérisé par la violence, qu'elle attaque le corps social ou l'autre féminin, et le soupçon généralisé. Il y puise de plus des images et motifs faisant écho à sa perception du personnage et du réel. Le malaise social entraîne en effet la crise d'identité de même que la dislocation de la réalité spatio-temporelle bientôt envahie par l'imaginaire. Le spectacle et le réel se fondent, dégageant un espace du rituel dominé par les pulsions d'éros et de thanatos. Robbe-Grillet, comme d'autres néo-romanciers, lie ces pulsions à une réflexion sur l'élan créateur; nous nous y pencherons dans nos commentaires finals. Il s'agit d'autant d'éléments qui montrent que le Nouveau Roman, pour paraphraser Ludovic Janvier, est bel et bien du paralittéraire «pris au sérieux».



**PARTIE III**

**ROBBE-GRILLET**

## CHAPITRE V

### LA GOMME-CANCER OU L'OBSCÉNITÉ DU MONDE

*Les gomme*<sup>1</sup> connaît à sa sortie une double édition; un tirage au Club Français du Livre et une édition de librairie qui est tombée dans un «demi-silence réprobateur»<sup>2</sup>. L'anecdote est savoureuse: cet écrivain qui est passé rapidement du silence au succès de scandale puis au rang de chef du Nouveau Roman, se retrouve ironiquement dans un créneau industriel du livre. Bien entendu, la présence au Club Français du Livre s'explique en raison des graves difficultés financières des Éditions de Minuit<sup>3</sup>; mais il est ironique qu'au départ même de sa carrière, Robbe-Grillet loge ainsi à l'enseigne de l'avant-garde et du livre grand public... Cela illustre bien la position ambiguë et prisée de l'écrivain qui récupère le paralittéraire et le stéréotype tous azimuts.

Le titre même des *Gomme* révèle le non canonique. Si la critique a retenu pertinemment le sens de gommage (des composantes traditionnelles du roman), le pluriel

---

<sup>1</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Les gomme*, Paris: Éd. de Minuit, 1953.

<sup>2</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 7.

<sup>3</sup>L'anecdote est relatée par R.-M. ALLEMAND, *Le Nouveau Roman*, Paris: Ellipses/ Éd. Marketing, 1996, p. 18.

incite à tenir compte davantage de la polysémie du terme, qui appartient aux langages scientifique et populaire. Au niveau populaire, le terme renvoie d'abord à l'idée d'inintérêt, de manque de valeur; un type, une histoire «à la gomme» rappellent les personnages et les intrigues minimales. L'expression «mettre la gomme» souligne de son côté l'idée de spectacle; on retrouve la dimension théâtrale des fictions de même que le discours quant aux effets sur le réel des industries médiatiques. Elle désigne, en outre, l'activation intense d'une action; il s'agit ici de la fiction par les techniques formelles. Il y a effectivement accélération, au fil de l'oeuvre, du gommage au sens technique de coller. Robbe-Grillet colle les uns aux autres les formules paralittéraires, des fragments mythologiques et médiatiques. Dans le domaine médical, enfin, le terme indique une sorte de tumeur caractérisée par un écoulement<sup>4</sup>. Cette gomme-pathologie trouve un écho sur le plan thématique: les personnages principaux apparaissent psychologiquement malades, et l'univers social, comme dans les romans policiers et d'espionnage, gangrené par un cancer idéologique.

Le titre possède donc une grande portée; non seulement il traduit bien le contenu du texte même, mais il s'applique à l'oeuvre entière de Robbe-Grillet et, au delà, à d'autres néo-romanciers. La critique a, certes, relevé la présence du non canonique dans le Nouveau Roman, mais elle a rapidement accentué les écarts entre les deux. Nous optons ici pour le chemin inverse; si on regarde les textes à partir des genres mineurs, on

---

<sup>4</sup>Comme l'indique Robbe-Grillet: «On n'a pas remarqué à propos des *Gommes*, que le terme désignait en médecine un accident syphilitique tertiaire: les *Gommes* se forment dans le cerveau et... embrument le jugement.» (In: M. RIBALKA, «Robbe-Grillet commenté par lui-même», *Le Monde*, 22 sept. 1978, p. 17.)

s'aperçoit qu'une grande part de la production néo-romanesque s'inscrit dans l'imaginaire paralittéraire. C'est donc volontairement que nous aurons tendance à mettre en veilleuse les stratégies de distinction avant-gardiste, du moins pour le moment. La frontière entre les sphères canonique et non canonique est loin d'être étanche, preuves en sont les influences réciproques et les pratiques de lecture; il nous a paru intéressant de souligner l'unité profonde de l'imaginaire que partagent les deux types de production, par delà les écarts chronologiques entre la publication des textes NR et paralittéraires comparés. Les textes paralittéraires choisis vont *grosso modo* de 1950 à 1985, ce qui correspond à la période durant laquelle les textes de Robbe-Grillet que nous privilégions ont été publiés.

Dans notre analyse de ce romancier, on s'intéressera uniquement à la production romanesque, les oeuvres filmiques et picto-romanesques présentant une grande homogénéité thématique et structurale avec les romans. La production robbe-grilletienne se divise en trois périodes, qui suivent l'évolution générale du champ littéraire. La première période s'étend d'*Un régicide*<sup>5</sup> (écrit en 1949 mais publié en 1978) à *Dans le labyrinthe*<sup>6</sup> et se caractérise par la mise en place d'une structure à géométrie variable sous l'influence de métalepses, d'interférences ou encore de répétitions. La structure se centre autour d'images et de thèmes obsessionnels. Roger-Michel Allemand appelle

---

<sup>5</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Un régicide*, Paris: Éd. de Minuit, 1978.

<sup>6</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1959. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Labyrinthe*.

«formaludique» la seconde période, ou NNR, inaugurée par *La maison de rendez-vous*<sup>7</sup>. En effet, l'amusement se montre intimement soudé à la manipulation structurale du texte qui exhibe la matérialité de l'art et travaille sur les stéréotypes. Le réalisme subjectif et la réflexion métatextuelle s'actualisent ici à travers la génération textuelle et l'intra-textualité. Enfin, la troisième période englobe les *Romanesques*<sup>8</sup> et se tourne vers l'autofiction, ou fausse autobiographie qui s'oriente sur la multiplicité de fils mémoriels et imaginaires témoignant du labyrinthe existentiel<sup>9</sup>.

Cette troisième partie du travail s'élabore à partir de la polysémie du titre. On s'attarde d'abord à la gomme-cancer qui contamine l'ordre social pour déboucher sur un univers de suspicion et se répercuter sur la dimension chronotopique. Cette gomme-cancer constitue le transcodage littéraire de l'idéologème de la Crise (société bloquée, capitalisme schizophrénisant). Le fait divers constitue une mise en abyme intéressante de la société cancérisée et recèle d'autres thèmes, comme l'insondabilité de l'être humain, qu'on rencontrera au cours de l'analyse; on lui consacre une partie du présent chapitre. La gomme spectaculaire englobe ensuite l'univers mythique et sacré de Robbe-Grillet; elle prend source dans l'imaginaire pervers d'un personnage tant «à la gomme» que

---

<sup>7</sup>A. ROBBE-GRILLET, *La maison de rendez-vous*, Paris: Éd. de Minuit, 1965. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Maison*.

<sup>8</sup>La trilogie des *Romanesques* comprend: *Le miroir qui revient*, Paris: Éd. de Minuit, 1985; *Angélique ou l'enchantement*, Paris: Éd. de Minuit, 1988; *Les derniers jours de Corinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1994.

<sup>9</sup>R.-M. ALLEMAND, *Alain Robbe-Grillet*, Paris: Éd. du Seuil, 1997, pp. 15-24. Le critique fait débiter la période autofictionnelle en 1978, moment où Robbe-Grillet entame son «Robbe-Grillet par lui-même» dans *Minuit*.

monstrueux, comme en témoigne la section consacrée à la relation à la femme, et débouche sur un réel immergé dans un imaginaire pathologique — par là, elle rejoint le réseau discursif entourant la société spectaculaire — où le rituel (cathartique?) possède une incidence indéniable. Le motif du sacrifice de la femme nous permettra enfin d'ouvrir notre analyse sur l'agression (l'agressivité?) entourant l'écriture et l'élan créateur dans un marché littéraire désacralisé: parmi les objets culturels, la littérature ne serait-elle plus qu'un produit inintéressant, à la gomme?

### La société cancérisée

Sous une vie publique «normale en apparence» (*Les gommes*, p.175), la supercherie et l'insécurité règnent dans la plupart des fictions de Robbe-Grillet, partageant ainsi l'imaginaire du roman noir et de l'espionnage, quoique ce dernier apparaisse dans une moindre mesure. En effet, l'univers fictionnel est contaminé par un pouvoir déstabilisateur autant qu'insidieux qui menace les fondements structurels de la société. Et pour mieux exprimer le malaise social, l'écrivain va puiser dans les images et les thèmes de la production paralittéraire. De par sa logique du «catch-all» transsocial<sup>10</sup> qui vise à satisfaire la demande et donc de souscrire aux goûts (mêmes stimulés artificiellement), la

---

<sup>10</sup>M. ANGENOT, *1889: un état du discours social*, Longueil: Éd. du Préambule, 1989, p. 1114.

production paralittéraire apparaît un carrefour où migrent de nombreux idéologèmes, dont celui de la «société en crise» et du «capitalisme aliénant».

Commençons par le roman d'espionnage, genre qui met en scène la lutte secrète entre les nations. Il fait état de la fin de l'éthique; il oscille entre les certitudes de l'Occident et la force de la tromperie. Selon Neveu, deux matrices dominent la syntaxe narrative du genre. L'espion doit ou défendre le potentiel économique et militaire, ou lutter contre l'avancée du communisme, que ce soit en Occident même ou dans le Tiers-Monde. Cette syntaxe permet d'asseoir une doxa fondée sur une représentation d'une nature humaine pathologique et d'un environnement sociohistorique anémique; les excès violents des «bons» se montrent excusables, l'Autre apparaît comme barbare, et la tromperie ainsi que le complot fondent les relations entre les nations. Le genre transcode ainsi les topoï de la «société en crise» et du «Mal en l'homme» dont les variations vont du mystère de ses pulsions inconscientes (la psychanalyse) au corps sans organe et ses machines désirantes (Deleuze-Guattari) et au rien monstrueux (Robbe-Grillet) — on reviendra sur cette dernière actualisation discursive au prochain chapitre.

Les séries de Gérard de Villiers (SAS) et de Jean et Josette Bruce (OSS 177) se montrent des exemples particulièrement réussis de la syntaxe narrative propre au genre si on en juge leur grande popularité. Les deux séries se basent sur la transformation de l'unité initiale, dans laquelle un mandateur charge le protagoniste d'une mission, à l'unité finale marquant la réussite ou l'échec de la tâche; entretemps, l'espion aura vaincu (ou non) selon différents scénarios comme le sabotage, la mainmise, la capture ou

l'assassinat<sup>11</sup>. Dans *Les espions du Pirée*, par exemple, OSS 117 est chargé d'obtenir les plans d'une invention tout en protégeant son inventeur<sup>12</sup>. Il déjoue les Russes et rapporte les documents, laissant de nombreux morts derrière lui. Les aventures de Son Altesse Sérénissime (SAS) de de Villiers, de son côté, opte pour le réalisme pratiqué par Claude Rank et s'inspire du succès des James Bond (Ian Flemming), dont il accentue fortement l'érotisme et la violence. En effet, le Prince Malko exerce son métier de barbouze tout en respectant des règles éthiques; or ses missions l'emmenant à travers le monde le mettent face à des atrocités décrites comme réalistes. L'exotisme se globalise; il existe des façons de faire l'amour, de s'intéresser à la politique et de pratiquer la torture variant selon l'espace. La structure narrative mission à accomplir-réussite (mitigée ou non) demeure, en laissant une place plus large au voyeurisme et au sadisme<sup>13</sup>.

Chez Robbe-Grillet, c'est *Maison* qui s'apparente le plus au récit d'espionnage; on y retrouve une saveur SAS qui réapparaîtra dans les policiers formaludiques tels que *Projet pour une révolution à New York*<sup>14</sup> ou *Topologie d'une cité fantôme*<sup>15</sup>. Le meurtre central

---

<sup>11</sup>G. BOUCHARD, «Les structures du récit d'espionnage», in: G. BOUCHARD, C.-M. GAGNON, L. MILOT, V. NADEAU *et al.*, *Le phénomène IXE-13*, Québec: Presses de l'Université Laval, 1984, p.174.

<sup>12</sup>J. BRUCE, *Les espions du Pirée*, Paris: Presses de la Cité, 1962.

<sup>13</sup>E. NEVEU, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, pp. 25-26.

<sup>14</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Projet pour une révolution à New York*, Paris: Éd. de Minuit, 1970. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Projet*.

<sup>15</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris: Éd. de Minuit, 1976. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Topologie*.



de Manneret permet de mettre à jour la corruption et la présence d'agents doubles au sein des services secrets britanniques. En effet, la police de Hong Kong décide de soupçonner Sir Ralph, espion à la solde de la Chine communiste (ou de Formose) plutôt que Lady Ava dont le Club est intouchable.

Une solution du problème serait peut-être dans l'ignorance de la police anglaise, ou dans son fair-play diplomatique, qui préfère ici s'en prendre à l'organisation communisante connue sous les noms de «Hong Kong libre» ou «S.L.S» («South Liberation Soviet»), dont le rôle est inexistant et les revendications plutôt contraires aux intérêts chinois (à tel point que beaucoup n'y voient qu'une façade masquant quelque trafic de drogue ou de filles), plutôt que de mettre une fin brutale aux agissements des véritables espions. (pp. 206-7)

La convergence avec la série SAS apparaît avec le sort de Kito, jeune fille au service de Lady Ava et dont le corps sera servi en repas. Bien entendu, la dimension espionnage du roman se veut relever d'un geste parodique; toutefois, elle nous semble aller au delà de l'imitation ludique en ce qu'elle alimente le danger au coeur de la fable. *Labyrinthe* possède aussi une composante espionnage, liée ici à la guerre. Dans un pays en défaite, une ville du Nord attend l'arrivée imminente des «nouveaux arrivants» (p. 147). Le narrateur fait de nombreuses références appartenant au récit d'espionnage, comme le rendez-vous secret, les «interrogatoires» indirects et la Résistance, avec le passage de colis contenant de l'information ou des armes. Le personnage principal, soldat, se voit justement confier un paquet par un camarade de combat. Il doit le remettre au père du camarade, qui le transmettra ensuite à sa fiancée. Ce récit rappelle indirectement *Le poisson chinois* de Jean Bommart où la jeune Draguicha, fille d'un intellectuel dissident

de Bulgarie, tente de faire passer une bombe dans son pays pour aider la cause des Serbes<sup>16</sup>.

L'ennemi extérieur à l'État occidental peut aussi se retrouver au sein du territoire national et rejoint par là le roman policier, en particulier ses orientations noire et néo-polar. Dominée par la puissance du faux, la Série Noire met l'accent sur la corruption et l'exploitation. A la poursuite d'un criminel qui possède souvent une grande influence politique et sociale, le détective trempe parfois lui-même dans le milieu interlope. Sous cet éclairage, les productions robbe-grilletiennes s'inscrivent pleinement dans la thématique SN puisque l'ordre officiel se voit insidieusement détourné vers un ordre occulte qui contamine, voire intoxique, la société. Ainsi, l'univers des *Gommes* nourrit en son sein divers groupes terroristes ou marginaux qui luttent entre eux. Le plus spectaculaire, dirigé par Bona, procède depuis plus d'une semaine à une série d'assassinats. Il vise les membres d'une autre société secrète constituée de financiers, d'économistes et de juristes influents dont la vision atteint «l'armature même du système économique-politique de la nation» (p. 175). Daniel Dupont en est le chef; il appartient à la grande bourgeoisie industrielle et commerçante, bloc tout-puissant qui règne sur la ville. Le texte demeure ambigu quant à la source réelle de danger vis-à-vis de la société; vient-il du cartel politico-économique ou de l'Organisation anarchiste le combattant? Il semble à prime abord que le Bureau des Enquêtes tienne le cartel à l'oeil. En fait, il le protège. Suite à la tentative d'assassinat de D. Dupont, le Bureau a pris l'affaire en charge, court-circuitant le travail de la police locale. Il envoie un agent, Wallas, chargé d'enquêter sur la mort présumée; mais il s'agit

---

<sup>16</sup>J. BOMMART, *Le poisson chinois*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1934], Paris: Librairie Générale Française, 1967.

d'une couverture dont l'enquêteur est lui-même inconscient. Ce double jeu de l'État trompant la population constitue un thème important du néo-polar. Par exemple, *Le mytheux* de Viard et Zacharias décrit les actions du gouvernement (à travers les différents paliers de la hiérarchie policière et politique) pour protéger le P.R.F. et son candidat aux élections municipales dans la région parisienne. Parce que les enjeux sont importants, tant politiquement qu'économiquement, il n'hésite pas à recourir à la mafia et à accepter des meurtres jugés nécessaires<sup>17</sup>.

L'existence du cartel, entité menaçante et protégée, rapproche *Les gommes* du discours social d'après-guerre, auquel l'écrivain fait allusion quand il note la présence de la «Synarchie» dans le groupe de Dupont. Cette organisation franco-allemande occulte aurait infiltré l'Occident (et au delà) pour tenir tête au capitalisme libéral anglo-saxon et à la bureaucratie soviétique. Robbe-Grillet la relie à la présence en gestation, dans les années 40, de projets d'économie dirigiste<sup>18</sup>. Dans sa fiction, l'écrivain lie cette organisation au Triangle d'Or, club qui offre à ses membres des plaisirs immoraux. Ce thème de la lutte pour le véritable pouvoir politique et économique, souvent occulte, se remarque dans la production paralittéraire. Par exemple, *Les sept cercles* de Michaël Borgia<sup>19</sup>, roman d'espionnage avec une pointe de SF, montre que les intérêts des

---

<sup>17</sup>VIARD et ZACHARIAS, *Le mytheux*, Paris: Gallimard, 1967, pp. 73-74.

<sup>18</sup>ROBBE-GRILLET, *Les derniers jours de Corinthe*, pp. 68-69. On retrouve aussi ce topos dans les romans d'avant-guerre d'Eric Ambler, où les personnages au mauvais rôle sont souvent des hommes d'affaires et des banquiers. (D. STAFFORD, *The Silent Game: The Real World of Imaginary Spies*, Toronto: Lester & Orpen Dennis, 1988, pp. 129-134.)

<sup>19</sup>M. BORGIA, *Les sept cercles*, Paris: R. Laffont, 1978.

compagnies pétrolières passent avant ceux de l'État. Le thème se retrouve en outre dans la science-fiction de Michel Jeury qui dépeint la lutte d'hyperstructures économiques. Son oeuvre maîtresse, *Le temps incertain*, décrit les événements qui ont déclenché la guerre entre les Hôpitaux Autonomes et l'Empire HKH (Harry Krupp Hitler)<sup>20</sup>. En effet, les années 60 ont assisté à l'émergence des empires industriels et de la recherche pharmaceutique, de même qu'à une inégalité sociale croissante. Ces facteurs s'amplifient jusqu'en 1998 où un soulèvement anarchiste mondial entraîne la disparition des Empires, sauf celui d'HKH qui s'échappe dans l'univers chronolytique (tranche spatio-temporelle subjective) d'où il combat les psychonautes des Hôpitaux et attaque le monde des vivants.

L'idée d'invasion du réel par une organisation ennemie paratemporelle est reprise dans *Djinn ou un trou rouge entre les pavés disjoints* et se fonde au motif du groupe révolutionnaire. Ici, la composante SF se mêle au récit policier et au roman rose. La police enquête sur la disparition de Simon Lecoeur et la mort de Djinn (Jean). Seul indice: un manuscrit où Lecoeur raconte son aventure. En réponse à une petite annonce, il est entré dans une organisation terroriste paratemporelle qui prône la libération de l'homme du machinisme électronique, responsable de la fragmentation de la conscience et du travail humains. «Dites-le vous bien: c'est notre aliénation par la machine qui a suscité le capitalisme et le bureaucratisme soviétique, et non pas l'inverse. C'est l'atomisation de tout l'univers qui a engendré la bombe atomique.»<sup>21</sup> Les moyens utilisés par l'organisation

---

<sup>20</sup>M. JEURY, *Le temps incertain*, Paris: R. Laffont, 1972.

<sup>21</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris: Éd. de Minuit, 1981, p. 78. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous

pour contrer le pouvoir de l'ordinateur demeurent vagues, comme le terrorisme «pacifique» et les actions théâtrales. Si le texte ironise ouvertement sur cette idéologie tissée de lieux communs et sur les tactiques du groupe, l'organisation n'en demeure pas moins un ennemi de l'intérieur. Elle rejoint indirectement le groupe de Dupont dans son désir d'influer sur la situation économique mondiale.

Le cancer social s'actualise, en outre, dans les revendications de groupes opposés à l'État, qu'ils soient anarchistes ou non. Ce type d'opposition se retrace dès *Un régicide*, et prend de l'ampleur au fil des fictions. Ce premier roman de Robbe-Grillet présente une société en crise profonde, déstabilisée par une économie en déroute, un roi fantoche manipulé par l'Église et des partis qui tentent de gagner le pouvoir en achetant les votes. Le malaise social va augmentant pour culminer lors de la «révolution de septembre», où survient une tentative de régicide. Il y aurait conspiration et corruption selon le narrateur; d'un côté, le Parti de l'Église aurait orchestré la tentative de meurtre, de l'autre, il s'agirait de l'acte «d'un métèque, donc un espion, que la police avait liquidé» (p. 56). Boris, le personnage principal, reflète le malaise ambiant. Manipulé par les discours activistes de Laura, il s'imagine le meurtrier du roi. La dimension onirique prédominante d'*Un régicide* prend donc source dans l'intrigue politique du roman à suspense<sup>22</sup>. Dans un registre plus réaliste, on retrouve le même échec dans l'opposition à l'Ordre et la même

---

*Djinn.*

<sup>22</sup>M. ALLEMAND et A. GOULET, *Imaginaires, écritures, lectures de Robbe-Grillet*, Paris: Arcanes-Beaunieux, 1991, p. 10.

corruption du pouvoir avec le néo-polar *Nada* de Jean-Patrick Manchette. Le groupe terroriste Nada, dirigé par Buenaventura (nom ironique qui rappelle le chef des anarchistes des *Gommes*), élabore puis accomplit l'enlèvement de l'ambassadeur américain à Paris. Contre une rançon et la publication de leur manifeste, ils libéreront l'otage. Mais l'État refuse, laisse tuer le diplomate et tire profit de la situation qui lui fournit une bonne publicité et lui permet des rafles dans les milieux gauchistes. Il éliminera d'ailleurs le groupe entier<sup>23</sup>.

*Maison* donne le départ à ce qui est l'actualisation privilégiée du cancer social chez Robbe-Grillet: la société secrète axée sur la célébration de rites sadiques, dotée accessoirement d'un discours idéologique et souvent liée à la mafia. Lady Ava dirige à Hong Kong un club privé qui procure à ses membres des spectacles aux scènes perverses et un service de prostitution spécialisé. Son associé, Edouard Manneret, trempe dans la traite des mineures et le trafic de drogue. Atteint de vampirisme et de nécrophilie, il expérimente diverses drogues sur des jeunes filles. L'une d'elle, Kito, sert de sujet; elle sera ensuite offerte en festin rituel. La villa Bleue, où Lady Ava tient son club et son centre de prostitution, rappelle le Château-Grimbert dans le roman d'action *Des femmes disparaissent*. C'est là où Victor Quaglio, chef d'un réseau de traite des blanches, appâte les «fournées» que «lève» pour lui Coraline<sup>24</sup>. La villa se retrouve aussi dans la maison

---

<sup>23</sup>J.-P. MANCHETTE, *Nada*, Paris: Gallimard, 1972.

<sup>24</sup>G.M. DUMOULIN, *Des femmes disparaissent*, Paris: Presses de la Cité, 1958.

close de Matz Mercédès, dans *Les sept cercles*, où TNT (l'espion héros) doit se rendre pour obtenir de l'information.

Le motif s'amplifie avec *Projet* où il se lie davantage au crime organisé. A New York une organisation révolutionnaire réunie autour du D<sup>r</sup> Morgan revendique le crime comme seul moyen de libérer les Noirs, les prolétaires et les travailleurs intellectuels de leur esclavage. Elle opte ainsi pour trois «actes métaphoriques» (p.153) reliés au rouge: l'incendie, l'assassinat et le viol. Ce dernier, accompagné de tortures, est privilégié. Il augmentera d'ailleurs en importance dans les textes ultérieurs comme *Topologie*. Non seulement il a pour objectif de débarrasser la bourgeoisie de ses complexes sexuels, mais il assure encore des revenus à la secte. En effet, lors des réunions secrètes, les exposés idéologiques sont suivis de cérémonies où une jeune fille est immolée. Le spectacle des tortures est filmé et vendu à la télévision sous formes de séries, par exemple celle des «Crimes individuels éducatifs». Grâce à un office de placement, qui appartient à l'Église manichéiste unifiée, le groupe entretient des contacts avec les hommes au pouvoir et leur soutire des ressources financières. Bien entendu, comme dans les autres fictions robbegrilletiennes et dans le roman noir, la police new-yorkaise possède des liens étroits avec la secte. Ainsi, le narrateur interrogé appartient aux services des renseignements municipaux et est le chef des indicateurs de l'organisation terroriste «où il tient la chaire de criminologie sexuelle d'une sorte de cours du soir révolutionnaire» (p. 130). Ce type de groupe révolutionnaire présenté dans *Projet* rappelle le roman policier érotique *Ice crime*:

Comme dit le chef, il s'agit d'abord de se faire la main, de frapper l'opinion, avant de monter un grand coup, quelque chose qui va péter à la gueule de cette société pourrie.

Mornet marche à grands pas vers la Tour Eiffel, la tête échauffée par ses projets. L'image de centaines de bonnes femmes baignant dans leur sang danse dans sa tête. Ces putains vont comprendre. Et après, ce sera le tour des hommes, de ceux qui organisent la déliquescence sociale, qui conduisent le pays à l'abîme, qui tirent leur force du chaos social.<sup>25</sup>

La Société secrète revient finalement dans *Souvenirs du triangle d'or*<sup>26</sup>, sans dimension politique cette fois. Ici encore, la société subit le joug des rackets de prostituées et de drogue, des groupes terroristes et de hordes d'adolescents. Elle accueille aussi le Triangle d'Or, établissement clandestin ayant pignon sur rue et qui offre des activités comme la chasse à courre cynégyne ou le sacrifice rituel de vierges. La police est impliquée dans son organisation. Ainsi le préfet Duchamp procède lui-même aux interrogatoires-tortures, doublant ainsi les expérimentations du D<sup>r</sup> Morgan sur les jeunes filles.

La science-fiction converge sur une atmosphère de violence similaire. La *Speculative Fiction* s'attache particulièrement à la pathologie d'un appareil d'État totalitaire — que ce soit une excroissance de la société de consommation, des industries médiatiques ou autres — et ses répercussions sur l'individu. Elle trouve un terreau favorable en France, et par là rejoint les thèmes de la société malade et de l'homme aliéné qu'on retrouve dans les autres genres littéraires et dans le discours social en général. Ici, l'Ordre

---

<sup>25</sup>F. LOTKA, *Ice crime*, Paris: Éd. de la Brigandine, 1982, p. 121.

<sup>26</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Souvenirs du Triangle d'Or*, Paris: Éd. de Minuit, 1978. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Souvenirs*.



officiel figure le Mal. *Mort à l'étouffée* de Jean-Pierre Hubert indique bien les effets de la société d'abondance; l'absurdité du foisonnement de produits de consommation qui tombent littéralement du ciel révoltera bientôt la population<sup>27</sup>. Philippe Curval imagine dans *Cette chère humanité* une société qui s'autodétruit par excès de capitalisme<sup>28</sup>. En effet, le Marcom (Marché commun agrandi) a créé un dilatateur qui permet un regain de l'économie et la quasi-immortalité de ses utilisateurs. Mais en cela il met en danger l'existence du reste du monde en l'entraînant hors du continuum temporel. Simon Cessieu, collectionneur fou, utilise le dilatateur jusqu'à avaler le Marcom entier et le dominer. La machine capitaliste, emballée, ne s'arrêtera qu'avec l'anéantissement du Marcom.

[...] La croissance non seulement implique la croissance des besoins, et un certain déséquilibre entre biens et besoins, mais encore *la croissance de ce déséquilibre même* entre la croissance des besoins et croissance de la productivité; d'où la «paupérisation psychologique» et l'état de crise latent, chronique, en soi fonctionnellement lié à la croissance, mais qui peut mener à un seuil de rupture, à une contradiction explosive.<sup>29</sup>

L'aliénation provoquée par l'État pathologique trouve une autre expression à travers la population psychiquement lobotomisée et droguée aux super-productions cinématographiques de *Delirium Circus* de Pierre Pelot<sup>30</sup>. Il s'agit bien d'une société délirante, qui centre sa structure économique et sociale entière sur l'industrie du film.

---

<sup>27</sup>J.-P. HUBERT, *Mort à l'étouffée*, s.l., Kesselring, 1979.

<sup>28</sup>P. CURVAL, *Cette chère humanité*, Paris: R. Laffont, 1977.

<sup>29</sup>J. BAUDRILLARD, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1970], préf. de J.-P. Mayer, Paris: Gallimard, 1978, p. 207 (italiques de l'auteur).

<sup>30</sup>P. PELOT, *Delirium Circus*, Paris: J'ai lu, 1977.

Citizen, la méga-star qui tente d'y échapper, n'aura le choix qu'entre la folie... et la folie. Ou il risque la lobotomisation qui fera de lui, branché sur les machines vidéo, le héros imaginaire des productions, ou, comme il le choisit, il arrive aux confins de l'univers et mourra de famine, l'esprit à la dérive. C'est en fait dans la SF, de par son potentiel esthétique, qu'apparaît le plus clairement l'aliénation de l'individu par les industries médiatiques et le capitalisme contemporain.

Tromperie donc, déviation secrète des pouvoirs: l'univers cancérisé et angoissant dépeint dans les romans de Robbe-Grillet rejoindrait-il celui, fourbe, du paralittéraire? Si l'Ordre officiel finit par triompher dans la paralittérature, la situation s'inverse chez Robbe-Grillet où le désordre (l'Ordre occulte) domine de plus en plus ouvertement au fil des textes. En ce sens, l'écrivain détourne certaines composantes du policier et de l'espionnage dans une stratégie de distanciation ludique (et distinctive). Ce détournement s'accompagne de la reprise de nombreux clichés et stéréotypes présents dans ces genres. *Les gommages*, par exemple, émaille la narration de clichés, repris directement, comme «Alors allez-y maintenant: il n'est pas «l'heure du crime»» (p. 155), ou manipulés par une ponctuation modifiée ou le travail sur le paragraphe entre autres: «Je ne voudrais pas paraître non plus travailler pour votre groupe... Ce n'est pas le moment d'avoir l'air trop bien avec vous... [...] Remarque que je ne dis pas ça pour prendre la défense de... de ces... de cette...» (p. 35). Les autres textes de la période formaludique accentueront encore les jeux sur les clichés et stéréotypes. Relevons ici quelques exemples, parmi le foisonnement; on pense ainsi à l'interrogatoire rendu sous forme de paragraphes, sans les tirets habituels:

[...] dans toute la première partie du texte, vous parliez au contraire d'un soulier à talon haut, ce qui est assez différent. Vous souvenez-vous de ce passage?

Naturellement! Le détail est exact [...]

Etes-vous sûr qu'il soit question d'un oiseau, dans cette histoire, et non d'un grand poisson? [...]

Non. Si le mot «saumon» a été prononcé, ça ne peut être que pour évoquer la couleur chair de cette rose citée à plusieurs reprises. (*Souvenirs*, pp. 66-67.)

*Djinn* récupère les clichés et stéréotypes tous azimuts, allant de celui de l'enfant poète (p.55), au roman rose («Il m'a plu tout de suite. Il était assez beau, assez grand pour un Français [...]», p. 121), sans oublier le mystère policier et la chute abrupte de chapitre: «Des bruits de pas précipités, tout proches, rompent le silence de la salle. Je ressens un choc violent, à la base du crâne, et une douleur très vive...» (p. 81).

Ce travail de second degré, caractéristique du mécanisme de porosité dont nous avons parlé au chapitre précédent, ne doit pas nous arrêter. La reprise parodique masque un respect réel (même si non avoué) pour l'imaginaire paralittéraire. Robbe-Grillet en approfondit même les fondements (la tromperie, le secret, la violence) par l'activation des motifs narratifs principaux et par les techniques formelles. En fait, les productions néo-romanesque et paralittéraire aboutissent à une représentation sociale similaire. Si la paralittérature tend à donner une résolution au désordre à la fin du texte, le retour constant à la transgression, par la quantité des textes publiés, indique bien que l'idée de gomme-cancer constitue un motif central dans la représentation sociale du réel; la gomme-cancer transcode le Récit de Crise qui s'actualise, entre autres, dans l'idéologème de la société anomique.

Les discours entourant l'idéologème de la société anomique se montrent dominants dans une société qui vit, de fait, une profonde mutation tant économique que sociale. Il

apparaît d'autant plus prégnant qu'il s'enracine dans la vision du monde, mise en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui prend la forme du discours de la déterritorialisation et du pathos crépusculaire<sup>31</sup>. Émile Durkheim définit l'anomie comme une forme pathologique de la division du travail social. Elle apparaît, entre autres, à la faveur de crises industrielles, d'un manque de cohésion entre les systèmes d'organes régissant la société ou encore d'une division du travail contrainte qui, tous, détruisent la solidarité organique. Le sociologue juge cette dernière essentielle à l'existence d'une société parce qu'il s'agit des liens qui rattachent les individus répartis selon leur force sociale à l'intérieur d'un système de fonctions unies par des rapports définis<sup>32</sup>. L'unité des sociétés organisées s'obtient grâce au consensus spontané des parties, c'est-à-dire à l'établissement et au respect de règles morales qui forment, avec le droit, les conditions indispensables à la solidarité. Or, l'inadéquation des règles existantes de même que les crises économiques, représentées dans les textes robbe-grilletiens et paralittéraires, provoquent des ruptures de cette solidarité, d'où l'idée de société cancérisée.

La crise économique, comme première forme grave d'anomie, apparaît dans plusieurs romans de Robbe-Grillet, qu'elle résulte de la guerre (*Labyrinthe*, *Souvenirs*) ou de l'obsolescence structurelle comme dans *Un régicide* ou *Le voyeur*. De telles anomies fictionnelles peuvent étonner à prime abord; le Nouveau Roman est né avec le début d'une période de prospérité économique, allant de 1945 à 1975, que Jean Fourastié appelle les

---

<sup>31</sup>ANGENOT, p.1110.

<sup>32</sup>E. DURKHEIM, *La division du travail social*, Paris: F. Alcan, 1902, pp. 101, 344.

«trente glorieuses»<sup>33</sup>. Les pays capitalistes voient leur PIB augmenter, malgré la forte croissance démographique suivant la deuxième guerre mondiale, tandis que le chômage diminue. L'État providence gagne du terrain; la prospérité empêche un poids budgétaire contraignant. Le commerce extérieur connaît une grande expansion, allant de pair avec la mondialisation de l'économie et l'interdépendance croissante des nations. Ce dernier phénomène provoque toutefois un débat autour du protectionnisme qui perdurera dans les décennies suivantes, et en cela manifeste un malaise diffus devant les changements structurels économiques.

Mais on doit bientôt déchanter. 1965, année charnière, entame un ralentissement dont on ne prendra conscience, au niveau social, qu'en 1968 et sur le plan économique, lors du choc pétrolier de 1974. Au début des années 60, tandis que les barrières nationales tombent, l'industrie française souffre d'un retard par rapport à ses concurrents puisqu'elle ne s'était pas modernisée. Malgré son rattrapage, elle ne contribue que peu à la création d'emploi. L'expansion du tertiaire a certes favorisé la création d'emploi et l'essor de la demande (grâce aux salaires relativement élevés), mais insuffisamment pour répondre à l'augmentation de la population disponible. Ces deux facteurs expliquent donc l'augmentation du chômage ainsi que l'inflation utilisée comme levier pour créer des surplus à partir de 1965. Par la suite, des modes de régulation économique sont progressivement institutionnalisés par l'État, sur le plan national; mais ils s'affaiblissent avec la crise sociale de 1968. Sur le plan international, on s'oriente sur le pôle américain

---

<sup>33</sup>J. FOURASTIÉ, *Les trente glorieuses*, Paris: Hachette, 1975.

dans les années 60; on pâтира de la dévaluation de la monnaie américaine en 1971 et de la crise pétrolière de 1974. Car l'augmentation brutale du prix du pétrole change la donne. Tout d'abord, l'inflation et le chômage augmentent simultanément. Pour payer la dette pétrolière, l'économie s'installe ensuite dans le cercle vicieux du non-transfert. L'industrie n'arrive plus à produire suffisamment de surplus pour financer le développement du secteur tertiaire qui, de là, cesse d'embaucher.<sup>34</sup> Bref, le retournement de 1965 s'est accentué, renforçant le discours de crise. «Faut-il donc conclure que la catastrophe est inévitable, qu'au moment où la navigation est la plus dangereuse, la société est devenue ingouvernable?»<sup>35</sup>

L'alarme perdue dans les années 80. Au sein de l'Europe, la France connaît la pire situation, déclare Alain Minc: la crise dans la crise<sup>36</sup>. L'industrie est insuffisamment spécialisée et vit en état de sous-compétitivité implicite, et la crise de 1980-1981 stoppe son processus de maturation. En outre, le pays souffre de la faillite du Tiers-Monde. Vivrions-nous un nouveau 1929? Le processus de désindustrialisation joue désormais à plein et entraîne la chute de la rentabilité, la baisse de l'investissement, la difficulté de s'adapter à la diminution d'une demande davantage tournée vers la santé et le loisir, pour ne citer que ces problèmes. Du côté financier, la thrombose menace; comme pour 1929,

---

<sup>34</sup>G. PAVY, «Le retournement de l'année 1965», in: H. MENDRAS (dir.), *La sagesse et le désordre: France 1980*, Paris: Gallimard, 1980, pp. 63-74.

<sup>35</sup>J.-D. REYNAUD, «Du contrat social à la négociation permanente», in: MENDRAS, p. 393.

<sup>36</sup>A. MINC, *L'avenir en face*, Paris: Éd. du Seuil, 1984.

elle se manifeste par une économie du surendettement suivie d'une crise de la solvabilité. Et la guerre, désormais un impensable, ne peut servir de moteur à la relance; sans exutoire, la crise s'inscrit donc dans la durée. Minc note toutefois la mise en place, invisible, de nouvelles structures sociales et économiques. Face à la disparition progressive du travail classique émerge «l'oisiveté créatrice», c'est-à-dire le travail-loisir, le travail noir, l'économie souterraine. Un nouvel esprit l'accompagne, qui voit la création d'entreprise comme un geste de liberté, et que le penseur appelle le «capitalisme soixante-huitard» ou le «libéral-libertarisme»<sup>37</sup>. Un équilibre précaire s'installe entre les institutions vieilles et l'effervescence qui les contourne, ce qui «nourrit une schizophrénie sociale» (p.183). L'équivoque menace, selon qu'on regarde la situation sous l'angle du conservatisme alarmiste ou de l'ouverture novatrice. Y aurait-il ici lieu de voir dans ces phénomènes périphériques l'amorce de nouveaux modes de socialisation ou une situation inhérente au capitalisme dont la logique récupère dans son axiématique les flux déliés des machines désirantes, comme le démontrent Deleuze et Guattari?

En effet, les discours sur le social anomique pointent non seulement la crise économique, mais la nature même du capitalisme; on les retrouve dans différents secteurs socio-discursifs, de l'analyse économique statistique aux réflexions philosophiques. Pour le premier cas, des économistes comme Jean Baillon et Jean-Paul Céron se sont penchés sur la question de la durabilité de biens tels que l'automobile, les appareils ménagers et la

---

<sup>37</sup>MINC, pp. 182-183 et 203-207. Le penseur rejoint par là la réflexion de Michel Crozier sur les changements sociaux qu'entraîne l'innovation, et sur lequel on s'arrête plus loin.

construction dans *La société de l'éphémère*<sup>38</sup>. Les auteurs soulignent que depuis l'après-guerre les développements technologiques, joints au pouvoir accru de l'intervention humaine sur la nature, ont augmenté le nombre de variables sur lesquelles on peut jouer pour optimiser le rapport entre la valeur d'usage et le travail social. On doit maintenant parler de modulation du taux d'obsolescence plutôt que d'allongement de durée de vie d'un produit. Les chercheurs attribuent le processus menaçant la durée de vie des produits à une combinaison de stratégies et aux intérêts des divers acteurs sociaux impliqués. Du côté de la conception et de la fabrication, le désir d'amortir le plus rapidement les coûts fixes engagés par la production d'un nouveau bien poussera à des séries de fabrication importantes et à une usure plus rapide. Par ailleurs, les biens durables entraînent le plafonnement des ventes, d'où l'incitation supplémentaire à réduire la durée de vie des biens. Les circuits commerciaux influent eux aussi sur la durabilité du produit; parmi les facteurs, on retrouve la qualité du service de la garantie et celle du service après-vente, ou encore un certain nombre de pratiques des vendeurs. S'ajoute enfin à la question de la durabilité d'un bien celle de son obsolescence, c'est-à-dire le déclassement de la valeur d'usage du bien que ce soit par le déclassement technique ou le changement d'apparence. Cette éphémérité des biens contribue au sentiment d'insécurité généralisée; dans un monde en crise, même les objets se montrent instables et meurent... Elle participe pleinement à la logique capitaliste qui suscite et s'approprie les désirs et besoins individuels.

---

<sup>38</sup>J. BAILLON et J.-P. CERON (dirs.), *La société de l'éphémère*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble/ Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979.



Deleuze et Guattari, dans leur *Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, accusent violemment le régime capitaliste; apparaissent chez eux les idéologèmes de la société pathologique, de l'individu aliéné, de la libération des désirs et de la déterritorialisation qu'on retrouve transcodés sous la forme de la gomme-cancer, du personnage comme rien monstrueux et de la guerre des sexes dans les textes néo-romanesques et paralittéraires<sup>39</sup>. Pour mieux comprendre le lien intime unissant le capitalisme et la schizophrénie, les penseurs posent d'abord l'homme comme une machine désirante (ou production moléculaire désirante), c'est-à-dire une machine binaire dont une partie produit un flux de désir et l'autre le coupe, et où le désir ne cesse d'effectuer des couplages. Au sein des machines désirantes se trouve le corps sans organe, ou instinct de mort. Cet improductif constamment réinjecté dans le productif fait que la machine désirante ne marche que détraquée et qu'elle peut toujours court-circuiter le champ social. La machine sociale (ou production molaire sociale) se définit comme la production désirante elle-même inscrite dans des conditions déterminées. Il n'y a pas en effet d'opposition entre la réalité psychique et la réalité matérielle de la production sociale; les fantasmes dérivent à la fois des machines fantasmatiques et des machines techniques et sociales, ce qui explique que tout investissement social est de nature libidinale. Tant dans le socius que dans la machine désirante, on retrouve l'instance de production et celle d'anti-production qui se rabat sur les formes productives pour se les approprier. Car, analogue du corps plein sans organe, le socius canalise et inflige la répression sur la production désirante d'où pourtant il

---

<sup>39</sup>G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, nouv. éd. augm., Paris: Éd. de Minuit, 1972.

découle. Le codage des flux prendra différentes formes; il y a d'abord eu la machine «territoriale» primitive puis, lorsque celle-ci n'a plus été suffisante, la machine «despotique» barbare a instauré un surcodage.

Le capitalisme, comme les autres systèmes sociaux, joue sur ces flux de désir. Mais au lieu de les coder, il les décode et déterritorialise. Il naît de la rencontre entre les flux décodés de production (le capital-argent), et les flux tout aussi décodés du travail sous la forme du «travailleur libre»; c'est pourquoi il ne peut générer de code qui couvrirait l'ensemble du social. L'argent, axiomatique des quantités abstraites, a remplacé l'idée de code et entraîne une déterritorialisation toujours plus poussée du socius. La machine capitaliste défait donc le social au profit d'un corps sans organe sur lequel il libère les flux libidinaux. Elle n'a cessé de susciter les flux de désir et de les contrecarrer simultanément en organisant le manque dans l'abondance de production; par là, elle s'assure la conjonction des flux déterritorialisés, qu'elle rabat sur la production. On voit en quoi le capitalisme tend vers la schizophrénie. C'est en effet par son processus de production même qu'il produit une charge schizophrénique sur laquelle il base sa répression, mais qui se reproduit comme limite du procès. Il inhibe sa tendance et la renforce à la fois, il repousse ses limites et y tend. Dans le même mouvement, il décode et axiomatise les flux pour en extraire la plus-value tout en utilisant ses appareils bureaucratiques et policiers pour recoder les personnes dérivées et les quantités abstraites par le biais de territorialités résiduelles qui absorbent une part croissante de plus-value<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup>DELEUZE et GUATTARI, p. 42.

L'analyse de Deleuze et Guattari montre combien la machine capitaliste prédispose à l'anomie tout comme elle possède les moyens de la surmonter. Tout changement structurel économique, entraînant une libération de flux de désirs, sera reterritorialisé dans un mouvement d'investissement social paranoïaque ou schizophrénique. Travaillent en effet sur le corps plein du socius deux pôles d'investissement social, comme deux pôles de délire: la tendance paranoïaque et la tendance schizophrénique. Le pôle molaire (machine sociale) correspond à des lignes d'investissement paranoïaque, signifiantes et structurées. Il est de tendance réactionnaire ou fasciste et produit des reterritorialisations perverses. Le pôle moléculaire (machine désirante) présente quant à lui des lignes de fuite schizophrénique et dispersée; son investissement relève du nomadisme et suit une tendance révolutionnaire<sup>41</sup>.

Les néo-territorialités, souvent artificielles et archaïques, s'actualisent entre autres dans les mouvements nationalistes, les nouveaux modes de paiements ou les bandes de rue. L'action des groupes occultes à composante économique tels que le cartel et le milieu interlope de Robbe-Grillet se montrent autant de territorialisations modernes. Par ailleurs, si le motif de l'État perversi (*Les gommes* et le néo-polar, par exemple) et des sociétés secrètes (*Projet, Souvenirs*) aiguise dans les romans le malaise social, il désigne aussi le processus capitaliste même. Car l'État se voit désormais subordonné à un champ de forces dont il coordonne les flux, destiné non seulement à surcoder des territorialités mais à inventer des codes pour les flux déterritorialisés de l'argent ou de la marchandise.

---

<sup>41</sup>DELEUZE et GUATTARI, pp. 406-408.

Suscitant les investissements de désir et les coupant, la machine capitaliste s'imprègne ainsi d'une violence toujours plus forte; elle s'avère d'une cruauté sans commune mesure avec les systèmes antérieurs. L'anti-production (absorption de plus-value, reterritorialisations), se répand dans l'appareil de production entier, dégage un instinct de mort qui écrase le désir.

Là où les codes sont défaits, l'instinct de mort s'empare de l'appareil répressif, et se met à diriger la circulation de la libido. Axiomatique mortuaire. On peut croire alors à des désirs libérés, mais qui, comme des cadavres, se nourrissent d'images. On ne désire pas la mort, mais ce qu'on désire est mort, déjà mort: des images. Tout travaille dans la mort, tout désire pour la mort. (p. 404)

La société française connaît depuis la Seconde Guerre Mondiale de profonds bouleversements qui génèrent des anomies. La paralittérature et le NR à sa suite ont bien saisi la désintégration des formes anciennes de la solidarité et l'ont cristallisée sous la forme de la violence, individuelle, organisationnelle ou étatique, et de la transgression de l'Ordre social antérieur. Or les observateurs ne peuvent trancher:

Dans ce choc de deux visions du monde, la première s'identifie à une culture de l'ordre qui balaie large et en particulier l'essentiel de la classe politique de l'establishment; la seconde correspond sans le vouloir à cette culture encore naissante du désordre qui fait primer l'incident sur la marche régulière, l'effet pervers sur la volonté originelle.<sup>42</sup>

Ce commentaire, on l'aura compris, se trouve transcodé non seulement dans le discours philosophique, mais aussi dans le discours sur les médias, polarisé autour de l'apocalyptique et de l'intégré. Sans vouloir déterminer si les nouvelles configurations

---

<sup>42</sup>MINC, p. 166.

laissent entrevoir la percée de flux-schizes, retraçons rapidement quelques-unes de ces anomalies sociales.

La prospérité économique, puis l'entrée dans une crise à long terme, accompagne de profonds bouleversements sociaux. Tout d'abord, la population globale augmente d'un quart entre 1948 et 1978, en raison de l'augmentation du taux de natalité et de l'immigration. 1965, encore une fois, marque cependant un tournant avec l'amorce de la dénatalité. Une telle évolution n'est pas sans se répercuter, bien sûr, sur le corps social. Outre la culture des jeunes, une nouvelle image de la famille apparaît qui voit son modèle traditionnel éclater en faveur d'un retour à la diversité des structures de ménage. De son côté la tertiairisation, rapide, a provoqué l'accélération d'une urbanisation ignorant les facteurs de socialisation nécessaire à la ville et conduisant à une ségrégation progressive; la France voit en effet un fort accroissement de la population urbaine, qui passe de 53 % en 1946 à 72 % en 1975<sup>43</sup>. Le développement du secteur tertiaire a aussi modifié les classes sociales dans le sens de la mobilité intergénérationnelle et sociale; les classes moyennes, très hétérogènes, formeront «un monde de déracinés où la demande de participation sociale est d'autant plus forte que le milieu socio-professionnel est moins intégré ou moins intégrateur»<sup>44</sup>. Le relâchement de la solidarité organique accompagne donc la reconfiguration du travail social. La «civilisation du loisir», pour reprendre l'expression consacrée de Geoffre Dumazedier, répond à cette transformation de la

---

<sup>43</sup>H. MENDRAS, «Une figure de la France», *in*: MENDRAS, p. 18.

<sup>44</sup>J. LAUTMAN, «Où sont les classes d'antan?», *in*: MENDRAS, p. 91.

socialisation, qui devient plus diffuse et dispersée, avec le développement de loisirs surtout individuels et l'établissement d'une vie associative différente des regroupements liés au travail<sup>45</sup>. Enfin, la tertiairisation et l'augmentation de la population ont suscité une augmentation de la demande d'instruction. Cependant l'université, bureaucratique, sera la cible des attaques dans les années 60 pour le style de relations humaines qui lui est propre et le type de savoir dispensé, par exemple. Le système d'enseignement s'est montré en effet relativement inadapté aux nouveaux besoins économiques, et son rôle dans la socialisation et l'intégration des individus tend donc à s'effacer. Elle forme l'un des secteurs bloqués de la société.

L'innovation dans le monde industriel a aussi provoqué des conflits de valeur que la révolution informatique aiguisera. Le besoin d'innovation entraîne en effet la promotion des valeurs de créativité et de non-conformisme, ce qu'encourage l'appel à la décentralisation, à la délégation des responsabilités et à la constitution de centres autonomes de décisions libres nécessité par l'informatique. Cette tendance lourde accompagne l'augmentation considérable des interrelations entre les individus ainsi que l'explosion de la communication et de la saturation des messages. Loin d'être aisées, ces valeurs engagent la liberté et la capacité d'adaptation individuelles et ébranlent la quiétude sociale<sup>46</sup>. Tout d'abord, le rapport à l'autorité a changé. Dans les années 50, les Français souscrivaient encore à des valeurs d'ordre et d'autorité, contrebalancées par le souci de

---

<sup>45</sup>J. DUMAZEDIER, *Vers une civilisation du loisir?*, Paris: Éd. du Seuil, 1962.

<sup>46</sup>M. CROZIER, *La société bloquée*, Paris: Éd. du Seuil, 1970, pp. 63-77.

l'indépendance et la fermeture à autrui. On se plaint désormais de l'autorité subie et on hésite à l'exercer; la crise de l'autorité serait davantage celle de l'écart entre le rêve de changement et la réalité des contraintes inévitables<sup>47</sup>. Ensuite, le besoin d'expression et d'épanouissement personnel prime, ce qui entraîne d'autres conséquences. La quête d'identité s'avère difficile dans une société diversifiée aux nombreux groupes de référence. Parce que chacun a le droit de revendiquer, le consensus et les négociations deviennent en outre essentiels au fonctionnement des mécanismes sociaux, d'où transformation du système juridique.

Une telle situation provoque donc une crise générale des régulations traditionnelle. Les trois grandes institutions symboliques nationales — la République, l'Église et l'Armée — perdent l'essentiel de leur valeur transcendante. Du côté de l'Église, on assiste au décrochement dans le taux de pratique chez les jeunes dès 1965. Le clergé se raréfie, l'institution montre des signes de désorganisation; ces faits rendent bien compte de la crise de confiance. Le Concile de Vatican, tenu entre 1962 et 1965, répondra à ce mouvement de fond. 1965 est aussi marquant sur le plan politique; pour la première fois, le président de la République est élu au suffrage universel, ce qui montre que les Français ne sont plus divisés sur le système de gouvernement. Acceptée par tous, la République perd dès lors sa valeur affective. La vie politique pénètre, d'ailleurs, le quotidien des individus avec les médias, les sondages et surtout son expression la plus visible de l'administration. Cette dernière constitue un autre secteur bloqué. Au moment où la demande des individus se fait

---

<sup>47</sup>M. CROZIER, «La crise des régulations traditionnelles», *in*: MENDRAS, pp. 371-387.

plus forte pour répondre aux nouveaux besoins, la capacité de maîtriser et de gouverner des institutions faiblit en raison de leur alourdissement et d'une marge de liberté réduite des décideurs. C'est le cas de l'administration publique qui se centralise davantage; l'échec des réformes tentées depuis les années 60, comme la régionalisation<sup>48</sup>, est là pour le prouver. Les grandes institutions sont en crise parce qu'elle parviennent difficilement à trouver de nouveaux moyens de contrôle dans une société où la multiplication des interactions offrent une possibilité de choix étendue. Ce sont en fait les médias qui s'approprient des fonctions de régulation par le contrôle de l'accès au public et sans doute davantage par la logique qui structure l'image de la réalité<sup>49</sup>. Bref, les anomies économiques et sociales, ainsi que les innovations émergentes, confirment les discours de crise.

La nature du capitalisme, qui délie les flux de désir et répand l'instinct de mort qui les écrase, l'éphémérité même des produits de consommation, la présence d'anomies sociales nourrissent ce que les sociologues ont appelé l'imaginaire de l'insécurité, et que les productions paralittéraires et robbe-grilletiennes transposent à travers la gomme-cancer. L'insécurité jaillit du risque d'agression et d'intrusion, tout comme de la crainte de l'imprévu ou de la catastrophe. Parce qu'elle provient de l'omnipotence et de l'omniprésence de la menace, elle s'insinue jusque dans les relations familiales à l'espace

---

<sup>48</sup>Pierre Grémion souligne toutefois que la région s'est taillé une place dans le réseau administratif, et joue sur les forces et les faiblesses de la centralisation. Voir «Crispation et déclin du jacobinisme», *in*: MENDRAS, p. 332.

<sup>49</sup>CROZIER, «La crise des régulations traditionnelles», pp. 381-382.



et aux objets. L'État ne peut la circonscrire ni, donc, l'éliminer quoi qu'il fasse; apparaît là une équivoque qu'indiquent d'ailleurs la paralittérature et le NR dans son sillage. Si l'imaginaire de l'insécurité domine autant c'est qu'il cristallise, sous des formes sociales, la psychose des menaces. Les terroristes, les violeurs, les délinquants «interpellent la société non plus dans les fondements du désordre mais dans *sa capacité à simuler sa destruction*»<sup>50</sup>. La généralisation de l'insécurité traduit dès lors l'état de déstructuration de la société, la perte des repères sociaux et moraux, bref des anomies que nous avons relevées.

L'imaginaire de l'insécurité se double d'une seconde équivoque: l'agression ou son anticipation s'accompagne d'une certaine fascination. En effet, la perte de cohésion d'ordre social suscite autant de répulsion que d'attraction; la jouissance de la destruction s'accomplit dans la conscience de l'interdit. La lutte pour la sécurité augmente ainsi la jouissance collective des fantasmes de l'insécurité. Si la violence est perçue comme une contagion, les médias propagent eux-mêmes le virus de la psychose; angoisse et sécurisation créent une dynamique sans fin. La simultanéité de l'attraction et de la répulsion serait d'autant plus relayée par le discours médiatique qu'elle présente une menace pour la cohésion sociale. On retrouve ici l'idée de vaccine, figure de la mythologie bourgeoise analysée par Barthes. En inoculant l'imaginaire collectif avec de

---

<sup>50</sup>W. ACKERMANN, R. DULONG et H.-P. JEUDY, *Imaginaires de l'insécurité*, Paris: Libr. des Méridiens, 1983, p. 80 (italiques des auteurs).

petites doses de violence, on l'immunise contre le risque d'une subversion généralisée<sup>51</sup>. Les industries médiatiques tiennent donc un rôle indéniable puisqu'elles servent de réservoir des formes d'attraction de la violence et de facteur de régulation sociale. Elles proposent une morale basée sur la nécessité de la peur, tout comme elles organisent et encouragent l'élément de fascination et de jouissance qui y repose; on en retrouve d'ailleurs un abyme intéressant sous la forme du fait divers, sur lequel on se penche dans la prochaine section. Ce que les médias et la paralittérature offrent en spectacle, c'est le simulacre d'une énergie pulsionnelle qui, morcelée, provoque la dynamique d'attraction et de répulsion. On comprend dès lors que deux figures de l'acte abject dominant l'imaginaire de l'insécurité: le vandalisme outrancier (ici le meurtre, l'incendie ou la guerre) et le viol. Parce que tous deux s'inscrivent dans la négation violente de l'ordre des rapports sociaux, ils apparaissent comme l'image de la perte de tous les repères et de toutes les limites.

Robbe-Grillet a donc trouvé dans la paralittérature une représentation du Mal social plus révélatrice que celle offerte par le canonique traditionnel, parce qu'elle exprime à travers ses thèmes et structures les fantasmes de peur et de violence dérivés de la Crise et de ses discours. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, elle exprimerait plus aisément, par ses fantasmes précisément, les flux de désir circulant dans le social, leurs territorialisations mais aussi leur possible percée schizophrénique et révolutionnaire. La gomme-cancer renvoie à l'état général d'anomie de la société française, qui connaît de

---

<sup>51</sup>R. BARTHES, *Mythologies*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1957], Paris: Éd. du Seuil, 1970, pp. 259-260.

profondes mutations économiques et sociales, ainsi qu'aux discours sur la crise. Elle en désigne la pathologie profonde, c'est-à-dire autant le sentiment de désintégration et de menace que la fascination morbide. Le fait divers, la dislocation spatio-temporelle, le soupçon généralisé, le personnage monstrueux et l'univers spectaculaire sont autant de variations sur cette pathologie; on les rencontrera au fil de notre analyse.

### **Le fait divers, abyme du Mal social**

Grâce à l'évolution des médias et à leur mercantilisation le fait divers, comme on l'a vu au chapitre deux, connaît une grande fortune dans la deuxième moitié de ce siècle. La demande accrue d'information quotidienne entraîne la cohabitation, voire la fusion, entre l'information politique ou historique et l'information dite «romanesque» en raison de son caractère marginal. «Humble genre littéraire»<sup>52</sup>, le fait divers s'offre comme un micro-récit dont la forme condensée et le noyau narratif puissant se prêtent bien à la migration intertextuelle, puisqu'on le retrouve autant dans le récit policier que dans le NR, mais aussi à l'interdiscursivité. Il transcode en effet les motifs de la gomme-cancer, de l'individu monstrueux, de même que l'ébranlement social; s'il couvre le domaine de l'insignifiant et de l'absurde, il se concentre aussi sur la transgression et le mystère sous ses avatars du destin et du hasard. Ce travail se voit facilité par la logique même du fait divers, tournée

---

<sup>52</sup>R. GRENIER, «Le pays des poètes: le fait divers, de l'acte à la parole», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (31), 1985, p. 24.

sur la résonance affective des faits. La narration prend en effet appui sur la rhétorique des circonstances (qui, quoi, quand, comment, pourquoi) et se base sur des paradoxes ou des oppositions de type vice/vertu. Par là, elle correspond à ce qu'Auclair désigne sous l'expression de «pensée naturelle», c'est-à-dire la logique spontanée, élémentaire, qui conditionne la perception première des événements qui nous entourent<sup>53</sup>.

Le fait divers relate un écart, basé sur une relation d'incompatibilité, par rapport à la norme sociale, morale ou naturelle; il se présente donc comme une «information monstrueuse»<sup>54</sup>. Il souligne la perturbation de ce qui est socialement accepté comme normalité et se fait dès lors l'indice d'une certaine réalité jugée pathologique. Le fait divers réussi combinera donc ses éléments de façon à accroître l'incompatibilité entre l'occurrence et la vraisemblance, et à exacerber auprès du récepteur l'impression d'insondabilité, voire de danger, du monde. C'est pourquoi le fait divers fascine; le récepteur du récit se voit confronté à un univers aux lois insondables, au mystère d'un social anémique ou du cœur humain, à une transgression dont il reconnaît — ou ne veut pas reconnaître — le désir en lui.

Quand je lis les faits divers scandaleux ou criminels [...] je me trouve assailli par une multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je

---

<sup>53</sup>G. AUCLAIR, *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris: Anthropos, 1970, p. 35. L'auteur la rapproche de la pensée sauvage telle que conçue par Claude Lévy-Strauss.

<sup>54</sup>R. BARTHES, «Structure du fait divers», in: *Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1964, p. 188 (italiques de l'auteur).

vis, quelque chose comme l'inconscient collectif de la société, c'est-à-dire à la fois l'image qu'elle veut se donner d'elle-même et le reflet des troubles qui la hantent.<sup>55</sup>

Le fait divers possède cette qualité de soulever le voile sur le mystère et la violence du monde tout en préservant une distance protectrice chez le récepteur de par son statut marginal même. Il invite le spectateur aux marges du sacré; c'est pourquoi Georges Auclair l'appelle le «*mana* quotidien». Présent ouvertement ou en filigrane dans le roman policier et chez certains néo-romanciers, il occupe souvent un rôle formel et cristallise des contenus qu'on retrouve aussi dans le paralittéraire et l'avant-garde, comme les chapitres quatre et cinq en témoignent.

Désormais central à la société de consommation, comme le souligne Baudrillard, il n'est pas surprenant que le fait divers apparaisse à plusieurs reprises chez Robbe-Grillet ou qu'on le retrouve, sous une forme plus sublimée, chez Duras et Sarraute. Certains textes de Robbe-Grillet illustrent bien le phénomène de fusion entre l'information politique (ou autre) et la «monstrueuse». En effet, si la presse est présente dans *Les gommés*, *Un régicide*, *Maison* et *Souvenirs*, les personnages n'en retiennent qu'une information réduite à sa plus simple expression; leur perception de la réalité socio-historique passe par le fait divers et les petites annonces. L'environnement socio-politique se trouve donc le plus souvent relégué en second plan, ici comme dans une grande partie du roman policier, au profit du micro-événement à caractère privé ou accidentel. Ainsi, dans *Les gommés*, les

---

<sup>55</sup>ROBBE-GRILLET, cité dans D. H. WALKER, *Outrage and Insight: Modern French Writers and the «Fait divers»*, Oxford/Washington: Berg, 1995, p. 217.

manchettes relatives à la politique et à la situation économique se voient ravalées au niveau anecdotique, sur le même plan que l'information romanesque:

«Grave accident de la circulation sur la route de Delf.»  
 «Le Conseil se réunira demain pour l'élection d'un nouveau maire.»  
 «La voyante abusait ses clients.»  
 «La production de pommes de terre a dépassé celle des meilleures années.»  
 «Décès d'un de nos concitoyens. Un cambrioleur audacieux s'est introduit, hier à la nuit tombée, dans la demeure de M. Daniel Dupont...» (pp. 64-65)

La guerre se situe en filigrane du *Labyrinthe* qui tourne autour de la mission vaine du soldat, tandis que le Triangle d'Or et les clubs sélect prennent le pas sur la réalité politique de l'Amérique du Sud dans *Angélique ou l'enchantement*. Enfin, la situation politique prévalant entre la Chine et Taïwan cède le pas aux agissements des trafiquants de drogue dans *Maison*.

Comme son pendant journalistique, le fait divers littéraire a surtout pour fonction d'activer l'imaginaire du lecteur (comme du personnage) et d'accuser l'écart, ici, entre la réalité relatée et celle qui renvoie aux pulsions du personnage ou à son implication dans le monde occulte. Boris, fantasmant sur sa participation à un projet de régicide, s'attache inconsciemment au pouvoir de fascination véhiculé par la presse.

«Ces journaux prenaient dans son existence une importance démesurée [...]. Pourtant, à la réflexion, il n'en lisait pas plus que d'habitude; mais il le faisait avec plus d'attention, comme s'il en avait attendu des révélations ou des mots d'ordre.»  
 (*Un régicide*, p. 146.)

Le texte robbe-grilletien privilégie le fait divers pour sa capacité à révéler les dessous de l'Ordre social et, de là, le Mal social autant qu'individuel. Mathias, héros du *Voyeur*, transporte dans sa poche l'entrefilet relatant le meurtre d'une jeune fille commis l'année

précédente<sup>56</sup>. Enfin, le fait divers des jeunes filles mises en conserve publié par *Le Globe*, dans *Souvenirs*, révèle les agissements du Triangle d'Or et l'implication policière.

Robbe-Grillet relègue le fait divers en tant que tel sur un plan secondaire, bien qu'il en préserve la puissance évocatrice. En cela, il constitue le pendant distingué du policier où l'information romanesque se taille une place plus importante. Eisenzweig souligne à cet effet la concomitance, au XIX<sup>e</sup> siècle, entre le développement du roman de détection, de l'institution policière et la cristallisation du genre journalistique du fait divers. Il apparaît donc logique de retrouver nombre de romans policiers incluant le fait divers dans la fable. Comme le roman policier classique, le fait divers commence par la fin chronologique (évoquée par le titre), comporte une énigme de même qu'un suspense. La congruence sur le plan thématique englobera aussi les autres formes du policier. De façon plus prononcée que dans le NR, le fait divers présent dans le policier accentue l'impression d'écart entre l'occurrence relatée et la normalité. Les personnages d'*Ice crime* savent bien qu'une vague de chaleur ne peut être responsable d'un comportement criminel; c'est pourtant le rapport que *France-soir* établit: «Recrudescence des actes de violence dans les grandes villes: la vague de chaleur exceptionnelle en est responsable», déclarent les autorités policières.<sup>57</sup> Les manchettes «la fermette tragique» et «une page noire», qui décrivent les événements autour du kidnapping de l'ambassadeur des États-Unis par le

---

<sup>56</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris: Éd. de Minuit, 1955.

<sup>57</sup>LOTKA, p. 47.

groupe terroriste Nada, dans le roman du même nom, visent à provoquer l'émotion du lecteur.

Plus généralement, l'information romanesque (littéraire ou journalistique) renforce l'imaginaire de l'insécurité en récupérant le topos de la réalité différente ou pire que ce que l'on en sait. Elle prend le pouls de l'environnement social en servant de véhicule à l'expression de la crainte de l'agression ou de l'imprévu. Par exemple, les médias présents dans le roman d'espionnage *Vic St Val rend la monnaie* exaspèrent le danger relié au vol d'uranium par un groupe d'extrémistes: «[ils] s'en donnaient à coeur joie, aussi, tous les mass media! Contre l'incurie administrative! L'insouciance coupable du gouvernement! Les périls auxquels ces transferts de matériaux radioactifs pouvaient exposer l'homme de la rue...»<sup>58</sup> La paralittérature renforce l'exagération souvent présente dans le fait divers. «Mais que fait la police», s'insurge un journal devant la lenteur policière tandis qu'un deuxième crime a été perpétré dans un court laps de temps, dans le policier porno *Tel père, tel vice*<sup>59</sup>. Le fait divers «CHICAGO SUR SEINE ÇA CONTINUE» du roman policier d'Alain Demouzon *Le premier né d'Egypte* va dans le même sens: «[ces] deux crimes survenus en pleine rue, un jour et à une heure où il paraît légitime que chacun puisse flâner librement, reposent une fois de plus le problème de l'insécurité galopante qui devient le problème numéro un de nos grandes villes, etc.»<sup>60</sup> Bref, le fait divers littéraire met

---

<sup>58</sup>[G. M. DUMOULIN], *Vic St Val rend la monnaie*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1972, p. 140.

<sup>59</sup>F. GEORGES, *Tel père, tel vice*, Paris: Éd. de la Brigandine, 1981, p. 70.

<sup>60</sup>A. DEMOUZON, *Le premier né d'Egypte*, Paris: J'ai lu, 1976, p. 166.



l'accent sur l'angoisse activée par la menace et l'impression de violence inscrites dans le social, et aiguise ainsi le contenu du récit hôte.

On retrouve dans le fait divers, mais aussi dans la paralittérature et les textes de Robbe-Grillet, un personnage monstrueux de par la transgression de l'Ordre qu'il effectue; il est l'être impur que la société doit rejeter, le présage du Mal. On analysera plus en détail le personnage au prochain chapitre; attardons-nous pour l'instant sur l'idée du mystère qu'il recèle. «Je crois qu'il faut admettre la «vérité» des ténèbres. Je crois qu'il faut tuer (puisqu'on tue) les criminels de Choisy, mais qu'une fois pour toutes on renonce à interpréter ces ténèbres d'où ils sortent puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour.»<sup>61</sup> Ce commentaire de Duras souligne ici cette insondabilité de l'être humain qui fascine la littérature et que le policier inscrit au sein de son esthétique; dans ce genre, l'enquête provoque en effet un délire d'interprétation qui transforme tous les personnages en suspects, c'est-à-dire en monstres potentiels. Qui est le monstre véritable dans *Le premier né d'Égypte*, Marcel Ribot qui commet une série de meurtres, ou Florence Bertol, «l'ange de la mort» comme Ribot l'appelle, qui a initié le premier de ses crimes? Julie, la nurse folle d'*Ô dingos, ô châteaux!* (néo-polar de Manchette), est présentée par le fait divers comme un monstre. En réalité, c'est la société entière qui se compose d'êtres monstrueux, et Julie n'en est que la victime<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup>M. DURAS, «Horreur à Choisy-le-Roi», in: *Outside: papiers d'un journal*, Paris: P.O.L., 1984, p. 121.

<sup>62</sup>J.-P. MANCHETTE, *Ô dingos, ô châteaux!*, Paris: Gallimard, 1972.

Ce monstre en soi, c'est bien ce que Robbe-Grillet décrit dans *Le voyeur*. Tout entier à ses fantasmes érotiques, Mathias garde sur lui l'entrefilet décrivant un viol suivi d'un meurtre. On sait que le fait divers servira d'indice, en creux, au crime qui survient durant son séjour sur l'île; c'est au lecteur qu'il incombe de retracer les fantasmes érotiques du personnage et son crime (ou ses hallucinations criminelles). Comme Mathias active son imagination à partir des descriptions, décevantes et lacunaires, du fait divers, le lecteur doit comme lui «réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux» (p. 76) et donc devenir complice. Duras et Sarraute se sont elles aussi attachées aux «ténèbres» de l'être humain dépeintes dans le fait divers. Selon Sarraute, le «petit fait vrai» possède une force de conviction et d'attaque qui permet à l'auteur de faire reculer les frontières du réel. «Il nous fait aborder des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer, et nous mène d'un seul bond aux abîmes.»<sup>63</sup> C'est ainsi que l'histoire de la séquestrée de Poitiers servira d'assise au *Portrait d'un inconnu* qui s'attache aux fantasmes et à la curiosité d'un narrateur fasciné par des voisins, un père et sa fille, vivant dans une saleté immonde<sup>64</sup>. Il s'interroge sur la relation ambiguë, tissée d'amour et de haine, entre la jeune fille recluse et son père avare.

---

<sup>63</sup>N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1956], Paris: Gallimard, 1972, p. 82.

<sup>64</sup>N. SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1948], préf. de J.-P. Sartre, Paris: Gallimard, 1956.

Duras s'inspire du fait divers dans sa réflexion sur le crime (ou le suicide) passionnel comme but ultime du rite mortuaire qu'est l'amour, ou encore sur la douleur de vivre. C'est à partir du fait divers fictionnel autour d'un crime passionnel qu'Anne Desbaresdes et Chauvin construisent leur propre passion et revivent son rite comme sa consommation dans l'imaginaire, dans *Moderato Cantabile*<sup>65</sup>. Par contre, un fait divers réel inspirera *L'amante anglaise*<sup>66</sup>. Ce roman dévoile peu à peu la souffrance morale à la source d'un crime jugé incompréhensible. A travers des entrevues lacunaires, contradictoires, un enquêteur tente de dégager les raisons qui ont conduit Claire Lannes à tuer sa cousine. A prime abord, il paraît s'agir d'un acte gratuit. Mais bientôt le meurtre apparaît comme le résultat logique de l'écoeurement ressenti par l'héroïne, suite à un ancien amour fou, envers ceux qu'elle appelle les «normaux». La «menthe anglaise», métonymie de ses méditations dans le jardin, a généré le meurtre, puisque «vous savez, ces crimes qui paraissent tellement extraordinaires, de loin, deviennent presque... naturels quand on en arrive à la vérité. Tellement, que souvent on ne voit pas comment le criminel aurait pu éviter de les commettre» (p. 33).

Les rôles formels que le fait divers inscrit dans les textes policier et robe-grilletien peut remplir mettent en évidence l'insondabilité de l'homme et du social. Chez le néo-romancier, l'information romanesque comme micro-événement compte parmi les

---

<sup>65</sup>M. DURAS, *Moderato cantabile*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1958], suivi de H. Hell, «L'univers romanesque de Marguerite Duras» et du Dossier de presse de *Moderato Cantabile*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1962.

<sup>66</sup>M. DURAS, *L'amante anglaise*, Paris: Gallimard, 1967.

générateurs fictionnels, tandis que dans le roman policier elle sert de relais narratif. Dans un premier cas, le fait divers sert généralement à condenser une séquence narrative. Les faits divers rapportés par les médias, dans le néo-polar *Nada*, ponctuent la narration et l'entraîne dans de nouvelles directions; la télévision et la presse prennent en charge la diégèse tandis que la narration s'attache à l'évolution psychologique du groupe terroriste et de son chef Buenaventura. Le «Chicago sur Seine...» de Demouzon sert aussi de relais narratif, puisqu'il nous informe d'un autre meurtre commis par Marcel Ribot, meurtre non annoncé par la narration. Le meurtrier avait tué le mari de Florence Bertol, sans savoir que la jeune femme l'y avait préparé. Malheureusement pour elle, les événements ont pris un cours non prévu; Ribot continue de tuer les gens dans ce qu'il considère une mission revancharde. Dans *Ô dingos, ô châteaux!*, le jeune Peter et sa nanny Julie suivent leur propre fait divers tel que rapporté par les médias pendant qu'ils tentent de fuir des tueurs à gage.

C'est surtout comme mise en abyme que le fait divers se montre intéressant. Chez Robbe-Grillet, les variations sur le fait divers des jeunes filles mises en conserve, dans *Souvenirs*, ainsi que leur réfutation par le narrateur, mettent en évidence la structure spiraliq ue du roman. Dans *Les gommes*, la manchette «La voyante abusait ses clients» (p. 64) se présente comme un abyme énonciatif du roman; à travers sa lecture par Wallas, c'est le lecteur que le texte avertit contre toute interprétation erronée de l'action. Comme la voyante, le texte trompe l'attente, activée par la forme policière du récit, de son «client» lecteur. Dans le policier, le fait divers permet d'abord d'éclairer un aspect de la fiction. *Les mantes religieuses*, d'Hubert Monteilhet, utilise généralement le fait divers comme

relais narratif; toutefois, le dernier à être rapporté révèle le thème central du roman, c'est-à-dire l'amour passionné<sup>67</sup>. En effet, des amants adultères conspirent pour tuer l'épouse de l'amant, Béatrice, et le mari de la femme, M. Canova. Or Béatrice découvre le complot et se vengera. L'intrigue de ce roman s'élabore à partir du montage de documents divers, comme des lettres, des rapports, des extraits de journal intime ou de bande magnétique. Le fait divers qui conclut le récit dévoile que le véritable objet de l'amour de la femme adultère était Béatrice.

Le roman policier, en second lieu, utilise le fait divers comme abyme du récepteur et rejoint le NR dans son regard métafictionnel. Nombreux sont les personnages lecteurs ou spectateurs de faits divers; leur fascination mais surtout la distance qu'ils conservent devant eux, mettent en abyme le lecteur du policier. On sait que ce genre littéraire possède des dispositifs qui encouragent le lecteur à maintenir une distance par rapport à la fiction et à évaluer le texte lu à l'aune de sa connaissance du genre; la mise en abyme du récepteur trouve donc naturellement son nid dans ce genre. La fiction policière met ici en abyme les commentaires ironiques sur le caractère mensonger, ou du moins trompeur, du fait divers.

*Touchez pas au grisbi!* d'Albert Simonin en donne un bon exemple:

[...] j'ai feuilleté en hypocrite les journaux du soir. Ils mettaient le paquet sur la fin de Frédo!... *Un épisode de la guerre du gang*, qu'ils disaient dans le titre, et un peu gravos, pardon! Il en aurait relui, feu Frédo, de se voir filer une cote pareille. [...] *La gorge tranchée net, d'un coup d'une arme terrible,*

---

<sup>67</sup>H. MONTHEILLET, *Les mantes religieuses*, réimpression<sup>e</sup>[1 éd., 1960], Paris: Librairie Générale Française, 1968.

*vraisemblablement un rasoir*, affranchissait le canard. Riton, c'était un piqueur, vrai! mais, de rasoir je ne lui en avais même jamais vu.<sup>68</sup>

De même que le fait divers journalistique se fonde sur l'écart entre la relation des faits et le réel normal, et par là suscite l'étonnement mais aussi la frustration lorsque l'attente du lecteur est déçue, de même le fait divers policier marque le fossé entre la réalité vécue par les personnages et la perception des médias. L'ironie s'y glisse souvent d'ailleurs. C'est le cas du *Premier né d'Egypte*, puisque le lecteur du fait divers est le policier chargé d'enquêter sur la mort de M. Bertol. «Boruti se régala. Ça c'était du sérieux, du mouvementé, du dynamique, du passionnant! Autre chose que les heures arides qu'il consacrait à la paperasse, avec de temps en temps une petite affaire banale.» (p. 165) La présence du fait divers trompeur à l'intérieur de la fiction policière n'est pas indifférente. En effet, l'écart et la tromperie du fait divers font partie du contrat de lecture policier. Il y a déception lorsque le fait divers révèle sa véritable fable sous le titre-choc; il y a «frustration» du lecteur de policier obligé de tourner son soupçon sur un autre personnage ou tenu dans l'incapacité de résoudre rapidement le mystère. Le fait divers devient dès lors l'abyme du fonctionnement du récit policier.

Le NR procède lui aussi à la frustration du sens et à la manipulation du récit. L'assassin de Dupont n'est pas un membre du groupe terroriste mais l'enquêteur même, dans *Les gommes*. Le meurtre de Manneret, dans *Maison*, n'aura pas tant pour mobile les intrigues politiques ou le trafic de drogue, que l'amour. Le coup de feu entendu dans

---

<sup>68</sup>A. SIMONIN, *Touchez pas au grisbi!*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1953], préf. de P. Mac Orland, Paris: Gallimard, 1964, p. 42 (italiques de l'auteur).

*Clope au dossier* de Pinget ne provient pas d'un acte criminel mais d'une chasse au canard<sup>69</sup>. Le narrateur-enquêteur joue sur la déception du lecteur lorsqu'il abandonne son investigation des agissements du secrétaire dans *L'inquisiteur*<sup>70</sup> de Pinget, tandis que celui de *Lieux-dits* de Ricardou entretient la frustration en se penchant sur le meurtre d'une fourmi<sup>71</sup>. Le Nouveau Roman reproduit en outre cette frustration sur le plan formel; les techniques scripturales travaillent à décevoir ce que les procédés paralittéraires suscitent, ou encore complexifient la fable pour entraver toute fixation du sens. Ainsi, la tromperie vis-à-vis du lecteur participe du contrat de lecture non seulement du fait divers, mais aussi du roman avant-gardiste et du policier. La frustration qui accompagne souvent l'information romanesque provient du fait que cette dernière recourt à la pensée naturelle pour susciter l'intérêt du récepteur, avant de ramener le récit dans le cadre de la logique rationnelle. La déception apaiserait donc chez le récepteur l'impression d'une réalité insondable, que le titre accrocheur du récit aura d'abord provoquée. Or cette déception même ne fait que désigner en négatif l'anomie du social et la nature monstrueuse de l'homme.

Le fait divers ramène les diverses expressions de l'insondabilité du monde au *fatum*, c'est-à-dire à toutes les significations rattachées aux écarts à la normalité relevant

---

<sup>69</sup>R. PINGET, *Clope au dossier*, Paris: Éd. de Minuit, 1961.

<sup>70</sup>R. PINGET, *L'inquisiteur*, suivi de J.-C. LIEBER, «Le procès du réalisme», Paris: Éd. de Minuit, 1962.

<sup>71</sup>J. RICARDOU, *Les lieux-dits: petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris: Gallimard, 1965.

du hasard et du destin<sup>72</sup>. Que ce soit dans l'information romanesque ou dans la littérature, la coïncidence peut se structurer par un contraste, une ressemblance entre des occurrences dont la réunion est fortuite, ou encore leur répétition. On pourrait, pour le premier cas, inscrire la fable de certains Nouveaux Romans sous la forme de titres de faits divers: «un ingénieur chargé de tracer une route dépiste... un meurtre» (*La mise en scène*<sup>73</sup>), «des robots au service de la libération de l'esclavagisme machinique» (*Djinn*), ou encore «une scutigère écrasée prouve une liaison adultère» (*La jalousie*<sup>74</sup>). Dans le cas de la répétition, on pense à la série des meurtres, incompréhensible au départ pour le policier, dans *Le premier né d'Egypte* et dans *Ice crime*, ou encore aux meurtres dédoublés dans *Le voyeur* et *Les gommes*. Plus généralement, le roman policier inscrit le hasard dans son réseau thématique. On pense aux romans de Jacques Decrest, dans lesquels le commissaire Gilles utilise son intuition et le cours des événements pour mener une affaire à terme. Ainsi, une affaire privée liée au vol d'une découverte scientifique conduit Gilles à un groupe révolutionnaire yougoslave dans *Les trois jeunes filles de Vienne*<sup>75</sup>.

Toutefois, la narration de l'information romanesque balaie tout caractère purement aléatoire des occurrences pour signifier la présence de forces hostiles ou favorables en action, c'est-à-dire le *numineux*. Qu'il relate un crime, un accident ou la rencontre avec

---

<sup>72</sup>AUCLAIR, p. 77.

<sup>73</sup>C. OLLIER, *La mise en scène*, réimpression [1ère éd., 1958], Paris: Garnier-Flammarion, 1982.

<sup>74</sup>A. ROBBE-GRILLET, *La jalousie*, Paris: Éd. de Minuit, 1957.

<sup>75</sup>J. DECREST, *Les trois jeunes filles de Vienne*, Paris: Librairie Générale Française, 1965.



des extra-terrestres, le fait divers fait appel à la pensée naturelle pour indiquer, derrière les occurrences, l'existence d'une logique nécessaire qui dépasse l'entendement. Le *fatum* s'ordonne ainsi selon le pôle de l'aléatoire (hasard, malchance) et celui de la Loi (nécessité, providence, nature humaine), qui sont eux-même des hypostases du concept de mystère. Le fait divers apparaît comme «l'épiphanie tragique ou dérisoire» qui «articule, aux franges du surnaturel, mais en deçà du sacré, à coup sûr bien en retrait du religieux, notre représentation de ce que l'on a appelé le *numineux*»<sup>76</sup>.

Robbe-Grillet s'est intéressé à la question du hasard et de la fatalité dans les premières années du NR. Chez lui, les pôles de l'aléatoire et de la Loi composant le *fatum* se traduit selon le couple désordre (liberté) - Ordre (nécessité) et rappelle les commentaires des sociologues et des philosophes sur les anomies sociales. Dans *Les gommages*, la tragédie œdipienne imprime au texte, par l'enchaînement des événements, l'idée d'une nécessité que l'homme ne peut effacer. A ce récit s'ajoute un second ordre d'événements aléatoires qui semble y apposer un dés-ordre; c'est le «flottement des intentions humaines» annoncé par l'incipit et actualisé par la série d'erreurs de Garinati, de Dupont et de Wallas. Bien que représentant de l'ordre, le héros n'a-t-il pas contribué au désordre social en remettant de l'ordre dans le programme de l'organisation terroriste? Erich Köhler note que le déterminisme des causalités économiques aboutit sur une insécurité existentielle et une expérience de la contingence totale. Il s'agit d'une réalité qui tend à dissoudre la nécessité — et la liberté qui lui est dialectiquement liée — dans un possible se déjouant de tout sens.

---

<sup>76</sup>AUCLAIR, p. 21 (italiques de l'auteur).

C'est à partir de cette réalité qu'on peut comprendre les romans de Robbe-Grillet, où travaille le couple désordre libérateur/ordre emprisonnant à travers les situations a-causales, la relativisation des perspectives et le renoncement à toute certitude<sup>77</sup>. Le texte robbe-grilletien se dégage ainsi de la pensée naturelle à l'oeuvre dans le fait divers et son élément central du *fatum* grâce à la manipulation formelle. L'auteur l'applique par ailleurs à son travail sur l'idéologie dominante sur laquelle: «il me semble plus intéressant de la pervertir de l'intérieur, c'est-à-dire d'opposer au couple ordre/désordre le couple inverse désordre/ordre fourni par la théorie de l'information.»<sup>78</sup> Mais si la libération des cadres littéraires traditionnels et de l'idéologie dominante est rendue possible par le travail sur l'ordre et le désordre, le possible qui en résulte ne signifie pas nécessairement libération comme thème ni ouverture structurelle. Le foisonnement des séquences narratives mises en abîme, fracturées et combinées, s'agencent dans une structure formelle forte. La diégèse s'enroule sur elle-même et révèle un monde fictionnel emprisonnant.

La question du lien entre la liberté et la nécessité se lie en outre à celle, discutée dans le milieu littéraire aux débuts du NR, de la liberté de l'homme au sein de l'univers. Tandis que Morrissette voit dans les textes de Robbe-Grillet l'image de la condition tragique de l'homme, Sollers remarque le «regard non tragique sur une situation tragique»

---

<sup>77</sup>E. KHOLER, *Le hasard en littérature: le possible et le nécessaire*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz, Paris: Klincksieck, 1986, p. 87.

<sup>78</sup>A. ROBBE-GRILLET, discussion suite à L. DALLENBACH, « Faux portraits de personne », in: J. RICARDOU (dir.), *Alain Robbe-Grillet: analyse, théorie*, t. 1, *Roman/Cinéma*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-8 juil. 1975, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976, p. 143.

à propos du *Labyrinthe*. On pourrait étendre ce dernier commentaire à l'oeuvre entière. «Robbe-Grillet écrirait-il, comme il le voudrait, des romans sans tragique? Mais y aurait-il encore roman? [...] Et le langage lui-même, dans sa manière de se refuser, n'est-il pas déjà tragique?»<sup>79</sup> Sollers déplace ici l'idée de condition humaine tragique sur l'écriture, ce à quoi Robbe-Grillet souscrit. Ce dernier rejette ce faux humanisme qui récupère la douleur humaine pour la transformer en nécessité sublime et ferme ainsi la porte à tout avenir réaliste. Il faut selon lui conserver la distance qui sépare l'homme et la nature sans la doter de signification; c'est là où réside la liberté. Il demeure toutefois conscient de la difficulté, voire de l'impossibilité d'éviter le tragique. «L'homme voit les choses et il s'aperçoit, maintenant, qu'il peut échapper au pacte métaphysique que d'autres avaient conclu pour lui, jadis, et qu'il peut échapper du même coup à l'asservissement et à la peur. Qu'il peut..., qu'il *pourra*, du moins, un jour.»<sup>80</sup> C'est donc l'écriture qui constituera l'arme pour combattre le tragique mystique; un outil tragique pour une condition humaine elle-même tragique.

Parce qu'il fait appel au *fatum* comme explication à l'insondabilité de l'homme et du monde, le fait divers se présente comme «le *mana* quotidien». Le *mana*, catégorie de la pensée magique, se manifeste comme une qualité attachée à un lieu et comme substance contagieuse parce qu'il est le produit d'une transgression; la beauté que l'on prête au crime

---

<sup>79</sup>P. SOLLERS, «Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet», in: *L'intermédiaire*, Paris: Éd. du Seuil, 1963, p. 153.

<sup>80</sup>A. ROBBE-GRILLET, «Nature, humanisme, tragédie» (1958), in: *Pour un nouveau roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 35 (italiques de l'auteur).

et à la catastrophe provient du *mana* qui s'en dégage. La fascination pour le fait divers révélerait ainsi le désir d'être en contact avec l'impur, de se donner une connaissance de l'homme à travers l'atypique et le déviant, bref de s'assimiler un peu du *mana* qu'il contient. A travers lui se vit l'essence de la cohésion sociale; il unit les gens dans la jouissance par procuration de l'acte transgressif qui dissout le lien social<sup>81</sup>. Parce que les faits divers expriment un «instinct de puissance et de grandeur, une exaltation de l'équivoque et de l'incertain, des forces de vie et du hasard, la joie de l'anéantissement dans la mort et de l'inévitable déclin des valeurs supérieures [...]», ils pourraient nourrir à la longue le désir latent de renverser les «maîtres»<sup>82</sup>. Le texte robe-grilletien, invitant l'information monstrueuse et la paralittérature en son sein, y trouverait un autre accès à la possibilité du désordre libérateur.

La fascination pour le fait divers jaillirait aussi de la *destrudo* qu'elle contient. Ce terme, forgé par Auclair à partir du concept de libido, regroupe l'instinct de mort et l'énergie des instincts de meurtre et de destruction qui en dérivent. Il s'agit d'une pulsion déniée pour satisfaire les règles de la vie sociale. Le fait divers, narration de l'écart à la normalité, permet à la fois l'exaltation et la répression de la *destrudo*. En écrivant l'imaginaire de l'angoisse, le fait divers serait le lieu du retour du refoulé, des pulsions agressives et du goût pour le meurtre activées par la société anémique. Il se pose donc comme le lieu d'une satisfaction symbolique. La pulsion de mort, à la fois exaltée et

---

<sup>81</sup>AUCLAIR, p. 178.

<sup>82</sup>AUCLAIR, p. 256.

réprimée, est dérivée sur autrui. Le récepteur de l'information éprouve à la fois la satisfaction de voir le malheur de l'autre, celle d'être protégé d'une telle situation grâce à la distance, ainsi que la culpabilité d'en jouir. Son désir de transgression se mêle à la condamnation. L'information romanesque permet ainsi de faire vivre sur le plan de l'imaginaire le conflit, inhérent à la vie sociale, entre le désir de liberté et la soumission à l'Ordre. La «réalité» même du fait rapporté nourrit le phénomène de dénégation, puisque l'intérêt qu'on y porte est innocent (avoir des nouvelles du monde) et voile ainsi la fascination de la mort, une fascination d'autant plus importante que la société de consommation promeut une morale hédoniste. «L'éventuel triomphe catastrophique de Thanatos sur Eros hante l'imaginaire contemporain — dont la chronique n'est que l'expression la plus quotidienne et la plus triviale.»<sup>83</sup> Par là, on pourrait voir dans le fait divers une métaphore du mouvement même du capitalisme qui libère les flux de désir et les recode, réinjectant ainsi l'anti-production, ou instinct de mort, dans la production.

Le plaisir esthétique qu'on peut tirer de l'information romanesque et l'attrait pour les productions fictionnelles exprimant la *destrudo* constitueraient une autre expression de la dénégation. Le policier et l'avant-garde, comme leur abyme journalistique, activent l'imaginaire angoissant pour lui adjoindre une fonction de protection; le retour constant à la désintégration individuelle et sociale agirait comme dérivation de la peur d'un anéantissement social réel. La structure du roman policier travaille sur l'insondabilité à travers l'énigme, mais prodigue des garde-fous par le biais du retour à l'Ordre, ou

---

<sup>83</sup>AUCLAIR, p. 26.

résolution du mystère. De son côté, le Nouveau Roman procure à son lecteur une distance par rapport à ses contenus violents à travers la manipulation formelle et la parodie. Il n'en demeure pas moins que le fait d'insérer l'information monstrueuse au sein de la fable aiguisée, de la part du NR et du non canonique, la fascination pour le *mana*.

Le fait divers occupe ainsi une position révélatrice au sein du discours social et dans ses actualisations littéraires. Non seulement il contient les fondements d'un genre littéraire quant à la structure narrative, au réseau thématique et son type de lecture, mais il cristallise aussi des contenus présents tant dans le littéraire que dans les industries médiatiques. Il est en effet axé sur le *fatum* et le réseau d'émotions particulier à l'imaginaire de l'insécurité; l'opacité d'un monde mystérieux, la présence de monstres, la transgression de la Loi sous toutes ses formes sont autant de contenus qui migrent ailleurs, dans le roman policier et son pendant distingué de l'avant-garde, tout comme dans les secteurs discursifs de la sociologie, entre autres. L'information romanesque se poserait ainsi comme le palimpseste du policier et de certains textes néo-romanesques. Nous reviendrons aux chapitres six et sept sur le personnage monstrueux tel que véhiculé par le fait divers ainsi que sur la possibilité d'une catharsis sociale et d'un désordre libérateur.

### **Un soupçon si moderne**

La société cancérisée resurgit par un autre biais, celui de l'esthétique même du roman policier qui, autour d'un meurtre central, dispose un univers de soupçon généralisé,

de secret et de tromperie. Comme on le sait, le genre se fonde sur deux récits. A l'origine de la fiction se trouve l'histoire du crime, de la scène secrète, que le récit de l'enquête doit dévoiler. Dès lors la succession d'hypothèses, le soupçon généralisé sur tous les personnages auront pour but à la fois d'asseoir le secret, de prolonger le temps de l'attente, et de favoriser un fantastique nourri par l'effroi et l'horreur: «si le raisonnement est une épreuve, il déclenche, par là même, mais en les *soumettant*, toutes les obscures puissances affectives qui relèvent habituellement de l'instinct.»<sup>84</sup> La résolution toujours différée de l'énigme et le retour constant sur le mystère criminel, à travers les textes, soulignent bien la fascination pour la transgression sociale. Non seulement le crime constitue un fait contrevenant à l'ordre légal, et ouvre ainsi une crise de nature juridico-fonctionnelle, mais il libère également une énergie pulsionnelle ruptrice de la stabilité sociale. Parce que concentré sur un meurtre central inexplicable, le policier met en relief l'horreur factuelle, rejoint l'image d'un social cancérisé et nourrit l'imaginaire de l'insécurité. Certes, la punition du crime concluant chaque roman marque le désir de restaurer l'ordre; mais la fortune du genre révèle combien, dans l'imaginaire de l'insécurité, la répétition et la fascination de la faute va de pair avec l'apaisement temporaire de l'anxiété.

Les stéréotypes du crime qu'elle [la fiction] formule davantage qu'elle ne les reflète structurent un imaginaire tourmenté qui entretient des inquiétude diffuses, autorise des réflexes, énonce des responsabilités, dans un brouillard moral susciter [sic] l'expansion du discours sécuritaire.»<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup>T. NARCEJAC, *Esthétique du roman policier*, Paris: Portulan, 1947, p. 147 (italiques de l'auteur).

<sup>85</sup>D. KALIFA, «Roman policier, roman de l'insécurité?», in: E. CONSTANS et J.-C. VAREILLE (dirs.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du*

Nous investiguerons dans cette section la convergence profonde unissant l'esthétique policière et l'avant-garde; au delà de leur univers du soupçon, tous deux appartiennent à la même démarche moderniste.

La critique a souligné avec justesse la présence du récit de détection chez Robbe-Grillet. Bruce Morrissette indique qu'«une lecture très superficielle pourrait faire passer *Les gommes* pour un ingénieux roman policier à dénouement-surprise [...], où le détective-protagoniste se révèle être en fin de compte le vrai coupable»<sup>86</sup>. Mais il s'agit bien plus qu'un emprunt superficiel. L'écrivain respecte d'une part l'esthétique du genre en proposant, comme lui, des variations sur le mystère et l'enquête et en reprenant son type de fantastique; d'autre part, il y retrouve une même modernité comme on le verra plus loin. Réalisé, fantasmé ou occulté, le meurtre génère ici la structure d'hypothèses et d'interrogatoire ainsi que l'atmosphère angoissée. Dans *Les gommes*, l'enquête se penche sur un mystère inexistant, puisque le lecteur sait que Daniel Dupont n'a pas été tué, mais aboutit tout de même à la résolution, c'est-à-dire le meurtre effectif du professeur. *Le voyeur* offre une autre variation sur la détection classique et joue sur l'ambiguïté créée par l'indécidabilité du crime. Les hypothèses et constitutions d'alibi sont émises par Mathias, meurtrier dans la réalité ou dans le fantasme, et visent à protéger l'énigme plutôt qu'à la percer. Car le narrateur ne laissera décider, malgré deux témoins, si Mathias est le meurtrier effectif de Jacqueline; la coupure de journal relatant un crime antérieur, que le

---

XIX<sup>e</sup> siècle, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1994, p. 151.

<sup>86</sup>B. MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, nouv. éd. augm., préf. de R. Barthes, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 50.



personnage porte sur lui, constitue autant une preuve de son imaginaire pervers que de ses actions. Le lecteur qui reconstruit le meurtre en suivant Mathias sur les lieux du crime et interprète ses fantasmes sexuels devient donc un enquêteur voué à l'échec, mais aussi le complice (accompli) du crime dans l'imaginaire. La présence d'hypothèses autour d'un secret central se retrouve dans *Un régicide* à travers le monologue intérieur de Boris sur l'identité de ceux qui ont tiré sur le roi (p. 166), les fantasmes obsessifs du narrateur de *La jalousie* sur l'adultère éventuel d'A. ou encore les hypothèses contradictoires avancées par le narrateur de *Djinn*. Bref, le meurtre ne possède pas le caractère central qu'il présente dans la détection classique; plus importants apparaissent l'atmosphère d'angoisse et le questionnement. «L'En-dehors ne peut exister que dans cette recherche qui le suscite et lui fait écho: le monde, c'est la recherche du monde.»<sup>87</sup> Il ne s'agit pas là, toutefois, d'un écart parodique avant-gardiste; ces variations consacrent en fait l'appartenance des textes au roman noir ou à suspense, comme nous l'avons remarqué en première section du chapitre.

Les stratégies formelles néo-romanesques de concurrence entre les récits et entre les voix narratives, entre autres, aiguïssent le jeu des hypothèses policières. A partir de séquences directement calquées sur le policier, *Les gommes* présente ainsi sur un même plan les hypothèses et les monologues intérieurs des différents personnages, sans cadres introductifs, de même que leurs agissements. La technique est efficace puisque les errements voire les contradictions entre les hypothèses, essentielles au genre policier, se

---

<sup>87</sup>L. JANVIER, *Une parole exigeante: le Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1964, p. 60.

trouvent renforcées, tout comme le lecteur déstabilisé. *Maison* procède de façon semblable quand il retrace, à l'intérieur d'une structure circulaire, les événements possibles entourant les meurtres de Marchat et de Manneret; en effet, le récit du meurtre de Manneret se modifie selon ses différentes descriptions. Cette structure adopte finalement un tour ironique avec les titres de certaines sections de *Topologie*, comme le révèle la mise en abyme suivante, sous forme d'une note jetée à l'eau: «1) analyse du sens probable de la maxime, 2) c'est bien vrai, 3) c'est tout à fait faux, 4) conclusion proposant d'autres sens possibles.»(pp. 107-108) Les procédés formels avant-gardistes génèrent, selon Ricardou<sup>88</sup>, un récit avarié par les concurrences entre récits, dégénéré par le jeu des variations séquentielles ou abymé par l'assemblage problématique des séquences; loin de modifier par la distanciation formelle l'emprunt au genre, ils approfondissent donc une des prémisses esthétiques du policier.

L'atmosphère de soupçon et d'angoisse s'intensifie par ailleurs avec les filatures, les perquisitions secrètes ou le doute quant à la réalité cachée, par exemple. Ici encore le texte avant-gardiste s'inspire directement du policier, comme de l'espionnage. Nous avons vu que ce dernier pose en son centre la question du savoir, et donc articule ses fabulae autour du secret et son corrolaire la tromperie. Outre *Les gommes*, la filature et le guet se révèlent prégnants dans *Maison*, *Projet* ou encore *Souvenirs*. Ainsi, la scène où Wallas

---

<sup>88</sup>J. RICARDOU, *Le Nouveau Roman: suivi des Raisons de l'ensemble*, Paris: Éd. du Seuil, 1990. Nous empruntons ici la classification des différentes techniques néo-romanesques mise sur pied par le théoricien.

pénètre pour la dernière fois chez Dupont rappelle une perquisition nocturne dans la série d'espionnage OSS 117 de Bruce.

La grande maison est silencieuse.

A droite la cuisine, au fond et à gauche la salle à manger. Wallas connaît le chemin; il n'aurait pas besoin de lumière pour le guider. Il allume pourtant sa lampe de poche et s'avance, précédé de l'étroit faisceau. Le dallage du vestibule est noir et blanc, formé de carrés et de losanges.

[...] Son pistolet armé dans la main droite, Wallas inspecte la petite pièce.

[...] Wallas se place derrière le dossier de la chaise et regarde vers la porte; c'est une bonne situation pour attendre l'arrivée du problématique assassin. Ce serait encore mieux d'éteindre la lumière; l'agent spécial aurait ainsi le temps de voir l'ennemi avant d'être découvert.

[...] Wallas écoute son coeur qui bat. (*Les gommes*, pp. 243-244, 251.)

Doucement, je tirai la porte et passai dans le couloir. Aucune lumière ne filtrait à l'autre extrémité, ni sous la porte de la cuisine, ni sous celle de la chambre du lieutenant de vaisseau. J'avais une autre petite torche à pile dans mon sac. Je la sortis de la main gauche, ma droite étant occupée par le lüger. Puis, me guidant du coude contre la cloison, je marchai vers le fond du vestibule, usant de mille précautions.

[...] L'inconnu m'attendait-il de l'autre côté, une arme braquée, prête à tirer? Cela n'était pas impossible. Je sentis la sueur couler le long de mon échine. [...] J'entrai, fis le tour, regardant partout, ouvrant l'armoire. (*Les espions du Pirée*, p. 81.)

Une atmosphère commune d'attente et de suspense unit les deux textes. Les divergences se situent au niveau stylistique; outre l'utilisation d'un temps grammatical traditionnellement lié à la littérature, Bruce appelle la participation active du lecteur en développant la série des actions plutôt que la description de l'espace comme chez Robbe-Grillet. Le néo-romancier tend à désamorcer le suspense par des transits sur d'autres séquences narratives tandis que Bruce en accentue l'effet. La distanciation par la forme secrète néanmoins une même angoisse, quoique détournée. Les coupures brusques et l'ambiguïté des points de vue, par exemple, sont autant de techniques qui disloquent la

narration linéaire, provoquent de là le malaise du lecteur et se superposent à l'angoisse comprise dans l'intrigue.

Parce qu'il est à la fois signe de l'opacité du monde et réponse potentielle à son énigmaticité, l'objet-indice apparaît autant dans le policier que dans le NR. Dans «Une voie pour le roman futur», Robbe-Grillet déclare que le monde et l'objet sont là, sans mystère, avant d'être quelque chose. Leur signification est donnée en plus, voire en trop. Tout comme les «pièces à conviction du drame policier», la surface des choses ne cache rien; au contraire, elle invite aux interprétations multiples<sup>89</sup>. Le travail sur la description contribue ainsi à la vision «policrière» de l'objet. A travers la méticulosité descriptive, Robbe-Grillet favorise la production de l'imaginaire et, de là, les hypothèses policières. Rien n'est moins stable ni objectif que la sur-précision des descriptions de la porte de bois dans *Le voyeur*, de la scutigère de *La jalousie* ou de la tomate des *Gommes*. La description des objets et espaces (extérieurs ou mentaux) produit un univers fantastique propice au soupçon généralisé. L'enlèvement du récit par la description, qui participe de la modernité littéraire depuis Flaubert, se fait donc un écho formel d'une composante centrale du récit policier.

La réflexion de Robbe-Grillet sur l'objet comme support à l'interprétation rejoint celle de Dubois sur le policier; les indices et effets de réel se font interchangeables dans ce genre, ce qui favorise la duplicité du texte ainsi que la généralisation du soupçon tant chez le détective que le lecteur. «L'appartenance de cette écriture au moderne est patente:

---

<sup>89</sup>ROBBE-GRILLET, «Une voie pour le roman futur» (1956), in: *Pour un nouveau roman*, pp. 20-21.

elle réside dans un clivage à l'intérieur du discours, libérant dans le cas présent une connotation toute particulière puisqu'elle réside dans la capacité d'inférence des significations<sup>90</sup>.» En effet, si le lecteur est peu associé au repérage et au déchiffrement des indices, il est constamment invité à examiner de nouvelles indications et, donc, à guetter le moment où le narrateur se trahira, à évaluer les stratégies de l'auteur. Par là, il rejoint le lecteur du récit avant-gardiste qui reconstruit le fil du récit à travers la narration complexe, remonte les jeux intertextuels, rivalise de perspicacité dans les polysémies.

La science-fiction, quant à elle, rejoint le soupçon généralisé par un autre biais, en particulier dans les textes où le paradigme absent s'applique fortement. L'étrangeté de l'objet et de l'environnement, prise à la lettre, se fonde au choc esthétique propre au genre pour ébranler le personnage et le lecteur. On prendra ainsi comme exemple *Surface de la planète* de Daniel Drode. Dans un futur post-cataclysmique, les hommes se voient brusquement éjectés hors du milieu souterrain dans lequel ils vivaient, suite à des défaillances techniques. Zénon se résigne donc à entrer en contact avec la surface.

L'expérience s'avère perturbante:

[...] le contact même avec la matière organisée m'étourdissait. Je m'attardais à m'effrayer de la torsion des branches et à palper les feuilles, fortes d'une réalité bien différente des réminiscences. Tapie là-dessous, une vie à quoi rien ne ressemble dans mon expérience: rien des simulacres mécaniques du système, rien des prestiges de la vision.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, p. 135.

<sup>91</sup>D. DRODE, *Surface de la planète*, réimpression [1ère éd., 1956], préf. de G. Klein, Paris: R. Laffont, 1976, p. 56.

L'esthétique policière inspire la plupart des néo-romanciers, que ce soit ouvertement comme Ollier et Butor, sur un mode mineur chez Ricardou, ou encore ironique avec Pinget. Sarraute et Simon, quant à eux, reprennent sous une forme plus indirecte l'atmosphère de soupçon généralisé qui caractérise la vision du monde policière. Ici comme chez Robbe-Grillet, l'enquête soutient une quête souvent vaine du sens; les textes sont tout entiers orientés sur l'expression du malaise social et la difficulté, voire l'impossibilité, de saisir la réalité. *La mise en scène* d'Ollier baigne ainsi dans une atmosphère de mystère où la réalité se montre mouvante et où les paroles se contredisent. L'énigme entoure un crime initial, celui de Jamila, qui fait l'objet d'une enquête officielle expéditive. Ce premier crime introduit le véritable récit policier: l'ingénieur Lassalle reconstitue le meurtre supposé de Lessing, révélé d'ailleurs par une gravure rupestre représentant un meurtre rituel. Le texte entier se fait le récit présent d'une investigation qui vise à reconstituer un récit fantasmatique. La reconstitution du meurtre de Lessing s'accomplira grâce au rapprochement d'événements et d'objets communs aux trois crimes comme la main brandie au-dessus de la victime et l'enfumeur comme arme. L'incertitude et le mystère policiers trouvent par ailleurs un écho dans la superposition des rêveries de Lassalle et sa mission de tracer une route pour Imlil. Dans *Le maintien de l'ordre* l'enquête s'actualise sous la forme de la filature policière et des hypothèses du narrateur, pour déboucher sur un même questionnement sur le réel.

Mais alors, jusqu'où remonter dans l'enchaînement des faits? Aux troubles du mois dernier, au climat nouveau qui règne depuis l'instauration du couvre-feu, ou carrément au tout début des événements? Et même alors?... Ne faudrait-il pas

remonter aux tout débuts de l'entreprise, à l'époque où les premiers rouages de l'engrenage ont été mis en place?<sup>92</sup>

Après la forme policière et l'espionnage, l'enquête ollienne se déplace dans le cadre science-fictionnel où elle témoigne de la même recherche sur l'espace et le sens.

De même que la gravure rupestre préfigure la mort de Lessing et de Jamila dans *La mise en scène*, le meurtre d'Abel présenté par les vitraux de la cathédrale de Bleston annonce le meurtre contemporain dans *L'emploi du temps*<sup>93</sup> de Butor. Ici, le texte combine deux crimes fictifs. Le premier reprend sous la forme d'un roman policier les composantes du meurtre réel. Le second, quant à lui, provient des soupçons du narrateur Jacques Revel quant à l'accident survenu à Burton, l'auteur du roman policier *Meurtre à Bleston*. Ce texte servira d'ailleurs de guide à Revel qui, nouveau arrivé à Bleston, a l'impression d'être l'objet d'un complot. L'attitude de détective adoptée par Revel, le va-et-vient temporel, la structure même du roman placent l'esthétique policière au coeur du texte. Si c'est dans *L'emploi du temps* que le roman policier s'avère la plus importante, on en retrouve des aspects dans *Passage de Milan* et dans *Degrés*<sup>94</sup>. Le premier texte se clôt sur le meurtre de la jeune Angèle tandis que le second met de l'avant le motif de la filature. Dans ce roman, Pierre Vernier veut reconstituer l'emploi du temps de ses élèves autour d'une heure précise. Il demande à son neveu et élève de servir d'indicateur. Comme chez

---

<sup>92</sup>C. OLLIER, *Le maintien de l'ordre*, Paris: Gallimard, 1961, p. 120.

<sup>93</sup>M. BUTOR, *L'emploi du temps*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1958], suivi de M. Raillard, «L'exemple», Paris: Union Générale d'Éditions, 1970.

<sup>94</sup>M. BUTOR, *Passage de Milan*, Paris: Éd. de Minuit, 1954; *Degrés*, Paris: Gallimard, 1960.

Robbe-Grillet, la dimension policière nourrit donc le questionnement sur les autres et le monde au centre de ce texte. Cependant, l'action du détective contribue ici à éclairer le monde, à l'ordonner, alors que chez l'auteur des *Gommes* l'univers demeure délirant et contaminé.

Avec Ricardou et Pinget, le roman policier ne dirige plus le texte mais s'intègre plutôt comme élément à l'univers fictionnel. Ricardou utilise le meurtre comme un générateur textuel parmi d'autres (signes numériques, objets et mouvements de personnages, par exemple, qui sont autant d'indices policiers) pour élaborer des séries dont la combinaison et les variations forment la matière textuelle. Ainsi, les photographies montrant des morceaux de vêtements dispersés sur la plage deviennent, selon une des séries, une preuve de crime dans *L'observatoire de Cannes*.<sup>95</sup> Avec *Lieux-dits*, Ricardou crée un texte qui se veut une parabole de la lecture. Il recourt pour ce faire à deux modèles de quête familiers, l'itinéraire religieux ou spirituel et le roman policier, qu'il subvertit. Dans sa recherche d'informations au sujet d'Albert Crucis, Olivier assiste, en effet, au meurtre de fourmis et devient enquêteur malgré lui. L'ironie et la minorisation du policier s'accroît chez Pinget qui parodie le genre tout en respectant la quête centrale du sens et ses affirmations ou hypothèses contradictoires; la quête se tourne ici vers le vain travail de la mémoire et de l'identité. *Le libera* s'ouvre sur l'affaire Ducreux (un garçonnet étranglé), événement rapporté qui sert de coup d'envoi à un immense

---

<sup>95</sup>J. RICARDOU, *L'observatoire de Cannes*, Paris: Éd. de Minuit, 1961.



brouhaha de commérages<sup>96</sup>. La mort de la fille du cordonnier dans *Le fiston* introduit le fonctionnement de la conscience racontante et son désir de conjurer la mort par le mot<sup>97</sup>. Le crime perd encore de son impact dans *Clope au dossier*, qui relate les conversations et actions de différents habitants d'un village autour d'un coup de fusil.

L'enquête peut finalement adopter une forme violente dans le NR: ce sera l'interrogatoire, sous forme de séquence narrative (comme dans le non canonique) ou placé au niveau de la structure générale. C'est avec *L'inquisiteur* de Pinget qu'on retrouve la forme la plus percutante d'interrogatoire comme structure. Le titre indique d'ailleurs la nature totalitaire et inquisitrice du questionnement adressé au monde. Le texte s'ouvre sur un impératif de la voix policière: «Oui ou non répondez». Suit l'interrogatoire répétitif, digressif, voire contradictoire, d'un concierge retraité et sourd à propos de ses anciens maîtres châtelains. La voix investigatrice s'intéresse aux habitants du château, en particulier au secrétaire, et à leurs relations avec le village. Il exige en outre une description exhaustive des lieux et bientôt force le vieil homme à parler de lui-même. Face au vide de sa vie de retraité et à l'approche de sa mort, le vieil homme se réfugie dans la remémoration de souvenirs; l'inquisiteur tourne bientôt à vide, et la vérité — laquelle d'ailleurs? — demeure insaisissable. Malgré le détour parodique, Pinget utilise donc efficacement ce motif policier, en le poussant à sa limite, pour illustrer le caractère indéchiffrable de la vie.

---

<sup>96</sup>R. PINGET, *Le libera*, Paris: Éd. de Minuit, 1968.

<sup>97</sup>R. PINGET, *Le fiston*, Paris: Éd. de Minuit, 1959.

Chez Robbe-Grillet, l'interrogatoire apparaît dans *Les gommages*, par exemple, avec le dialogue entre Wallas et le D<sup>r</sup> Juard (pp. 213-214), de même que dans *Labyrinthe* où il prend une certaine ampleur. En effet, un garçon et un infirme interrogent le soldat, et celui-ci tente de soutirer des informations au garçon et au patron du café. Mais c'est avec *Projet* et *Souvenirs* que l'interrogatoire imprime sa structure, sous forme dialoguée, au texte entier. Les répétitions, les vérités et faux aveux de l'interrogatoire servent ici un double but. Non seulement ils mettent en échec la lecture et le roman traditionnels, mais ils renforcent aussi l'univers de mensonge et de tromperie communs au NR, au policier et à l'espionnage. Le narrateur de *Projet*, membre du groupe révolutionnaire, se fait interroger longuement par la police sur l'affaire centrale entourant Laura Goldstücker. Les séances sont enregistrées sur bande et réécoutées pour vérification. La récurrence des expressions «reprise!», «j'ai déjà raconté» et «coupure» scandent les séquences narratives et appuient ainsi la structure d'interrogatoire. A cela s'ajoutent la présentation de rapports écrits par le narrateur, des extraits d'un roman policier, abyme partiel de l'intrigue, et enfin d'autres interrogatoires, comme celui de Laura par le D<sup>r</sup> Morgan. L'interrogatoire comme structure du texte s'accroît avec *Souvenirs* où les dialogues prennent généralement la forme de paragraphes. Ici encore le narrateur en est la victime. Ce texte premier est entrecoupé du récit des souvenirs du narrateur, qui tient le décompte chronologique de ses activités suivant la présentation des pièces à conviction par les enquêteurs. Chaque reprise ajoute aux éléments déjà fournis de nouvelles informations, ce qui ébranle le récit général et renforce l'effet de tromperie utilisé par le policier et

l'espionnage. La structure comprend aussi les récits créés par Caroline soumise aux «expériences oniriques tertiaires» (p. 184) du D<sup>r</sup> Morgan.

L'interrogatoire prend une forme plus estompée, mais toujours insistante par son objectif d'accéder à la vérité, dans la fiction policière de Duras. Les crimes inscrits dans *L'amante anglaise* et *Moderato cantabile* se révèlent autant d'expressions d'une fiction axée sur la violence inhérente à l'amour et aux relations familiales, ce que souligne la structure de l'interrogatoire et sa charge émotive. Dans le dernier roman, l'assassinat d'une femme par son amant sert de départ aux rencontres d'Anne Desbaresdes et de Chauvin, témoin supposé de la scène criminelle, mais surtout d'embrayeur au bouleversement intérieur de la protagoniste. A la mort effective de l'amante répondra celle, virtuelle, de l'héroïne.

On comprend donc les liens intimes qui unissent le Nouveau Roman et la fiction policière. L'un et l'autre font entrer le lecteur dans un labyrinthe généré par l'énigme. Tous deux reposent sur la vacance narrative au centre du texte: «la fiction qui s'engendre n'offre pas ce *plein*, mais le *vide* perturbateur et angoissant d'une histoire qui se construit, engendre ses péripéties au sein d'un doute perpétuel qu'incarne le détective lui-même, lancé en quête du... roman, qui ne se trouvera qu'à la fin, mais dans quel état!»<sup>98</sup> La critique parle généralement de subversion du genre policier dans la mesure où le NR ne propose aucune résolution de l'énigme et délaisse ainsi l'objectivité alléguée à cette production. Il s'agit moins toutefois d'un détournement que de l'accentuation de son

---

<sup>98</sup>F. RIVIERE, «La fiction policière ou le meurtre du roman», *Europe* (571-572), 1976, p. 23 (italiques de l'auteur).

fondement esthétique. Même si le NR estompe le crime en le reléguant au second plan et refuse une résolution non décevante du mystère, il s'appuie sur sa fonction de vide générateur du roman. Il l'utilise pour donner une assise à son questionnement sur un monde indéchiffrable, et le développe pour en amplifier l'atmosphère de soupçon, de doute et d'angoisse. Il ira même jusqu'à y inscrire sa réflexion sur la matière fictionnelle et sur la place de l'individu écrivain dans le monde, comme on le verra au dernier chapitre.

En fait, l'intérêt pour le genre policier indique qu'au delà de la manipulation, parodique ou non, une connivence profonde unit l'avant-garde et le récit de détection; tous deux s'inscrivent dans la modernité. Le Nouveau Roman se situe en droite ligne de la démarche moderniste dont il constitue en fait l'aboutissement ultime, voire le cul-de-sac avec le texte telquellien. Dans le sillage de Stéphane Mallarmé et d'André Gide, il souligne l'arbitraire de tout romanesque. Comme eux, il revendique la totale liberté créatrice de l'écrivain et choisit l'auto-référentialité comme principe régulateur de cette liberté. La modernité refuse de concevoir l'histoire comme une donnée transparente, immédiate; non seulement l'écrivain se pose ouvertement comme le créateur de l'histoire, mais il indique aussi que cette dernière possède sa propre histoire, celle de sa construction. Or il s'agit là d'une démarche qui participe de l'esthétique policière. Le dévoilement du processus d'élaboration fictionnelle se montre homologue, selon Dubois, à la position du détective qui reconstitue l'histoire criminelle à la manière de l'écrivain: d'abord une version hésitante et trouée, puis une formulation définitive suivie de la récapitulation. Au terme du roman, le détective aura «écrit» et l'histoire du criminel et la sienne propre. De plus, la prédominance de l'enquête incessante suscitée par le délire d'interprétation, chez

les néo-romanciers, répond au modèle d'autogénération narrative caractéristique de la démarche policière. En effet le mystère criminel engendre l'enquête, et l'enquête produit narrativement le crime. L'investigation entraîne le récit vers le désordre grandissant des fausses pistes, vers la fin des certitudes, que seule la révélation finale interrompt. Sous une forme contenue et contrainte, le policier possède donc une trame éclatée qui l'inscrit dans le moderne<sup>99</sup>.

L'appartenance à la modernité ne s'arrête pas là. Le récit policier se tourne d'abord vers l'oeuvre ouverte par la coexistence même de l'énigme et de l'enquête la perçant au sein du texte. En effet, le texte subit une tension entre l'énigme à percer par le raisonnement logique, où la dimension temporelle s'efface, et la progression chronologique de l'enquête. L'auteur doit ainsi concilier deux structures indépendantes; il le fera en retenant des informations, en traçant de fausses pistes. En résulte un texte double, tiraillé entre deux postulations, qui n'est pas sans rappeler le Nouveau Roman. Ce dernier ne présente-t-il pas un certain tiraillement entre des stratégies d'anti-représentation, appelant à l'élucidation logique de la part du lecteur, et une intrigue présente malgré tout? Ne procède-t-il pas à l'enlèvement de la fable par le travail descriptif, à la dégénérescence par les variations de séquences, la concurrence et la mise en abyme? Par ses procédures de dédoublement (récit dans le récit, duplicité des énoncés), le roman de détection recèle un potentiel rhétorique qui le rapproche de l'oeuvre ouverte

---

<sup>99</sup>DUBOIS, pp. 60-61.

moderniste<sup>100</sup>. Le policier relève ensuite d'un autotélisme similaire à celui de la poétique d'avant-garde. Il se pense comme genre, réfléchit sur sa démarche, manipule ses propres règles. En effet, ce genre renferme de par sa structure les éléments favorables à sa subversion et au retour sur sa forme; l'enquête-puzzle, les jeux sur les codes du récit et de l'histoire en sont des exemples. Le roman policier obéit au même principe de distinction, créateur d'anomie provisoire dans un contexte de règles, que la modernité littéraire.

Enfin, le policier appartient à la modernité par la crise d'identité qu'il met en représentation. Nous nous attarderons au prochain chapitre sur cette crise. Il suffit pour l'instant de constater que la démarche même de l'enquête englobe la réalité et les personnages dans un soupçon généralisé. En effet tout individu porte un masque couvrant sa culpabilité; il a toujours quelque chose à cacher, ce qui le pose en suspect. Le détective se voit non seulement confronté à l'incertitude et au caractère contradictoire des renseignements recueillis, mais aussi à l'incertitude des identités. Et voulant comprendre intimement le secret du crime, il se voit bientôt entraîné lui-même dans la crise d'identité. «On voit ce qui guette cette crise du sujet: une crise du sens qui se fait rapidement crise du texte.»<sup>101</sup>

L'écrivain avant-gardiste s'approche ainsi de la production paralittéraire pour des raisons de subversion institutionnelle, certes, mais plus fondamentalement parce qu'il y retrouve une expression du social contemporain plus juste que dans les fictions de facture

---

<sup>100</sup>DUBOIS, pp. 77-80.

<sup>101</sup>DUBOIS, p. 151.

traditionnelle ou existentialiste. La connivence entre les deux formes littéraires se montre patente. On retrouve la modernité à travers l'interrogation que les textes littéraire et paralittéraire portent sur le monde. Dans une société caractérisée par la surcharge des discours et où un désir pressant de vérité se fait sentir, la littérature aigüise ce questionnement et offre une expression de l'irreprésentabilité du monde. Mais la participation à la modernité déborde ce que nous avons ici étudié. On sait en effet que la modernité vise à l'universalisme, à l'émancipation de l'homme grâce à la rationalité scientifique; par là, elle inclut aussi le *tabula rasa* de la révolution et, dès lors, la transgression de l'ordre préexistant. C'est justement ce que le paralittéraire et les fictions robbe-grilletiennes illustrent à travers leur représentation du Mal, qu'il soit social comme on l'a vu dans les sections précédentes, ou individuel comme notre analyse du personnage le montrera au prochain chapitre. Le transgressif, dans la paralittérature, serait donc une expression de la modernité, le désir du désordre libérateur.

La modernité, telle que définie par les Lumières, vit une crise entamée avec la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On assiste à l'épuisement du mouvement initial de libération, à la perte du sens d'une culture qui se sent enfermée dans l'action instrumentale et à la mise en cause des carences et des aspects positifs de la modernité; on accuse la modernité d'être un moyen de contrôle et de répression. Au XX<sup>e</sup> siècle, la modernité éclate en quatre fragments, selon Alain Touraine, dont chacun porte la marque de la modernité et de sa crise; il y a en effet dissociation de plus en plus forte entre les changements de la production (l'entreprise) et de la consommation (désormais de masse) et la reconnaissance de l'homme comme sexualité et appartenance à une identité culturelle collective. «Tout,

dans notre culture et notre société, est marqué par cette ambiguïté. Tout est moderne et anti-moderne, au point qu'on exagérerait à peine en disant que le signe le plus sûr de la modernité est le message anti-moderne qu'elle émet.»<sup>102</sup> Le postmodernisme prolonge, selon le sociologue, la critique du modèle rationalisateur moderniste entamée par Nietzsche, Marx et Freud. La promesse de liberté, la foi en l'interdépendance entre la croissance économique, la liberté politique et le bonheur individuel, bref les grands récits caractéristiques du projet moderne ne peuvent plus être tenus devant les totalitarismes, les guerres totales et la déculturation dont le XX<sup>e</sup> siècle est témoin<sup>103</sup>. A ce compte, le questionnement et le soupçon sur le monde présents dans le NR paralittéraire annoncerait le postmodernisme, dont Lyotard situe justement l'émergence à la fin des années 50, avec l'essor des technologies ou encore le redéploiement du libéralisme.

Le projet émancipateur de la modernité n'a pas tenu ses promesses, et à ses perversions, cristallisées entre autres dans le totalitarisme et l'inégalité, répondent l'obscénité du Mal social et son insondabilité telles qu'exprimées dans l'avant-garde néo-romanesque, la paralittérature et le fait divers. Les trois formes narratives interrogent le monde et n'y trouvent ultimement qu'une réponse possible, celle de Sade. Toutes trois témoignent de la fascination pour le désordre social, la transgression; toutes trois véhiculent l'angoisse devant la prolifération du mystère et l'insondabilité du monde. Les

---

<sup>102</sup>A. TOURAINE, *Critique de la modernité*, réimpression [F éd., 1992], Paris: A. Fayard, 1995, p.133.

<sup>103</sup>J.-F. LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1988], Paris: Librairie Générale Française, 1993, p. 118.



procédés d'anti-représentation néo-romanesques apparaissent ainsi un transcodage scriptural de ces topoï présents dans le discours social. Le mystère et la violence du cancer social se répercutent sur le personnage qui devient un «rien monstrueux», un être dont l'identité est en crise et qui arpente les dédales de son imaginaire obsessif; l'anomie frappe tant le social que l'individu. Le prochain chapitre analyse le personnage robbe-grilletien et reprend la question de la gomme-cancer par le biais des chronotopes du labyrinthe et de la chambre secrète. On mesurera en particulier ces chronotopes à la science-fiction, genre que nous avons volontairement laissé en veilleuse jusqu'ici; l'analyse montrera que ce genre paralittéraire transpose, sous une forme souvent paranoïaque, le même réseau discursif que les autres productions littéraires.

## CHAPITRE VI

### DÉRIVES ET DISLOCATIONS

«[...] En vérité, oui, les Faiseurs d'Ames ont fait une grave erreur. L'humanité ne peut progresser sans la violence, sans la haine, sans l'agressivité. L'acte sexuel est un acte de guerre. La recherche pour le progrès est une violence, un combat.

«[...] En nous, il y a du Mal. Il y a les passions, de la folie.»<sup>1</sup>

Ce discours de Colzid, chef de la Ligue de la Nuit, laissera des traces en Benjad Alglider.

En effet, si le héros refuse d'adhérer à cette pensée, il ne peut qu'en sentir la véracité.

Mais en même temps, il connaissait avec certitude une réponse intérieure, un écho. Et c'était un vide, une sensation d'édifice brisé, effondré.

Mais en même temps il examinait sa véritable nature et se familiarisait avec elle.  
(p. 308)

Ce passage tiré d'une nouvelle classique de la SF française résume bien le propos général du présent chapitre. La civilisation contemporaine se sait contaminée par une gomme-cancer qui détruit tout ordre social. Or la dislocation se répercute aussi sur l'individu; au monde incompréhensible et secret correspond un héros souffrant d'une identité en crise et se sachant «édifice effondré». Ce seront les personnages névrosés puis sociopathes de Robbe-Grillet, les personnages masqués du roman policier (comme de l'espionnage), et,

---

<sup>1</sup>M. DEMUTH, «Nocturne pour démons», réimpression [1ère éd., 1964], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL (dirs.), *Les mondes francs*, Paris: Librairie Générale Française, 1988, pp. 307-308.

plus généralement, le personnel romanesque agressé et souffrant de la paralittérature. Qu'ils soient paralittéraires ou avant-gardistes, les personnages se révèlent des «riens monstrueux»; minimalisés par le biais du stéréotype ou de l'évidement formaliste, ils ont pour caractéristique commune de colorer la réalité environnante des fantasmes agressifs et sexuels produits par leur imaginaire malade. Dans les productions paralittéraires comme chez Robbe-Grillet se trouvent mis en relief la violence, l'agressivité et le sexe comme «acte de guerre» sur lequel on se penchera à la deuxième section. Une telle contamination du réel par l'imaginaire ne va pas sans se répercuter sur la dimension spatio-temporelle qui se disloque et véhicule les obsessions du personnage. La dernière section de ce chapitre s'attachera aux chronotopes du labyrinthe et de la chambre secrète qui résument bien selon nous l'imaginaire du personnage robbe-grilletien.

### **Le rien monstrueux**

Dans un univers caractérisé par le labyrinthe de la violence sociale, il apparaît logique que le personnage perde l'intégrité que le roman réaliste lui avait fournie. Au monde gangrené doit répondre un personnage ébranlé, disloqué, loin du récit traditionnel; ce dernier vise, selon Robbe-Grillet, à transmettre l'image d'un univers dominé par une conscience anthropocentrique, d'où la concentration sur un personnage aux caractérisations importantes pour asseoir sa vraisemblance. On sait que le personnage se montre un «effet», c'est-à-dire une construction sémantique composée de l'ensemble des informations données

sur l'être et le faire du personnage, ainsi que de leur transformation<sup>2</sup>. Le NR procède donc à un réajustement du personnage pour en faire, ostensiblement, une construction minimale où interviennent autant le lecteur que le scripteur. Cette opération d'ébranlement de l'«effet-personnage» ne s'avère toutefois pas nouvelle; le personnage se voit délesté de ses attributs réalistes dès les années 20. Les surréalistes ont rejeté en effet la description traditionnelle pour faire ressortir la part d'inconscient de l'homme. Gide, de son côté, s'est attardé à démontrer l'arbitraire de la fiction et a mis en place, dans *Les faux-monnayeurs* par exemple, des personnages tout en surface. Bref, Robbe-Grillet apparaît l'épigone d'une tendance de fond de l'évolution littéraire.

Outre la minimalisation des caractérisations, on assiste, des *Gommes*<sup>3</sup> aux *Romanesques*<sup>4</sup>, à une dislocation du personnage qui s'effectue selon le procédé du dédoublement-confusion et le travail sur la focalisation. Ces techniques permettent de présenter un personnage à la fois surperficiel et marqué par la crise d'identité, au sens large, de même que par les dérives d'un univers mental d'abord névrotique puis pervers. Elles constituent la modalité avant-gardiste du personnage paralittéraire, caractérisé par la stéréotypie et l'ébranlement de son intégrité physique ou mentale. Certes, le personnage

---

<sup>2</sup>Ph. HAMON, «Pour un statut sémiotique du personnage», in: R. BARTHES, W. KAYSER, W.C. BOOTHE et Ph. HAMON, *Poétique du récit*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1977], Paris: Éd. du Seuil, 1980, pp. 115-180.

<sup>3</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Les gommes*, Paris: Éd. de Minuit, 1953.

<sup>4</sup>Les *Romanesques* comprennent trois volumes: *Le miroir qui revient*, Paris: Éd. de Minuit, 1985; *Angélique ou l'enchantement*, Paris: Éd. de Minuit, 1988; *Les derniers jours de Corinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1994.

non canonique correspond davantage au type dit traditionnel. Mais la critique, par son attachement à le décrire comme une fonction dans le système narratif et comme un stéréotype, indique par une voie détournée la connivence profonde qui unit le non canonique à l'avant-garde. Tous deux formeraient ce qu'on pourrait appeler un «rien monstrueux». On se penchera d'abord sur le «rien», le personnage comme vide, pour ensuite se tourner vers son dédale mental.

Eisenzweig souligne que le personnage du policier classique est non seulement faux mais aussi plat, c'est-à-dire inexistant<sup>5</sup>. Ainsi pourrait-on le comparer au personnage robbe-grilletien, chez qui la caractérisation tend vers le minimalisme. La plupart des personnages possèdent un patronyme incomplet ou tronqué. L'apparence, comme la profession, demeurent souvent flottantes; on pense à la moustache à la fois soulignée et niée de Mathias (*Le voyeur*<sup>6</sup>) ainsi qu'au «visage grisâtre» du soldat (*Dans le labyrinthe*<sup>7</sup>). Les indications contradictoires vont d'ailleurs en augmentant au fil des textes; en témoigne le jeu d'ambiguïté relié à la profession de Simon Lecoœur, dans *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*<sup>8</sup>, et d'Henri de Corinthe dans les *Romanesques*.

---

<sup>5</sup>U. EISENZWEIG, *Le récit impossible: forme et sens du roman policier*, Paris: C. Bourgeois, 1986, p. 65.

<sup>6</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris: Éd. de Minuit, 1955, p. 95.

<sup>7</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1959. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Labyrinthe*.

<sup>8</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris: Éd. de Minuit, 1981. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Djinn*.

Dans le sillage du travail de minimalisation, Robbe-Grillet emprunte à escient la stéréotypie paralittéraire. La reprise du stéréotype lui permet d'élaborer plus aisément une fiction complexe à partir d'un matériau préfabriqué connu du lecteur, tout en conservant une attitude distanciée. De nombreux personnages relèvent donc du type, dont on a vu au chapitre quatre qu'il a été célébré tant et aussi longtemps qu'on y a vu la confirmation du vrai social. La modernité, et le XX<sup>e</sup> siècle à sa suite, l'ont dénoncé comme schème préétabli; c'est pourquoi on l'a relégué dans la paralittérature et les productions culturelles populaires. Le «méchant», ici comme dans le roman noir, se recrute chez les hommes d'affaires, les organisations interlopes ou la police. L'espion ou le policier en filature, désigné par son imperméable noir ou gris, apparaît dans *Projet pour une révolution à New York*<sup>9</sup> et dans *Les gommages*; dans ce dernier roman, un garde du corps ou policier a d'ailleurs l'air «d'un tueur de cinéma» (p. 247). L'écrivain emprunte en outre au roman pornographique non seulement ses jeunes filles (nommées Marie-Ange, Laura...) mais aussi le D<sup>r</sup> Morgan, présent dans de nombreux textes. Ce personnage rappelle en effet le D<sup>r</sup> Lépine du *Médecin pervers*, qui prend plaisir à enfoncer des aiguilles dans le sexe de ses victimes<sup>10</sup>, mais aussi le type du médecin expérimentateur paralittéraire. Le procédé alimente enfin la dimension spectaculaire de son oeuvre, sur laquelle on reviendra plus loin.

---

<sup>9</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Projet pour une révolution à New York*, Paris: Éd. de Minuit, 1970. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Projet*.

<sup>10</sup>ESPARBEC, *Le médecin pervers*, Paris: Media 1000, 1992.

La reprise du personnage stéréotypé n'est pas le seul apanage de Robbe-Grillet. On le retrouve aussi chez Duras; pour hausser les clichés entourant le sentiment amoureux au niveau du sublime, l'écrivain limite les caractéristiques physiques et sociales. Tandis que les personnages donnent leurs caractéristiques au titre *Les yeux bleus cheveux noirs*<sup>11</sup>, Anne Desbaresdes se définit par son appartenance à la bourgeoisie (*Moderato cantabile*<sup>12</sup>), et Anne-Marie Stretter par son inscription dans l'archétype de la femme fatale dans *Le ravissement de Lol V. Stein*<sup>13</sup>. Duras présente ainsi des êtres abstraits pour renforcer l'adhésion du lecteur. «Ces personnages trop parlants - «eux» -, en gros plan, fantomatiques, creux mais bourrant mon regard intérieur de leur implacable comportement, ils m'inquiètent aussi, ils se font craindre aussi *de ce que je me les applique [...]*»<sup>14</sup> Non seulement l'utilisation des types garantit une signification minimale à la base même de la fiction, ce qui favorise le travail scriptural, mais elle permet en outre la surenchère thématique (la folie), pour ne pas dire des poncifs (la «maladie de l'amour», la femme en

---

<sup>11</sup>M. DURAS, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris: Éd. de Minuit, 1986.

<sup>12</sup>M. DURAS, *Moderato cantabile*, réimpression [1ère éd., 1958], suivi de H. Hell, «L'univers romanesque de Marguerite Duras» et du Dossier de presse de *Moderato Cantabile*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1962.

<sup>13</sup>M. DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, réimpression<sup>tr</sup>[1 éd., 1964], Paris: Gallimard, 1985.

<sup>14</sup>C. GRIVEL, «EUX: remarques sur les personnages de l'au-delà», in: D. BAJOMÉE et R. HEYNDELS (dirs.), *Écrire dit-elle: imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 231.

attente d'amour), et la manipulation des protocoles narratifs et des codes de la représentation. C'est la «folle réécriture de banalités»<sup>15</sup> où repose le sublime durassien.

D'autres néo-romanciers préféreront des modalités différentes d'effacement du personnage à l'utilisation du type. Chez Sarraute, des prénoms plats désignent les protagonistes, des «ils» et «elle», autrui. Ce type d'anonymat sert l'exploration des conversations et des tropismes, c'est-à-dire les mouvements confus, épars, qui préparent les actes et les paroles, elles-mêmes issues de stéréotypes, et déforment les personnages. Le personnel entier est devenu un éclat de voix. Simon, de son côté, gomme le personnage pour mieux traduire l'impuissance au sein d'une Histoire anonyme, indifférente ou en décomposition. Il utilise pour ce faire le brouillage de l'identité de l'instance narrative, la mobilité des «je» et «il», tout comme le travail sur la temporalité. Le personnage de Pinget se vide de substance sous l'effet des commérages (*Le libera*<sup>16</sup>, par exemple) ou encore de la longue anamnèse du domestique de *L'inquisiteur*<sup>17</sup>. Ollier, enfin, pose au coeur de son *Jeu d'enfant*<sup>18</sup> le personnage O., qu'on retrouve sous cette appellation ou par

---

<sup>15</sup>M. CALLE-GRUBER, «L'amour fou, femme fatale: Marguerite Duras, une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature», in: R.-M. ALLEMAND (dir.), *Le «Nouveau Roman» en questions*, t. 1, «Nouveau Roman» et archétypes, Paris: Lettres Modernes, 1992, p. 20.

<sup>16</sup>R. PINGET, *Le libera*, Paris: Éd. de Minuit, 1984.

<sup>17</sup>R. PINGET, *L'inquisiteur*, Paris: Éd. de Minuit, 1962.

<sup>18</sup>*Le jeu d'enfant* comprend huit romans, dont *La mise en scène*, réimpression [1ère éd., 1958], Paris: Garnier-Flammarion, 1982; *Le maintien de l'ordre*, Paris: Gallimard, 1961; *La vie sur Epsilon*, réimpression [1ère éd., 1972], Paris: Flammarion, 1984.



d'autres patronymes. L'écrivain le désigne comme un «centre perceptif itinérant»<sup>19</sup>, un point 0 au sein d'un itinéraire tant spatial que grammatical; l'intrigue devient ainsi un cheminement du sens. Dans la première phase du cycle, le protagoniste possède une identité plus précise, quoiqu'elle éclate bientôt sous la présence d'un double dans le cas de *La mise en scène*. L'agression s'accroît avec *La vie sur Epsilon*. Victimes des conditions climatiques de la planète, qui disloquent la réalité et provoquent souvenirs et fantasmes, les personnages se retournent contre O., chef de l'expédition. En contestant l'autorité d'O. et sa perception de la réalité, ils ébranlent l'axe même du texte, le centre du récit ou, si l'on préfère, son «degré zéro»<sup>20</sup>.

Les textes néo-romanesques situent sur le plan de la fiction les discours sur la place de l'individu dans la société moderne. L'individu se vide sous l'effet du capitalisme aliénant, comme le démontrent la réduction des caractéristiques et le recours au stéréotype. Ce minimalisme néo-romanesque et son pendant du stéréotype transcendent sur le plan littéraire le discours sur l'aliénation de l'individu dans le capitalisme avancé; il fait particulièrement écho au corps sans organe et à la machine célibataire de Deleuze et Guattari. Ces penseurs posent en effet le schizophrène (mais étendent la réflexion à l'individu au sein du capitalisme moderne) comme une machine célibataire. Le corps de l'homme produit des flux de désirs qui le couplent avec d'autres machines prélevant les

---

<sup>19</sup>C. OLLIER, «Vingt ans après», in: J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (dirs.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juil. 1971, Paris: Union Générale d'Éditions, 1972, p. 209.

<sup>20</sup>C. LINDSAY, «Le degré zéro de la fiction: la science du nouveau roman», *Romanic Review* (79), 2, 1983, p. 225.

flux ou les coupant (le sein et la bouche, par exemple). Toutefois, au coeur de ce travail de production, le corps aspire à être un corps sans organes, autre terme désignant l'instinct de mort. Aux flux de la machine désirante, le corps sans organe oppose sa surface lisse. La machine paranoïaque repousse ainsi la machine désirante; ce serait le refoulement originaire. Or une machine miraculante peut succéder à la machine paranoïaque, c'est-à-dire que le corps sans organes peut s'approprier les productions désirantes. Dans les deux cas, le corps sans organes sert de surface pour l'enregistrement des processus de désir. Le sujet apparaît dès lors une machine célibataire, fruit des machines paranoïaque et miraculante, qui produit des bandes d'intensités couvrant le corps sans organes.

[...] à travers la machine paranoïaque et la machine miraculante, les proportions de répulsion et d'attraction sur le corps sans organes produisent dans la machine célibataire une série d'états à partir de 0; et le sujet naît de chaque état de la série, renaît toujours de l'état suivant qui le détermine en un moment, consommant tous ces états qui le font naître et renaître [...].<sup>21</sup>

Ce sujet sans identité fixe, errant sur le corps sans organes, nous semble correspondre au personnage minimaliste (et stéréotypé) du NR et de la paralittérature. De même que le sujet «s'étale sur le pourtour du cercle dont le moi a déserté le centre» (p. 28), le personnage avant-gardiste s'est vidé de ses attributs traditionnels nombreux pour devenir l'équivalent du corps sans organes. Le «moi» du personnage devient un «quelqu'un», un support ou corps sans organes sur lequel se greffent une identité errante et des zones d'intensité. On pourrait considérer cette idée de sujet à l'identité flottante comme un topos au vu de sa fortune jusque dans les discours postmodernes. Gilles Lipovetsky, par

---

<sup>21</sup>G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, nouv. éd. augm., Paris: Éd. de Minuit, 1972, p. 27.

exemple, la rejoint par le biais du «narcissisme collectif». A la suite de Christopher Larsh, le penseur appelle narcissisme collectif l'hyperinvestissement de l'espace privé à travers la culture des besoins (rattachés au culte du corps et au bien-être psychique) et l'éthique hédoniste qui l'accompagne. Le narcissisme annule le social en évacuant l'investissement émotionnel dont les institutions étaient investies, et ce par l'excès d'information et de sollicitations de toutes sortes. Or, ce phénomène entraîne le péril d'une identité qui se vide par excès d'attention et de questionnement sur soi. Le Moi est devenu un espace sans fixation ni repère<sup>22</sup>. Lipovetsky ne voit pas dans ce néo-narcissisme l'aliénation d'une unité perdue ni un nihilisme tragique, mais l'émergence d'un nouveau Moi, indifférent et traversé de messages. Le roman paralittéraire, et l'avant-garde à sa suite, éclaire le déchirement existentiel contenu dans cette identité flottante, et en accentue la douleur.

Si l'attribution de caractéristiques minimales et l'usage du stéréotype permettent de donner l'idée de corps sans organes, le dédoublement, la fusion à d'autres personnages de même que les jeux de masque génèrent quant à eux la crise d'identité et favorisent les dérives imaginaires. Ils proposent ainsi une métaphore d'un univers mental pathologique. Ici encore, le travail néo-romanesque constitue le versant formel et distingué de ce qui est déjà présent dans le non canonique; la SF, le roman sentimental, le policier renferment eux aussi des personnages dédoublés ou masqués, marqués par des troubles d'identité allant jusqu'à la scission schizophrénique.

---

<sup>22</sup>G. LIPOVETSKY, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1983], Paris: Gallimard, 1989, pp. 74-84.

Attardons-nous d'abord sur les jeux de dédoublement et la focalisation pour mieux cerner par la suite les dislocations intérieures. Un premier indice des troubles d'identité apparaît avec la photo d'identité, qu'on retrouve surtout dans le policier. Wallas, qui veut montrer sa carte d'identité au patron du café qui l'injurie, se rappelle que la photo diffère de son visage actuel (*Les gommes*, pp. 204-205). Le motif réapparaît dans d'autres textes; Boris (*Un régicide*<sup>23</sup>) et le soldat du *Labyrinthe* n'ont plus leur carte, tandis que le narrateur de *Souvenirs du Triangle d'Or* observe que «l'ensemble de la physionomie me paraît avoir perdu tout caractère, toute identité; c'est une tête standard, une forme anonyme; je ressemble désormais à ce portrait-robot de l'assassin paru dans les journaux [...]»<sup>24</sup> Cette réflexion se montre similaire au commentaire de M. Lelièvre, qui veut envoyer Bordier en reportage sous l'identité de Gautier, dans *Le poisson chinois*: «Vous serez Gautier. Qui diable prétendra le contraire? La photo est très sale, je vous dis. Le signalement? Menton rond, cheveux bruns, signes particuliers, aucun. Ça vous va très bien.»<sup>25</sup>

Une telle divergence entre le visage et la «réalité», entre le signifiant et le signifié rappelle les Axiens du *Carnaval du cosmos*: ces êtres doivent voler le visage des humains (ou leurs représentations artistiques) pour acquérir une personnalité<sup>26</sup>. Qui est le véritable

---

<sup>23</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Un régicide*, Paris: Éd. de Minuit, 1978.

<sup>24</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Souvenirs du Triangle d'Or*, Paris: Éd. de Minuit, 1978, p. 42. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Souvenirs*.

<sup>25</sup>J. BOMMART, *Le poisson chinois*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1934], Paris: Librairie Générale Française, 1967, p. 24.

<sup>26</sup>M. LIMAT, *Le carnaval du cosmos*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1961.

personnage derrière son apparence, son masque? Les personnages jouent double jeu; la police trempe dans les organisations secrètes, Wallas-déetective est surtout meurtrier, l'androïde Djinn lutte contre l'invasion de la robotique. Ces masques se retrouvent aussi chez d'autres romanciers, comme Sarraute qui met en scène des personnages masqués, qui s'épient et s'agressent mutuellement.

Qu'est-ce en effet qui me force au langage? Autrui: soit que je me découvre à lui, soit que je m'en cache — et lui, de même. Ce dévoilement est problématique à tel point que le livre est souvent la description entre les personnages d'un jeu de cache-cache: les masques qu'ils revêtent et s'arrachent, leur séparation et leur consentement.<sup>27</sup>

Ces masques sont autant de révélateurs de l'identité fragile du personnages. Présents tant dans le NR que dans la paralittérature, ils font écho au topos de la disparition du Sujet, de l'individu schizophrénique au sein de la société de consommation et ses médias.

A l'instar du NR utilisant le personnage comme un simple pion au sein du système narratif, le récit de détection dispose un personnel marqué par les jeux de masque. A partir du policier classique, Dubois dégage un carré herméneutique à double entrée. La première entrée oppose l'histoire du crime, composée de la victime et du coupable, à celle de l'enquête, qui fait jouer le détective et le suspect. La seconde entrée oppose le régime de la vérité à celui du mensonge. Cette structure s'enrichit de fonctions auxiliaires; en effet, le coupable s'entoure de complices, le détective d'adjoints; la victime nécessite un mandataire pour mettre en branle l'instance policière; le suspect coïncide avec le témoin<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup>L. JANVIER, *Une parole exigeante: le Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1964, p. 66.

<sup>28</sup>J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992, p. 94.

Dans ce système narratif, le coupable constitue le point aveugle du texte. Il fascine par sa présence-absence, puisqu'il figure, caché, parmi le personnel du récit; il reproduit la figure du Mal. Le suspect, de son côté, occupe un rôle intéressant dans le carré; il marque le récit de sa duplicité. Il relève en effet d'une catégorie mouvante, puisqu'il peut englober le personnel entier du roman, et paradoxale, car il disparaît dès qu'il se qualifie comme innocent ou coupable. Son statut équivoque fait de lui le support de l'énigme. Par là, d'ailleurs, il renvoie au protagoniste de Robbe-Grillet, à la fois victime et impliqué dans l'organisation secrète (*Projet, Souvenirs* par exemple) ou à celui, chez Ricardou, de *La prise de Constantinople*<sup>29</sup> dont on n'apprend qu'à la fin du texte qu'il est aliéné. Le détective, enfin, reproduit la position du lecteur et du romancier. Cette position fait souvent de lui un personnage extérieur à l'espace du crime; il en va ainsi de Jacques Revel dans *L'emploi du temps*<sup>30</sup> et de l'enquêteur de *L'amante anglaise*<sup>31</sup>. Comme le romancier, il reconstitue le crime mais surtout crée la trame<sup>32</sup>.

Le potentiel esthétique du policier favorise les variations entre les fonctions de la victime, du détective, du coupable et du suspect à l'intérieur du personnel romanesque. Ainsi, le coupable et le détective jouent sur la fausse apparence pour annuler le discours

---

<sup>29</sup>J. RICARDOU, *La prise de Constantinople*, Paris: Éd. de Minuit, 1965.

<sup>30</sup>M. BUTOR, *L'emploi du temps*, réimpression [1ère éd., 1958], suivi de M. Raillard, «L'exemple», Paris: Union Générale d'Éditions, 1970.

<sup>31</sup>M. DURAS, *L'amante anglaise*, Paris: Gallimard, 1967.

<sup>32</sup>DUBOIS, pp. 89-102.

de l'autre<sup>33</sup> tandis que la duplicité inhérente au suspect s'impose à tout le personnel, puisque chaque personnage présente un discours truqué. Le policier joue sur le code; il peut fondre le coupable et la victime (*Celle qui n'était plus* de Boileau-Narcejac<sup>34</sup>), le narrateur et le coupable ou encore l'enquêteur et la victime. De son côté, le roman d'espionnage met le secret au centre de la fiction, ce qui entraîne la question de l'identité et de l'allégeance réelle de l'Autre à travers les motifs de la couverture (la jolie journaliste de *SAS. Shanghai express* fait du contre-espionnage au service du Japon<sup>35</sup>), de l'agent double et de la trahison (le lieutenant Heim travaille pour le Bureau français et pour la Kommandantur dans *Terre d'angoisse*<sup>36</sup>), ou encore du rapt de personnalité. Il y a jusqu'au Harlequin qui accorde un certain bougé dans les modèles, en particulier dans le roman d'amour plus récent qui brouille les catégories de l'ange et de la putain, de la jeune innocente et de la vamp et fusionne la femme d'intérieur et la professionnelle, comme le souligne Eleanor Ty<sup>37</sup>. Bref, la différence dégagée par la critique entre le paralittéraire et la production avant-gardiste s'inscrit dans la logique institutionnelle; mis à part les partis

---

<sup>33</sup>EISENZWEIG, p. 124.

<sup>34</sup>BOILEAU-NARCEJAC, *Celle qui n'était plus (Les diaboliques)*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1952], Paris: Librairie Générale Française, 1966.

<sup>35</sup>G. de VILLIERS, *SAS: Shanghai express*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd. 1979], Paris: Presses de la Cité Poche/GECEP, 1991.

<sup>36</sup>P. NORD, *Terre d'angoisse (2e Bureau contre Kommandantur)*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958], Paris: Librairie Générale Française, 1968.

<sup>37</sup>E. TY, «Amour, sexe et carnaval: le plaisir du texte Harlequin», in: P. BLETON (dir.), *Armes, larmes, charmes...: sérialité et paralittérature*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1995, pp.35-36.

pris de contradiction et d'exagération ironique, le NR démontre un même bougé quant au personnage (duplicité ou binarité) que le non canonique.

La technique la plus marquante d'évidement-approfondissement du personnage relève certainement du travail sur le double, c'est-à-dire le dédoublement et la fusion du personnel romanesque que Ricardou inscrit parmi les procédés générant un texte «excessif». Comme le signale le nom altéré de la gomme, le premier texte de Robbe-Grillet est le récit d'un nom à effacer par le palimpseste d'un autre<sup>38</sup>; la génération de séries et la confusion entre les personnages se voient ainsi encouragées. Dans *Les gommes*, Wallas possède une doublure en Garinati et en André VS (son versus et «double» V); à cela s'ajoute la confusion des noms et prénoms (Albert et Daniel Dupont). La confusion des noms s'allie à celle, relevant du roman policier, des identités. Ainsi, *La maison de rendez-vous* entretient la confusion des identités en transformant, par exemple, le nom de Lady Ava en Lady Bergmann, Eva ou Jacqueline<sup>39</sup>. C'est sur le plan du patronyme comme signifiant, modifié ou non, que l'effet de doublure s'exerce le plus; se recycle ainsi le système du «retour du personnage» ou, plus généralement, de la série. Les échos onomastiques abondent dans les textes de Robbe-Grillet; trois séries principales sont installées dès *Les gommes* et *Le voyeur*. La série des M commence avec Mathias et se poursuit à travers

---

<sup>38</sup>J.-P. VIDAL, «Le souverain s'avarie: lecture de l'ononastique R-G au rusé Ulysse», in: J. RICARDOU (dir.), *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, t. 1, *Roman/Cinéma*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-8 juil. 1975, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976, p. 302.

<sup>39</sup>A. ROBBE-GRILLET, *La maison de rendez-vous*, Paris: Éd. de Minuit, 1965. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Maison*.



Manneret (*Maison*) et Manroy (*Souvenirs*), Henri Martin (*Labyrinthe*) et le D<sup>r</sup>. William Morgan. Le W de Wallas se divise en un V qui prolifère dès *Le voyeur* autour des prénoms féminins comme Violette, Vanadé ou Lady Ava pour générer le réseau sémantique du viol. Finalement, le générateur «Robin» produit la série la plus significative puisqu'il parcourt l'oeuvre entière et sert la démarche autographique. Gaston Robbe-Grillet (père d'Alain), son pseudonyme Henri Robin ainsi que son ami Henri de Corinthe (déclaré fruit de l'imaginaire schizophrénique du père) forment ainsi des alter ego de l'écrivain. La dynamique des duplications dans les *Romanesques* sert plus que jamais à souligner la contingence, la précarité et la fragmentation de la personne humaine.

Un travail similaire s'opère ailleurs dans le Nouveau Roman. De nombreux patronymes reviennent à travers les textes de Pinget, comme Mortin, Mlle Lorpailleur et les «je» narrateurs dont on ne connaît pas l'identité. Dans *La mise en scène* d'Ollier, l'unité du personnage Lassalle éclate avec la présence du double Lessing; les effets de doubles parcourent d'ailleurs *Le jeu d'enfant*. Ainsi, Lassalle se transforme en Morel, puis Nolan pour aboutir à O.; les patronymes des autres personnages suivent l'ordre alphabétique (*La vie sur Epsilon*) ou possèdent les même initiales. La fiction durassienne pour sa part dit «l'impossibilité de l'amour cerné par des doubles»<sup>40</sup>. Chauvin et Anne Desbaresdes reprennent, sur le plan fantasmatique, le couple originel de *Moderato cantabile*; le triangle Anne-Marie Stretter - Michael Richardson - Lol V. Stein se reformera, sous la volonté de cette dernière, avec Jacques Hold et Tatiana Karl dans *Le*

---

<sup>40</sup>J. KRISTEVA, «La maladie de la douleur: Duras», in: *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris: Gallimard, 1987, p. 261.

*ravissement de Lol V. Stein*. Il y a plus: les doubles parlent pour le personnage marqué par la douleur, ou plutôt sont autant d'échos qui se fondent dans la voix unique de la douleur et l'éclatement de l'identité. Les quatre personnages souffrants de *Détruire dit-elle* se fusionnent pour devenir un couple, voire un seul être<sup>41</sup>. Elisabeth Alione se remet ainsi d'un amour blessé et de sa fille morte-née. Max Thor et Stein sont tous deux des Juifs en passe de devenir écrivains. Alissa Thor, de son côté, vit entourée de peurs. C'est toutefois par elle que la destruction des positions figées advient. Elle exprime la fascination de son mari pour Elisa, ainsi que la douleur de celle-ci. De plus, elle unit Max et Stein par la passion qu'elle suscite chez ce dernier. Tous se fondront dans une même voix pour dire l'amour et la guérison future, annoncée par la musique «souveraine», «fracassant les arbres, foudroyant les murs» (pp. 136-137).

Le NR place sur le plan formel ce qui se présente essentiellement au niveau thématique dans la paralittérature. La SF offre elle aussi des personnages dédoublés, que ce soit à travers les simulacres, le clonage ou les manipulations d'identité, par exemple. Victime de la guerre entre l'hôpital Garichankar et l'empire HKH dans l'espace chronolytique, Daniel Diersant devient le D<sup>r</sup> Holzach et Renato Rizzi (*Le temps incertain*<sup>42</sup>). Alf, l'enfant héros de *Niourk*, s'est fabriqué des copies des humains du passé Doc et de Brig, de même que des centaines d'autres Alf qui font fonctionner la ville dont il est devenu le maître; la Terre dévastée devient une terre utopique protégée de

---

<sup>41</sup>M. DURAS, *Détruire dit-elle*, Paris: Éd. de Minuit, 1969.

<sup>42</sup>M. JEURY, *Le temps incertain*, Paris: R. Laffont, 1972.

l'Histoire<sup>43</sup>. Le roman policier ne demeure pas en reste, qui inscrit le double comme duplicité narrative. *Sueurs froides*<sup>44</sup> multiplie les images de Madeleine, la victime, à travers le portrait de Pauline, aïeule tôt suicidée, et le personnage de Renée qui trompe le héros et le lecteur. Un autre exemple classique se retrouve dans *Pietr-le-Letton*<sup>45</sup>. Maigret traque l'escroc international Pietr-le-Letton, qui poursuit ses crimes après avoir été assassiné au début du roman. Le commissaire est perplexe devant ce personnage au double visage, à la fois Fédor Yourovitch (le vagabond slave) et Pietr-le-Letton (l'intellectuel racé). Enfin, la duplication s'installe au niveau de la structure narrative dans le roman pornographique qui empile les personnages comme autant d'objets successifs de tortures et de pénétrations; l'objet du désir demeure anonyme et unique, même multiple. C'est le cas de Marc, le narrateur de *L'homme qui aimait attacher les femmes*, qui rencontre Marie-Ange, Laura, Danielle, Sandra, Cathy... chacune remplaçant l'autre grâce à la séparation ou à la mort<sup>46</sup>.

Dédoublé, masqué et réduit à quelques traits, le personnage subit encore l'agression de l'environnement physique et social. Il s'agit d'autant de marques de sa déflagration intérieure comme on le verra plus loin. C'est sans doute dans la science-fiction, ce genre qui présente à profusion les délires paranoïaques et les inquiétudes profondes de notre

---

<sup>43</sup>S. WUL, *Niourk*, Paris: Denoël, 1970.

<sup>44</sup>BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides (D'entre les morts)*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958], Paris: Gallimard, 1992.

<sup>45</sup>G. SIMENON, *Pietr-le-Letton*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1931], Paris: Librairie Générale Française, 1970.

<sup>46</sup>M. ZANINI, *L'homme qui aimait attacher les femmes*, Paris: Média 1000, 1996.

civilisation, que l'agression de l'environnement physique sur l'individu apparaît le plus. L'individu perd son intégrité corporelle ou mentale sous l'effet de conditions d'existence adverses, que ce soit la surpollution, comme dans le texte-jeunesse *La ville sans soleil*<sup>47</sup>, le cataclysme nucléaire (*Le désert du monde* d'Andrevon<sup>48</sup>, par exemple) ou encore la destruction par des entités étrangères. Ainsi, des bulles corrosives ont envahi la terre, obligeant les humains à vivre terrés chez eux; elles tuent celui qui sort ou encore le transforment en un «Autre»: «[...] après quelques jours, il leur pousse des choses! Plusieurs bras, comme la femme qui ressemble à la déesse du vieux livre, ou bien des tas de jambes, ou bien des yeux partout, ou deux têtes, ou toute une série de bouches sur le cou et sur la poitrine.»<sup>49</sup> Ailleurs, l'homme se fait cannibaliser, au propre comme au figuré, par des plantes ou des animaux étrangers. Comptons enfin parmi les atteintes au corps les greffes, les manipulations scientifiques et les mutations. Ces dernières ne sont pas que négatives toutefois, puisqu'elles visent parfois une meilleure harmonie entre l'homme et l'environnement social.

L'intégrité du personnage se voit enfin ébranlée par le type de société dans laquelle il vit ou encore par la relation à autrui. Cette agression trouve une actualisation importante dans le thème du regard et le travail poussé sur la focalisation. Le regard, en effet, se fait métaphore du jugement d'autrui et du rapport de domination entre les acteurs. Dans les

---

<sup>47</sup>P. GRIMAUD, *La ville sans soleil*, Paris: R. Laffont, 1973.

<sup>48</sup>J.-P. ANDREVON, *Le désert du monde*, Paris: Denoël, 1977.

<sup>49</sup>J. VERLANGER, «Les bulles», réimpression [1ère éd., 1956], in: KLEIN, HERZFELD et MARTEL, p. 238.

textes de Robbe-Grillet, le regard social est généralement fixe et l'expression du personnel indéchiffrable, sinon carrément hostile. On épie derrière les vitres (*La jalousie*<sup>50</sup>, par exemple) ou on dévisage ouvertement. C'est le cas des clients du Café des Alliés qui marginalisent Wallas, ou encore des blessés du *Labyrinthe* vis-à-vis du soldat. L'environnement social, tant dans la sphère publique cancérisée que dans la sphère privée, aliène aussi l'individu et provoque chez lui une dérive psychologique plus ou moins prononcée. Ainsi, rares sont les moments d'harmonie avec l'autre dans l'oeuvre de Sarraute. Les personnages du *Planétarium* réagissent vivement aux moindres nuances des paroles et des attitudes d'autrui. C'est le cas d'Alain Guimiez, dans sa relation avec sa famille et l'écrivaine Germaine Lemaire. «Ils sont sur lui. Ils l'encerclent. Aucune issue. Il est pris, enfermé; au plus léger mouvement, à la plus timide velléité, ils bondissent. Toujours aux aguets, épiant. Ils savent où le trouver maintenant. Lui-même s'est soumis à leur loi, s'est rendu à eux...»<sup>51</sup> Le va-et-vient rapide et continu entre les consciences dépeint la lutte entre les personnages en plus de susciter l'écartèlement ressenti par le personnage dans son for intérieur et avec les autres. Car l'Autre est nécessaire; il annule la solitude, pénible au personnage, et donne son approbation. Mais il se montre aussi dangereux puisqu'il représente une menace que le personnage hypersensible fuit par le

---

<sup>50</sup>A. ROBBE-GRILLET, *La jalousie*, Paris: Éd. de Minuit, 1957.

<sup>51</sup>N. SARRAUTE, *Le planétarium*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1959], Paris: Gallimard, 1972, p. 72.

refus de la parole et l'évitement du «corps à corps»<sup>52</sup>. Le héros apparaît donc déchiré entre la peur et le besoin de l'autre.

Le travail intense de la focalisation permet au NR d'ajouter sur le plan formel le regard présent comme fondement générique ou comme motif. La focalisation augmente la violence de l'attaque extérieure sur le personnage et permet en outre d'effacer la frontière entre le réel et l'imaginaire. Ceci s'effectue par un point de vue anonyme, présent surtout dans les premiers textes robbe-grilletiens, ou encore sa multiplication dotée de contradictions. La focalisation multiple domine à partir de *Maison*, mais on en relève les traces jusque dans *Les gommés*. Par exemple, les séquences où Laurent, Garinati et Wallas imaginent le meurtre de Dupont se présentent sur le même plan que le regard de Wallas sur les mains du Commissaire. L'instance focalisatrice principale demeure toutefois celle du personnage-narrateur. D'abord seule pensée obsessive ou créatrice, le narrateur acquiert au fil des textes quelques qualifications distinctives, laissées au travail du lecteur. Ainsi, le narrateur-je du *Labyrinthe* imprègne le récit de sa présence indirecte mais forte; il s'inspire d'un tableau pour constituer le récit du soldat tout en se posant comme témoin observateur. Les caractéristiques augmentent dans *Projet* et *Souvenirs*, sans toutefois perdre leur ambiguïté puisque l'identité fluctuante du personnage émerge à travers les variations sur les aveux, la multiplicité des prises en charge narratives et la description de fantasmes. Les dévoilements de l'identité permettent dans ces textes celui de l'intrigue, tout aussi instable.

---

<sup>52</sup>F. CALIN, *La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris: Lettres Modernes, 1976, p. 101.

Ce que le personnage-narrateur souligne ici, c'est la prédominance de la subjectivité et surtout de ses actualisations angoissées ou obsessives. Le motif du regard et la focalisation servent de support au travail sur l'identité troublée et les dérives de l'imaginaire. Car le minimalisme, le double, le masque et les agressions diverses conduisent vers le «qu'est-ce que c'est, moi?» (*Angélique*, p. 68) commun au Nouveau Roman et à la paralittérature; et l'identité en questionnement débouche bientôt sur les dérives psychiques. Les deux formes littéraires présentent ces sujets sans identité fixe, errants sur le corps sans organes dont traitent Deleuze et Guattari.

A partir de la question «qui est qui?» créée par le secret et sa propagation sur le personnel du roman, la narration herméneutique du récit policier repose la question de l'être et de son essence avant de retrouver le point de vue plus contemporain sur l'instabilité de cet être<sup>53</sup>. Le détective, par son regard sur les personnages fuyants et masqués, met en relief la crise du sujet. Face au secret, il ne cesse de se confronter à l'incertitude et à l'incohérence des identités. Il participe malgré lui de la dérive générale qui compromet la stabilité de l'être; le «qui est l'autre?» entraîne donc un «qui suis-je»<sup>54</sup>, symptôme d'un fractionnement intérieur (potentiel ou réalisé) commun au personnel policier. Le héros névrosé de *Celle qui n'était plus* (Boileau-Narcejac) offre un bel exemple de cette fissure. Ravinel souffre d'un «mal à la vie» (p. 62) dont sa femme Mireille et Lucienne profiteront pour en faire la victime de leur machination. Suite à la

---

<sup>53</sup>DUBOIS, pp. 64-65.

<sup>54</sup>DUBOIS, pp. 151-153.

réception de lettres de sa femme, qu'il croit avoir tuée, sa mélancolie profonde se transforme en délires pour déboucher sur le suicide. Mais l'inquiétude s'installe bientôt chez Mireille qui se demande si elle ne sera pas la prochaine victime. La question de l'identité psychique véritable entraîne rapidement la peinture de dislocations intérieures; c'est pourquoi le policier proposera de nombreux personnages déséquilibrés ou fous. On pense, entre autres, au personnel de *Ô dingos, ô châteaux!*<sup>55</sup>. Il n'y a pas que Julie, la victime, qui soit montrée folle, mais aussi le tueur à gages, son patron et, au delà, la société entière.

Un phénomène similaire apparaît dans le roman d'espionnage; sous le but d'atteindre sa proie, l'espion de haut calibre cherche en fait son double, c'est-à-dire une partie de lui-même ou sa propre personne idéalisée, et à sortir de la «règle du jeu» qui lui interdit l'accès à la liberté<sup>56</sup>. Apparaît donc, en germes, le déchirement intérieur qui conduit à la schizophrénie. Il en va de même dans le roman sentimental qui reproduit «la fantaisie, le cauchemar du moi multiple et labile»<sup>57</sup>. Ce genre exprime, dans une société où la femme s'inscrit dans des rôles multiples et parfois contradictoires, la difficulté d'établir son identité. Les déguisements et les changements de garde-robe, les erreurs d'identité, la lutte pour se défendre contre l'agression masculine se montrent autant de motifs qui soulignent la fissure logée au coeur du personnage féminin. Mais le roman

---

<sup>55</sup>J.-P. MANCHETTE, *Ô dingos, ô châteaux!*, Paris: Gallimard, 1972.

<sup>56</sup>G. PANKOW, «L'homme soumis et son corps perdu», in: *L'homme et son espace vécu: analyses littéraires*, Paris: Aubier, 1986, pp. 131-164.

<sup>57</sup>TY, p. 40.



décrit aussi, en filigrane, un personnage masculin fragile parce qu'incapable d'accepter l'Autre<sup>58</sup>. Le questionnement se retrouve jusque dans le roman porno, comme en témoigne l'incipit de *L'envers du plaisir*:

- Que suis-je?
- Un homme?
- Une femme?
- Je ne sais!<sup>59</sup>

Cet incipit a comme intérêt de mettre en relief les jeux de permutation de rôle victime-bourreau, actif-passif du roman porno. L'agressivité qu'il recèle aiguise, de là, la désorientation, la dislocation psychique; c'est d'ailleurs ce qu'il vise, selon Susan Sontag<sup>60</sup>.

Enfin la SF, littérature paranoïaque par excellence, comporte par définition des personnages dont l'intégrité psychologique est ébranlée sous la pression de l'environnement aliénant. Ainsi, l'agent infiltrateur extra-terrestre envoyé sur Terre pour préparer une invasion se voit atteint de lassitude et d'anxiété, dans «Si loin du monde». Il s'humanise, en quelque sorte, contaminé par les faiblesses des Terriens qui «s'éveillent, sortent de leurs tombeaux, s'animent, mais restent gris, déjà à moitié rongés par la vermine, gavés de trop de léthargie pour vivre au maximum, trop anémiés pour s'accomplir»<sup>61</sup>. Le poids de l'angoisse et de la peur débouchent sur différents déséquilibres

---

<sup>58</sup>B. PEQUIGNOT, *La relation amoureuse: analyse sociologique du Roman Sentimental Moderne*, Paris: L'Harmattan, 1991, p. 161.

<sup>59</sup>P.-L. B., *L'envers du plaisir*, Paris: G. de Villiers, 1995, p. 7.

<sup>60</sup>S. SONTAG, «The Pornographic Imagination», in: *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 47.

<sup>61</sup>J. STENBERG, «Si loin du monde...», réimpression [1ère éd., 1957], in: KLEIN, HERZFELD et MARTEL, p. 157.

psychiques, allant de la paranoïa au retrait de la réalité associé à la schizophrénie. La fiction de Jeury montre éloquemment le désir d'échapper à la société aliénante par la plongée dans l'inconscient.

Les psychiatres de l'hôpital Garichankar ont, les premiers, défini le syndrome de Hood — soleil chaud — et le syndrome de Boldi — poisson des profondeurs — comme deux aspects équivalents d'une fuite schizophrénique à répercussion somatique totale... L'homme est terrorisé par le froid absolu de la civilisation des hypersystèmes, alors il rêve qu'il est loin de là, quelque part sous un soleil chaud. Et il se met à brunir. Telle est la maladie bronzée de Hood. [...]

Depuis mon enfance, je me débats entre deux impulsions contradictoires. D'un côté: *en sortir*, échapper à je ne sais quelle prison de matière ou d'esprit, pour émerger enfin à l'air libre, au-dessus de la surface, et symboliquement me libérer de toute contrainte. D'un autre côté: creuser, m'enfoncer toujours plus bas, toujours plus loin dans le cœur des choses, et dans le cœur du monde, un but de retraite, pour trouver le secret intime de Dieu et un refuge inviolable. Soleil chaud — poisson des profondeurs. Vers les paradis d'outre-ciel, la vie brûlante et l'aventure. Vers l'asile merveilleux du sein maternel — avec les pseudo-écailles de l'embryon.<sup>62</sup>

Cette longue citation souligne bien de quelle nature est la seule réaction possible à l'environnement social. La folie devient un exutoire où l'individualité peut s'exprimer et se libérer, ce qui rejoint les discours artistique et intellectuel célébrateurs de la folie depuis le surréalisme.

Le personnage néo-romanesque présente une fissure similaire à celles qu'on retrouve dans le non canonique. «J'ai pensé ça: l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce.»<sup>63</sup> Cette réflexion de Claire Lannes sur sa situation s'applique à de

---

<sup>62</sup>M. JEURY, *Soleil chaud, poisson des profondeurs*, Paris: R. Laffont, 1976, pp. 9, 75 (italiques de l'auteur).

<sup>63</sup>DURAS, *L'amante anglaise*, p. 150.

nombreux personnages durassiens. L'héroïne aime manger de la menthe pour «se nettoyer» (p. 190) de la vie pleine de graisse des «normaux», c'est-à-dire de la vie rangée de son mari, d'une relation conjugale marquée par l'évitement et le silence, ainsi que de l'affection de sa cousine Marie-Thérèse. Une même existence de «viande en sauce» enveloppe Anne Desbaresdes, Elisabeth Alione et Lol V. Stein. Toutes trois mènent une vie bourgeoise, avec mari, enfant(s) et maison; toutes trois souffrent de la «maladie de la mort», dans un état d'hébétude et de vide qui les font glisser vers la folie. C'est que le malaise de l'existence s'aiguise avec la douleur provoquée par l'impossibilité de l'amour. L'amour fou avec «l'agent de Cahors» (*L'amante anglaise*), la passion brisée par la mort de l'Allemand (*Hiroshima mon amour*<sup>64</sup>) ou encore le choc de Lol V. Stein devant le coup de foudre de son fiancé pour Anne-Marie Stretter (*Le ravissement de Lol V. Stein*) conduisent à l'implosion de l'identité, mais aussi, simultanément, à une refonte de l'individualité dans la souffrance. «La douleur éprise de la mort serait-elle l'individuation suprême?»<sup>65</sup> La mort prend ici plusieurs visages, allant du suicide d'Anne-Marie Stretter ou du vouloir-mourir à l'absence à soi, comme le sommeil (Elisabeth Alione et Alissa Thor de *Détruire dit-elle*) et la folie.

Chez Robbe-Grillet, on assiste à une évolution du personnage au fil des textes. C'est le plus souvent un marginal; sa personnalité névrosée entraîne des difficultés avec autrui, tant professionnellement qu'affectivement. Dans les premières fictions écrites, le

---

<sup>64</sup>M. DURAS, *Hiroshima mon amour*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1960], Paris: Gallimard, 1989.

<sup>65</sup>KRISTEVA, p. 245.

protagoniste ressent l'étrangeté de sa présence. Boris, dans *Un régicide*, est un être solitaire qui fait peur (p. 144). Wallas ressent une «étrange torpeur» (p. 163), ses discours manquent de cohérence. Il souffre aussi d'une amnésie partielle, rattachée à son enfance; on retrouve cette défaillance jusque dans *Djinn*. De marginal, le personnage devient rapidement sociopathe et pervers; le trouble psychique prend de fait, dès *Le voyeur*, une coloration sexuelle. Le travail de focalisation traduira bien les dérives obsessives du personnage, qui se trouve enfermé dans un espace mental labyrinthique; la fascination érotique va de pair avec la tentative de mise en ordre du passé et des événements, en particulier dans *Souvenirs* ou *La maison de rendez-vous*. Suite logique de la filature et du soupçon généralisé du paralittéraire, les jeux de focalisation néo-romanesques permettent ainsi l'accès à l'imaginaire perversi du héros, du narrateur et, par entraînement, du lecteur. On retrouve d'ailleurs chez Ricardou un même personnage à l'imaginaire pervers. En effet, tandis que le narrateur détaille une jeune baigneuse dans *L'observatoire de Cannes*<sup>66</sup>, celui de *La prise de Constantinople* soumet Isa à des attouchements. Bref, noyés dans une société aliénante, nombreux sont les personnages néo-romanesques et non canoniques qui tendent vers ce qu'évoque Marguerite dans *L'amant*: «[je] suis devenue folle en pleine raison.»<sup>67</sup>

La dislocation de l'identité débouche donc sur une dérive pathogène de nature perverse ou, à l'extrémité du spectre, schizophrénique. Une telle dislocation n'a pas de

---

<sup>66</sup>J. RICARDOU, *L'observatoire de Cannes*, Paris: Éd. de Minuit, 1961.

<sup>67</sup>M. DURAS, *L'amant*, Paris: Éd. de Minuit, 1984, pp. 105-106.

quoi surprendre puisque la machine capitaliste, selon Deleuze et Guattari, produit à la fois les ancrages névrotiques ou pervers et la schizophrénie qui constitue sa tendance ultime. Le dispositif social nécessite en effet la codification et la canalisation des flux produits par les machines désirantes parcourant le corps sans organes; or le capitalisme ne peut que contrecarrer ce dispositif car il appelle plutôt le décodage des flux et leur déterritorialisation. Parce qu'il est incapable de constituer un code qui couvrirait le champ social entier, il tend vers un seuil de décodage «qui défait le socius au profit d'un corps sans organes, et qui, sur ce corps, libère les flux du désir dans un champ déterritorialisé»<sup>68</sup>. En fait, le capitalisme encourage sans cesse sa tendance au décodage tout en inhibant cette dernière; il déterritorialise et dans le même mouvement instaure de nouvelles territorialités factices ou imaginaires grâce auxquelles il recode les individus. Ainsi, le névrosé demeure dans les territorialités résiduelles de la société, tandis que le pervers propose des territorialités plus artificielles encore. Le schizophrène quant à lui s'enfonce dans la déterritorialisation, franchit la limite qui maintient la production de désir en marge de la production sociale. Quelle que soit sa nature, le trouble psychique provient de la production désirante dans son rapport conflictuel à la production sociale; il s'enracine dans la vie du désir, et ce dès l'enfance.

Les personnages paralittéraires et néo-romanesques s'inscrivent dans le jeu capitaliste entre territorialisation et déterritorialisation. Les personnages paralittéraires, en particulier science-fictionnels, témoignent de la tendance à la déterritorialisation

---

<sup>68</sup>DELEUZE et GUATTARI, p. 41.

schizophrénique. La longue citation ci-haut, extraite de *Soleil chaud, poisson des profondeurs* de Jeury, en est une illustration claire. De son côté, le personnage robbe-grilletien et ses fixations sexuelles, sur lesquelles nous reviendrons de manière plus approfondie à la prochaine section, illustrerait la tendance à la reterritorialisation perverse. Dans tous les cas, les personnages indiquent combien, selon Deleuze et Guattari, «l'homme et la femme ne sont des personnalités bien définies — mais des vibrations, des flux, des schizes et des «noeuds»». <sup>69</sup> C'est sans doute pourquoi Auclair voit dans le fait divers une expression du phénomène de dénégation mis de l'avant par Freud, selon qui un contenu refoulé peut s'introduire dans la conscience pourvu qu'il soit nié. <sup>70</sup> Le lecteur du fait divers s'abreuverait au mystère de la monstruosité des acteurs de l'information romanesque et à son *mana*, tout en refusant d'y voir la satisfaction de ses propres fantasmes.

Le sujet anéanti et plongé dans l'imaginaire transpose, sur le plan littéraire, la dénonciation du sujet cartésien par différents courants de la pensée française des années 60 et 70. La subjectivité cartésienne pose la conscience humaine comme mesure du monde. C'est à travers elle que le monde vient à l'existence comme objet de nos croyances. Par ailleurs, il s'agit d'une subjectivité claire, puisque la pensée est transparente à elle-même; tout, dans l'esprit, est maîtrisé par la conscience et répond à la logique — les croyances contradictoires ne peuvent donc exister dans l'esprit humain. Cette transparence et cette unité de l'esprit humain seront rejetées à la suite de Marx, de

---

<sup>69</sup>DELEUZE et GUATTARI, p.434.

<sup>70</sup>G. AUCLAIR, *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris: Anthropos, 1970, pp. 188 et suivantes.

Nietzsche et de Freud selon diverses modalités. Nous avons mis l'accent sur les thèses de Deleuze et Guattari. Lacan, de son côté, dégage deux composantes principales dans la subjectivité, soit le moi, aliéné dans la relation imaginaire d'identification à autrui, et le sujet véritable qui est lié au symbolique et se définit par sa scission, sa tension due au moi aliéné. D'un tout autre horizon cognitif, Bourdieu détruit les notions de conscience et de volonté rattachées à la subjectivité par la mise en évidence des facteurs socio-économiques à l'origine de l'habitus de classe et de la logique de distinction qui conditionnent l'individu. Le rejet de la subjectivité en faveur du conditionnement socio-économique (ou son contraire), la mise en évidence de la scission logée au coeur du sujet, trouvent une synthèse dans le personnage littéraire, à la fois béance et identité errante.

La déflagration de l'identité est donc à l'individu ce que la gomme-cancer est à l'environnement socio-historique. Comme le personnage, la société souffre d'une maladie de la mort; les atrocités de la dernière Guerre Mondiale et des sociétés totalitaires, la violence endémique sont autant de symptômes de cette crise mortifère. Et à l'instar de l'environnement socio-historique, le personnage vit une sorte d'anomie. Son identité s'est déstructurée, comme le révèlent les doubles, les masques et le minimalisme. Son intégrité psychique s'est pulvérisée sous la pression de l'anxiété et de son imaginaire maladif. Bref, il y a intériorisation de l'atrocité politique et sociale dans le privé, de même que répercussion des pulsions et douleurs personnelles sur les faits publics. Devant les catastrophes politiques et les manifestations de la psychose, toutes deux spectaculaires, les appareils de perception et de représentation s'avouent impuissants. La monstruosité, déclare Kristeva, impose le silence; de celui-ci émerge «le mot «rien», défense pudique face

à tant de désordre, interne et externe, incommensurable. Jamais cataclysme n'a été plus apocalyptiquement exorbitant, jamais sa représentation n'a été prise en charge par si peu de moyens symboliques<sup>71</sup>. Le rien monstrueux, n'est-ce pas la désignation adéquate pour définir les personnages robbe-grilletien et paralittéraire?

Le travail formel prolonge encore le personnage dans sa béance et ses dérives psychiques. Lorsque l'identité narrée devient intenable et que s'efface la démarcation entre le dehors et l'intérieur, déclare Kristeva, la trame narrative éclate sous l'intensité formelle et stylistique, comme le langage de la violence et de l'obscénité<sup>72</sup>. Se comprennent ainsi le jeu sur les narrateurs et la focalisation, la dislocation de la trame événementielle et la superposition de blocs narratifs, étudiés dans la troisième section, qui tous rendent compte sur le plan formel de la dislocation intérieure. Le non canonique opte généralement quant à lui pour l'intensité thématique, mais il s'agit bien d'une même situation de fragmentation.

La prochaine section s'attarde sur l'expression majeure de l'imaginaire monstrueux du personnage robbe-grilletien, c'est-à-dire le rapport sado-masochiste qu'il entretient avec l'Autre féminin. Loin d'être particulier à l'auteur, le sado-masochisme imprègne une bonne partie du Nouveau Roman et de la paralittérature. La violence rattachée à la sexualité apparaît de fait un des symptômes les plus importants de la société cancérisée; non seulement elle confirme la thèse de Deleuze et Guattari comme quoi la machine désirante est aussi sociale, mais elle cristallise encore sur elle l'univers spectaculaire et un

---

<sup>71</sup>KRISTEVA, p. 231.

<sup>72</sup>J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Éd. du Seuil, 1980, pp. 165-166.



désir ambigu de catharsis, comme on l'étudiera au chapitre sept. La dernière section revient, quant à elle, sur l'identité flottante du personnage et ses bandes d'intensités à travers les chronotopes du labyrinthe et de la chambre secrète. Le premier illustrerait la tendance schizophrénique de l'individu au sein de la société cancérisée, c'est-à-dire l'errance d'une identité flottante, la dispersion des flux sur le corps sans organe. Le second chronotope constituerait de son côté une territorialisation de la machine désirante sous la forme de la cérémonie à saveur rituelle, ou du moins la pièce où se consomment les passions secrètes.

### Sexe axial, désaxé sexuel

Si les fait divers décrivent le plus souvent la violence sociale, et donc relaie l'imaginaire de l'insécurité, un grand nombre d'entre eux s'attachent plus particulièrement à l'agression de la femme; on connaît la fortune, dans l'imaginaire social, des *serial killers*<sup>73</sup> suite au cas célèbre de Jack L'Éventreur. La violence contre la femme va des paroles et de l'attitude agressives dans le roman sentimental, au viol et à la torture du roman pornographique, par exemple. Chez Robbe-Grillet, la gomme-cancer social comprend la violence contre la femme au départ même de l'oeuvre. Cette violence

---

<sup>73</sup>Un recueil bibliographique entier se consacre d'ailleurs aux études et aux textes de fictions reliés à ce phénomène. N. SPEHNER, *Les fils de Jack L'Éventreur: guide de lecture des romans de tueurs en série*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1995.

souligne la charge idéologique qui entoure les rapports entre les sexes dans le sillage de la révolution sexuelle et du féminisme, débat connaissant une grande fortune dans le discours social. Il pointerait la difficulté d'une relation égalitaire entre les sexes en dépit des discours d'émancipation. Dès la fin des années 70, les mouvements féministes déclarent d'ailleurs que l'égalité et la promotion de la liberté sexuelle (hétérosexuelle ou non) ne suffisent pas, que loin d'emprunter le modèle masculin, illusoire, il faut trouver une voie proprement féminine de reconstruire le monde. Il faut dire que la culture contemporaine de masse résiste à cette égalité malgré une apparence contraire et perpétue l'image, au fort ancrage social, de la femme comme objet sexuel. Sur ce dernier point, Baudrillard souligne que l'érotisme est devenu une simple fonction sociale d'échange plutôt que désir et pulsion réels. D'abord discret et concentré sur l'objet, l'érotisme social sous sa forme violente prévaudra à partir de la période Nouveau Nouveau Roman. Robbe-Grillet en accentue, bien entendu, le caractère cliché; l'obsession sexuelle véhiculée par les stéréotypes entourant la jeune fille à la fois innocente et perverse, ainsi que les scènes pornographiques forment les images centrales du sociogramme du sexe où se jettent de nombreux vecteurs discursifs, de «l'érotisme social» au révolutionnaire, et dont on verra qu'il comporte aussi les décors urbains et exotiques.

Claude Duchet définit en effet le sociogramme comme un ensemble «flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, centrées autour d'un noyau thématique, en interaction les unes avec les autres»<sup>74</sup>. Il forme un ensemble mouvant de représentations,

---

<sup>74</sup>C. DUCHET, inédit, séminaire donné à l'UNAM de Mexico, automne 1984, tiré de R. ROBIN, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social/ Social*

d'images-idées au sein du discours social que l'écrivain investit et fait travailler dans le texte. Chez Robbe-Grillet, le sociogramme se cristallise autour de la jeune fille, image stéréotypée et victime sacrificielle, figée dans un tableau pornographique ou une séance de torture. Le fait qu'il s'agisse d'une image stéréotypée, et par là rattachée au mythe dans sa conception contemporaine, nous paraît important en ce qu'elle confirme l'ancrage social délibéré des fantasmes robbe-grilletiens. Gravitent autour de cette image certains idéologèmes interprétant la vie sociale tels que le rien monstrueux à l'imaginaire pathologique et la société cancérisée, ainsi qu'on l'a vu jusqu'à maintenant. Y participent en outre le vecteur discursif rattaché à l'érotisme comme fonction sociale ainsi que l'idéologème de la société spectaculaire déréalisée par le médiatique, où se mêlent les fragments mythologiques, le publicitaire et l'activation des pulsions.

Le sociogramme travaille enfin d'autres discours intellectuels et littéraires. Le sexe correspond au révolutionnaire; l'activer, en tirer jouissance, permettra non seulement de libérer l'homme des structures sociales oppressives mais aussi de sortir la littérature d'une institution sclérosée dont la logique s'est dérégulée, et de lui rendre droit de cité dans un espace culturel en mutation. La jeune fille torturée, c'est la possibilité de saisir en l'homme la «fulgurance» du fantasme pur, tout comme de comprendre l'élan créateur et, éventuellement, de renouveler une littérature parvenue à un cul-de-sac. Nous reviendrons plus en détail sur ces dernières composantes du sociogramme au prochain chapitre. On voit donc que l'objet doxique «jeune fille (torturée)» cristallise un ensemble d'idéologèmes

formant le sociogramme robbe-grilletien du sexe. Et parce qu'il occupe une place importante dans le discours social, le sociogramme le met en son centre et élabore à partir de ses réalisations stéréotypiques; le paralittéraire et ses variations médiatiques constituent à ce niveau un riche réservoir.

Abordons en premier lieu les caractéristiques de la femme stéréotypée chez Robbe-Grillet. De Violette (*Le voyeur*) à Angélique (*Romanesques*), c'est la même jeune cover-girl immobile, à la chevelure abondante et aux grands yeux, qui serait à mi-chemin entre Brigitte Bardot et Lolita. La femme robbe-grilletienne participe pleinement du thème de la femme Nature et artifice, innocente et perverse; la dualité se cristallise généralement sur un même personnage, de plus en plus jeune d'ailleurs au fil des textes. Tandis que Laura subit la torture mais se masturbe devant le sacrifice d'autres victimes (*Projet*, p. 80), Angélique dirige le jeu de la victime et du bourreau avec Robbe-Grillet enfant, alternant les rôles. On retrouve ici des constantes du roman pornographique, avec le stéréotype de l'innocente perverse et celui de la sadique qui inflige des sévices sur ses consoeurs. «Françoise la considérait avec une passion non feinte, les joues rouges, les yeux brillants, elle lui infligea quelques coups de cravache avec une prédilection marquée pour le bout des seins et le sexe.»<sup>75</sup>

Cette représentation stéréotypée rejoint aussi le roman policier, d'où ressortent les figures de la victime et de la dominatrice. Tandis que la première subit le pouvoir masculin dans son expression violente, la seconde s'actualise dans les images de la

---

<sup>75</sup>FRANVAL, *Extrêmes sévices*, Paris: Média 1000, 1990, p. 97.

complotteuse et de la tentatrice<sup>76</sup>. Toutes deux, cependant, cherchent surtout à s'évader d'une vie malheureuse. On retrouve un bel exemple de complotteuse avec *Les mantes religieuses* dans lequel Mme Canova pousse Christian Magny, son amant, au meurtre de son épouse et de M.Canova pour hériter d'une assurance-vie alléchante<sup>77</sup>. Or, Béatrice Magny a vent du projet et poursuivra son désir de vengeance jusqu'au suicide des criminels. Le roman sentimental pose un modèle similaire. Ici, l'héroïne est victime de l'agression psychologique masculine, mais aussi des machinations (latentes ou effectives) de la rivale. Par exemple, la pulpeuse Régina est jalouse de l'attention que Jeroen, le riche héritier qu'elle convoite, porte à Cheryl dans *A voleuse, voleur et demi*; elle fera donc accuser la jeune fille du vol d'une bague<sup>78</sup>. La SF, de son côté, souscrit au même modèle présent dans les autres formes paralittéraires et avant-gardiste, avec ses figures féminines de victimes, d'épouse ou de mère, ou encore de femmes libérées, révoltées ou triomphantes. Mais en tant que représentation d'une sexualité refusée ou le plus souvent punie, la victime s'avère prédominante dans la production française. Le personnage féminin, objet sexuel, est ravalé au rang d'entité anormale dans la société ou remplacé par une entité non humaine. Mais il s'agit souvent d'une victime dangereuse. La nouvelle célèbre «La Vana», par exemple, présente un animal extraterrestre domestiqué pour les

---

<sup>76</sup>A. LEMONDE, *Les femmes et le roman policier: anatomie d'une autopsie*, Montréal: Québec/Amérique, 1984.

<sup>77</sup>H. MONTHEILLET, *Les mantes religieuses*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960], Paris: Librairie Générale Française, 1968.

<sup>78</sup>L. THIBAUT, *A voleuse, voleur et demi*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1981], Montréal: Presses de la Cité, 1982.

plaisirs sexuels qu'il prodigue; l'animal, qui ressemble à la femme humaine de façon étonnante, contamine toutefois son maître et entraîne sa mort<sup>79</sup>. Du côté des androïdes, Sandra, le robot configuré pour diriger des ébats sadiques par la compagnie Partenaires pervers, S.A. se dérègle et tuera Halder, son utilisateur masochiste<sup>80</sup>.

L'attribut *glamour* de la jeune femme doxique se voit rapidement hanté d'images de poupées disloquées et de femmes au corps tordu, sous l'effet de la torture ou non; c'est le cas de la majorité des personnages féminins à partir de *Maison*. Le personnage est, de plus, associé à des formes animales considérées répugnantes dans l'imaginaire collectif, comme la scutigère (*La jalousie*) et le crabe (*Le voyeur, Souvenirs*), ou rattachée à l'élément aquatique et son réseau associatif. La sirène d'*Un régicide* se transforme en saumon (*Souvenirs*), en «pieuvre blonde» (*Djinn*) et bientôt en forme monstrueuse. «Sa bouche, quand elle parle, bouge, dans la demi-obscurité des grands fonds: on dirait une bête aquatique dont les molles sinuosités se déforment sans cesse, mais sans perdre jamais leur belle symétrie[...]» (*Projet*, p. 74). Une image similaire se retrouve chez Curval: «[...] sa poitrine se dilata, ses seins se divisèrent, se multiplièrent, [...] elle devint géante, puis difforme [...], ses bras se prolongèrent, se transformèrent en tentacules, en lianes

---

<sup>79</sup>A. DORÉMIEUX, «La Vana», réimpression [1ère éd., 1959], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL (dirs.), *Les mosaïques du temps*, Paris: Librairie Générale Française, 1990, pp. 133-149.

<sup>80</sup>A. DORÉMIEUX, «Partenaires pervers, S.A.», in: *Couloirs sans issue*, Paris: Denoël, 1981, pp. 57-72.

souples et chaudes.»<sup>81</sup> Dérive de cette image le type d'agression le plus intéressant, lié à la nourriture au sens large. *Le voyeur* et *Souvenirs* présentent des femmes dévorées par des crabes. La femme subit des morsures de chien, dans la pièce de théâtre de Lady Ava (*Maison*), ou encore d'araignées (*Projet*). Le cannibalisme reçoit un ancrage plus important dans *Maison* et *Souvenirs* dans lesquels la chair féminine est offerte en repas; il comprend bientôt le vampirisme. Ici encore la femme agressée de l'univers robbe-grilletien rappelle la production non canonique, que ce soit le fantastique (teinté ou non de policier) et la science-fiction. Ainsi, *Le savant de Marseille* se clôt sur l'image de Claudine attaquée par les monstres produits par le cadavre de son mari, victime de la malédiction d'un sorcier africain<sup>82</sup>.

Qu'elle soit victime ou dominatrice, la femme menace donc l'homme; entre les deux sexes, il ne peut y avoir qu'un affrontement. Une scène des *Sept cercles* procure une image saisissante du rapport sadique<sup>83</sup>. TNT doit jouer une série de parties de dames (grandeur nature!) avec son ennemi qui mène le jeu. Chaque échec l'oblige à copuler, après une lutte violente, avec des psychopathes cannibales enfermées dans des cages. Le héros sort vainqueur des combats, bien entendu, mais ce sera *in extremis*. Le fait même que la femme soit dominée, dans la paralittérature comme chez Robbe-Grillet, assujettit l'homme. Sa victimisation lui procure sa domination *a contrario* sur le personnage

---

<sup>81</sup>Ph. CURVAL, «C'est du billard!», réimpression [1ère éd., 1959], in: KLEIN, HERZFELD et MARTEL, *Les mondes francs*, pp. 88-89.

<sup>82</sup>E. GUEZ, *Le savant de Marseille*, Paris: Éd. de la Brigandine, 1981.

<sup>83</sup>M. BORGIA, *Les sept cercles*, Paris: R. Laffont, 1978.

masculin; elle renforce ses obsessions et le rend, par là, dépendant. Le pouvoir du faible (la femme) sur l'autre tortionnaire (le sujet) est corroboré par le roman porno, mais aussi par le roman sentimental puisque l'homme est toujours «vaincu» par la faiblesse féminine. Cet extrait d'une nouvelle de SF publiée en 1960 résume bien le propos:

C'était bien *lui*, couché dans une attente semblable à la mort, [...] l'attente d'une femme qui allait pousser une porte et s'avancer vers lui. Un sentiment de panique l'enveloppa d'un frisson d'horreur et de plaisir. Il n'osait bouger, de peur qu'au moindre geste cette créature familière et redoutable ne se dressât devant lui comme un cadavre.<sup>84</sup>

L'amour semble donc difficilement accessible, puisque l'environnement social favorise la lutte entre les sexes, ou ne peut s'épanouir qu'à travers la transgression et la mort de la société, en particulier dans la SF. C'est ainsi que la société s'anéantit au moment où le personnage connaît l'orgasme dans «Petite mort, petite amie» d'Yves Frémion<sup>85</sup>. La liberté sexuelle, largement présente dans la SF, trouve sa contrepartie dans le sadisme, la violence, l'impuissance, bref dans une «libido régressive, infantile»<sup>86</sup>; il s'agit d'un réseau thématique qu'on retrouve dans la fiction robbe-grilletienne. Si la possibilité de l'initiative sexuelle ouverte par la révolution sexuelle a freiné la contrainte de la féminité-passivité chez la femme, elle n'a fait qu'aiguiser le discours misogyne de l'homme.

---

<sup>84</sup>J.-P. TOROK, «Point de lendemain», réimpression [1ère éd., 1960], in: KLEIN, HERZFELD et MARTEL, *Les mondes francs*, p. 82 (italiques de l'auteur).

<sup>85</sup>Y. FREMION, *Octobre, octobre*, s.l., Kesselring, 1978.

<sup>86</sup>A. LECAYE, *Les pirates du paradis: essai sur la science-fiction*, Paris: Denoël-Gonthier, 1981, p. 65.



*Les gommes* préfigure l'orientation générale que prendra le rapport à la femme chez Robbe-Grillet. En effet, la présence cruciale de la gomme dans des passages reliés à la femme et à la mère font de l'objet un symptôme sexuel. Wallas se sent attiré par la jeune Évelyne, vendeuse dans une papeterie, tandis qu'il demande une gomme très douce, friable, qui se sectionne facilement et dont la cassure est brillante «comme une coquille de nacre» (p. 132). Or l'attrance pour Évelyne, presque trop vieille, est mitigée et va de pair avec une gomme décevante:

Non ce n'est plus une enfant: ses hanches, sa démarche lente sont presque celles d'une femme. Une fois dans la rue, Wallas tripote machinalement la petite gomme entre les doigts; on sent bien au toucher qu'elle ne vaut rien. [...] Elle était gentille cette fille... Avec le pouce, il use un peu le bout de la gomme. Ce n'est pas du tout ça qu'il cherche. (p. 66).

Comme la femme, la gomme encore «verte» et douce doit pouvoir être torturée (se sectionner) au sexe (la coquille de nacre): la perversion est en latence. Wallas a oublié la marque qu'il cherche; il est malgré lui «à la recherche d'un objet fictif, attribué à une marque mythique dont on était bien empêché d'achever le nom — et pour cause!» (p. 133) Cette marque «Edipe» désigne la femme, objet inaccessible et, de là, générateur d'obsession et d'angoisse.

La gomme de Wallas a ceci d'intéressant qu'elle révèle la fonction générale de l'objet dans la fiction robbe-grilletienne, c'est-à-dire l'expression de l'imaginaire sexuel. Comme nous l'avons vu au chapitre trois, l'objet possède une place centrale dans le roman policier de par son rôle de véhicule du soupçon, du mystère et de l'horreur criminelle. C'est donc tout naturellement, puisqu'il est déjà réceptacle de la réflexion et de l'imaginaire du personnel policier, qu'il servira de support de la vie intérieure. De même

que les indices et leurs rapports favorisent la résolution de l'énigme policière, le retour d'objets, de figures et de nombres contribuent à l'approfondissement du personnage pervers. Dans *Le voyeur*, la collection de ficelle se lie aux menottes de corde qui ont ligoté la «belle prise» (p.10) par exemple, et nourrit le contenu mental par le travail sur son signifiant: ficelle devient fillette, Violette et donc viol. De ce V découlent des objets-images qui fondent le tissu narratif: l'embranchement des routes dans la lande (p.44), le Y des jambes écartées des fillettes, des flammes et du crabe (p.144), le triangle dans la coupure de journal compromettante. Ailleurs, la série du verre brisé et du bruit de chute rappelle la torture de jeunes filles dans *Maison, Projet et Topologie d'une cité fantôme*<sup>87</sup>. Tout aussi obsessif apparaît le retour constant de la forme triangulaire, ainsi que ses variantes du Y et du V. On pense, par exemple, à la série de substantifs proférés par les personnages de *Projet*: «sexe axial, désaxé sexuel, sexualité, ulve, vulve, volupté» (p. 209).

Bref les objets comme expression, par condensation et substitution, de contenus psychologiques forment un système sémiotique qui construit tant le personnage que le contenu narratif. «C'est le fait qu'il (le malade) raconte et la façon dont il le raconte qui constituent en somme sa propre structure mentale. C'est ce qui est important, et non le fait que cela repose sur tel ou tel objet.»<sup>88</sup> Ce phénomène se vérifie particulièrement chez Ricardou qui construit ses fictions à partir d'objets et de figures diverses comme le 0, la

---

<sup>87</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris: Éd. de Minuit, 1976. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Topologie*.

<sup>88</sup>A. GOULET, *Le parcours moebien de l'écriture: «Le voyeur» d'Alain Robbe-Grillet*, suivi de l'extrait inédit d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet, Paris: Lettres Modernes, 1982, p. 92.

croix et la chevelure féminine. Il apparaît aussi chez Simon à travers la puissance associative de termes récurrents dans la fiction. Par exemple, tandis que *La route des Flandres*<sup>89</sup> associe étroitement l'herbe et les poils du pubis, *Tryptique* construit une dérive érotique sur le terme «veines»<sup>90</sup>. Une vieille femme va nourrir un lapin dans la grange: «d'énormes veines d'un bleu tirant sur le vert serpentent en relief et se nouent sous la peau, comme des racines» (p. 161). Plus loin, un couple fait l'amour dans une grange: «sa verge de nouveau raide et tendue formant à présent avec son ventre un angle aigu, des veines bleuâtres serpentant sous la peau fine du fourreau» (p. 189).

La position du personnage dans sa relation avec l'objet préfigure les analyses de Baudrillard sur la consommation et l'objet. Dans la société d'après-guerre, l'objet a perdu une partie de sa fonction objective d'ustensile au profit d'une fonction de signe. Il est désormais un gadget inutile et ludique, tout comme une néo-réalité. Fondu à l'événement, il participe au processus de simulation institué par la consommation mass-médiatique, qui substitue le code au référent; son contenu est dévidé au profit de la combinatoire des codes. La répercussion est profonde; la production des besoins secrète une angoisse grandissante, et la censure jaillit au coeur même de la jouissance consommatrice. Le phénomène va plus loin encore selon Baudrillard qui parle, dans les années 80, de l'obscène du social. L'obscénité dépouille les objets et faits-événements de l'illusion de la profondeur, produisant une sursignification où le sens se perd et un monde désenchanté sous extase

---

<sup>89</sup>C. SIMON, *La route des Flandres*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960], suivi de L. Dällenbach, «Le tissu de mémoire», Paris: Éd. de Minuit, 1987.

<sup>90</sup>C. SIMON, *Tryptique*, Paris: Éd. de Minuit, 1973.

indifférente. La transcendance s'est effacée au profit de la surface médiatique. L'objet séducteur domine désormais et déstabilise la position du sujet puisqu'il joue sur son désir et le fragilise.

**IL EST le miroir. Il est ce qui renvoie le sujet à sa transparence mortelle. Et s'il peut le fasciner et le séduire, c'est justement parce qu'il ne rayonne pas d'une substance ou d'une signification propre. L'objet pur est souverain parce qu'il est ce sur quoi la souveraineté de l'autre vient se briser et se prendre à son propre leurre.<sup>91</sup>**

Le sujet n'échappe pas à la présence ironique et indifférente de l'objet, indifférente dans la mesure où elle désobéit à toute insertion à l'ordre symbolique. Baudrillard rejoint ici les fictions policières et néo-romanesques, où l'objet séducteur tout en surface ébranle le personnage qui tente de le déchiffrer.

L'affirmation de Robbe-Grillet comme quoi «le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale» prend donc tout son sens<sup>92</sup>; cette avant-garde pose le personnage comme corps sans organes, conditionné par ses passions obsédantes (ses machines désirantes) au point de déformer sa vision du monde et de créer des images proches du délire. Dès les années 50, les textes de Robbe-Grillet désignent la dimension séductrice de l'objet, associé au féminin, dans un univers social gangrené où les fragments mythiques, médiatiques, les faits divers et les passions se nivellent. «Le développement de l'imaginaire est la réciproque

---

<sup>91</sup>J. BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1983], Paris: Librairie Générale Française, 1986, p. 130.

<sup>92</sup>A. ROBBE-GRILLET, «Nouveau Roman, homme nouveau», in: *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 117. Ce texte de 1962, écrit à la veille de la phase NNR de l'écrivain, établit définitivement sa démarche esthétique.

d'une «civilisation» où se multiplient les voyeurs et les contemplatifs.»<sup>93</sup> Coincé en effet dans l'impossibilité du faire, puisque les discours médiatiques produisent pour lui de la fiction, l'individu en est réduit par ricochet à voir et à rêver, déclare Michel de Certeau. Mais il ne s'agit pas d'une créativité positive, active. C'est donc par réaction que le roman oppose à la fascination de l'environnement social l'écriture des fantasmes. «Le pouvoir est donné à l'écriture souveraine pour nous inventer, pour se créer une histoire où la liberté, c'est d'abord la liberté de violer à loisir.»<sup>94</sup> Le monde, déjà constitué des images stéréotypées de violence, appelle à l'exacerbation de la mise en scène des fantasmes et à leur travail scriptural. Les textes ultérieurs aux *Gommes* mettront ainsi en évidence la perversion, en particulier le voyeurisme.

L'oeil pervers, ou tout au moins intense, se retrouve bien sûr ailleurs dans le Nouveau Roman. On en prendra pour exemple certains textes de Simon et de Ricardou. L'oeuvre du premier se caractérise par une «vision encadrée» qui s'exprime à travers les multiples gravures, dessins, photos, cartes postales, sans compter les fenêtres et fentes; elle montre combien l'oeil est «organe de jouissance»<sup>95</sup>. Nombreuses sont les scènes érotiques, observées, imaginées ou dérivées de la représentation picturale. La description peut parfois rendre la scène érotique irréaliste ou grotesque, comme en témoigne cette image de personnages d'un film pornographique «se démenant avec des mouvements saccadés

---

<sup>93</sup>M. de CERTEAU, *La culture au pluriel*, réimpression [1ère éd., 1974], Paris: C. Bourgeois, 1980, p. 35.

<sup>94</sup>JANVIER, p. 144.

<sup>95</sup>L. DALLENBACH, *Claude Simon*, Paris: Éd. du Seuil, 1988, p. 69.

heurtés comme des automates détraqués scénarios d'une affligeante sottise»<sup>96</sup>. Elle fait souvent montre d'une violence et de ruptures formelles (séquences ou fragments de phrases) que Dällenbach associe au fantasme de castration. L'ouverture des *Corps conducteurs*<sup>97</sup> en fournit un bon exemple: les jambes levées de mannequins dans une vitrine dérivent sur une jambe coupée qui dépasse du tablier d'un des jeunes internes membre d'un groupe suivant un Patron, pour déboucher sur une table d'opération «sur laquelle est allongée une jeune femme nue» (pp. 7-8). Mais, au delà, la description permet au personnage de se perdre dans l'autre, de se fusionner à la nature (l'association de l'herbe et du pubis féminin, par exemple) et au cosmos, comme dans *Les corps conducteurs*; elle souligne l'essentiel, c'est-à-dire la puissance du sexe et la complémentarité de la vie et de la mort.

La violence figée dans les scènes érotiques, alliée au voyeurisme, caractérise particulièrement la fiction de Ricardou. En effet, le personnage féminin se trouve souvent astreint à des poses inconfortables ou sujet à des strip-tease comme dans *L'observatoire de Cannes*. Le regard du narrateur sur lui relève du viol de par son caractère dominateur et contraignant. Pas de coït chez Ricardou, à l'encontre des textes de Simon; l'acte sexuel se limite au regard et aux attouchements, ce qui exacerbe ici la tension.

Elle tombe sur le tapis de laine, à genoux. [...]

La nuque ploie.

Les longs cheveux, dans un tonnerre assourdissant, s'effondrent en masses rousses jusqu'au sol. La fermeture éclair a cédé, encore, lisiblement. Elle révèle, du dos,

---

<sup>96</sup>Cl. SIMON, *La bataille de Pharsale*, Paris: Éd. de Minuit, 1969, p. 159.

<sup>97</sup>C. SIMON, *Les corps conducteurs*, Paris: Éd. de Minuit, 1971.

une ample portion de la courbure. Le jeune homme s'approche. Tandis que ses lèvres circulent de ses épaules à la nuque selon une trajectoire compliquée, il abaisse lentement la tirette métallique jusqu'aux creux des reins. La victime n'a pas bougé.<sup>98</sup>

Le dénudement textuel rappelle ici la contradiction fondamentale au strip-tease, dégagée par Barthes, qui déssexualise la femme au moment même où on la dévêt. Le nu reste alors irréel, et la femme est repoussée dans un univers minéralogique<sup>99</sup>, ce qui serait une forme de rejet de la figure féminine. Peu de choses séparent d'ailleurs cet extrait des séances d'humiliation inhérentes au roman pornographique. Sachant que la description de Ricardou s'inscrit dans les variations sur le motif d'Isa, lisant ou encore endormie et court-vêtue (ce qui rappelle d'ailleurs la photographie pornographique), on constate qu'il s'agit d'une même violence dirigée vers l'Autre féminin. L'agressivité se fait d'autant plus aiguë chez Ricardou qu'elle est détournée sur le théorique; la substitution de «lisiblement» à «visiblement» témoigne de cette dérivation sur la méta-réflexion fictionnelle. Plus généralement, le vocabulaire même qu'utilise Ricardou dans ses écrits théoriques souligne cette violence détournée. L'agressivité des «coupure», «rupture», «enlissement» et autres termes agressifs qu'on a relevés au troisième chapitre s'appliquent certes comme discours de légitimation institutionnelle; elle révèle aussi l'obsession sadique inscrite au coeur du sociogramme du sexe.

---

<sup>98</sup>RICARDOU, *La prise de Constantinople*, p. 152.

<sup>99</sup>R. BARTHES, «Strip-Tease», in: *Mythologies*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1957], Paris: Éd. du Seuil, 1970, pp. 147-150.

La violence s'actualise finalement chez Robbe-Grillet à travers le viol, les tortures diverses et le meurtre. *Le voyeur* donne le coup d'envoi aux motifs d'agression sexuelle. En retournant sur son île natale, Mathias pénètre dans une société qui a développé une attitude névrotique à l'égard de la femme. L'opprobre, mais aussi une fascination perverse et la condamnation à mort, guettent toute femme qui s'échappe des normes. C'est le sort de Violette et de Jacqueline, son double. Loin de punir les actes criminels, la communauté reste indifférente; aucune enquête officielle n'a été menée sur la mort de Jacqueline, et les deux témoins du meurtre de Violette ne confrontent Mathias que pour réfuter ses alibis. Le voyeur, bien plus que Mathias et les deux témoins, est la société entière qui accepte le crime et qui assouvit sa perversion — c'est l'érotisme social de la société cancérisée.

Central dans ce texte, le viol en creux deviendra par la suite une simple composante de l'agression systématique des jeunes vierges dans *Projet, Maison, Djinn* ou encore *Souvenirs*. Parmi les autres agressions on note l'accident (*La jalousie*), les expériences médicales (*Projet, Maison*), scientifiques (*Djinn*) ou «oniriques» (*Souvenirs*), la nécrophilie et les supplices par divers instruments usuels dans le roman porno. La croix à supplices des *Souvenirs* (p. 213), par exemple, correspond au cadre de fer de *L'homme qui aimait attacher les femmes*<sup>100</sup>. Ces agressions se retrouvent ailleurs dans le NR, bien que moins poussées. Ainsi, le viol imaginé constitue une scène importante de *La mise en scène* et se transforme en torture effective dans *Our ou vingt ans après*<sup>101</sup> d'Ollier; les ficelles du

---

<sup>100</sup>ZANINI, p. 93.

<sup>101</sup>Cl. OLLIER, *Our ou vingt ans après*, Paris: Gallimard, 1974.



*Voyeur* servent à attacher la jeune femme des *Lieux-dits: petit guide d'un voyage dans le livre*, bientôt flagellée et enduite de miel pour attirer les fourmis rouges<sup>102</sup>.

Dès lors, la différence entre le texte néo-romanesque et le roman pornographique apparaît moins importante que ce que l'institution affirme; elle souligne le mécanisme de porosité sur lequel nous nous sommes arrêtés au chapitre quatre. Tous deux offrent voyeurisme, strip-tease, fétichisme et perversions diverses. A travers les variations du porno paralittéraire (du sentimental à la SF) et médiatique, le néo-romancier désigne l'érotisme comme fonction sociale et sa composante sado-masochiste — les images de femme jouissant de la violence exercée sur elle. On prendra pour exemple la description parodique d'une «expérience médicale» pratiquée par le D<sup>r</sup> Morgan, dans *Projet*, et celle du D<sup>r</sup> Lépine dans *Le médecin pervers*.

[...] avec une cruauté méthodique, il les [les pinces] plaça comme des éringes qui maintiennent une plaie ouverte sur les lèvres du con de Mademoiselle: sur les grandes, d'abord, pinçant le plus de chair qu'il pouvait entre leurs mâchoires avant de relâcher leurs ressorts... puis, quand toute la vulve fut ainsi couronnée de métal... il en fixa d'autres, plus petites, mais dentelées, comme ces pinces crocodiles qu'utilisent les électriciens, à l'intérieur du con, mordant impitoyablement les petites chairs irritées des nymphes, du tour du vagin et du clitoris... Lorsqu'il plaça sa dernière pince, sur le clitoris, justement, Mademoiselle, en dépit de ses promesses, éclata en sanglots.<sup>103</sup>

La victime, encore agitée de contorsions charmantes bien que déjà perdant une partie de ses forces, continue de saigner doucement aux six emplacements torturés: l'extrémité des deux pieds qui paraissent avoir été mutilés avec application, les deux seins dont le globe laiteux est intact mais veiné par tout un réseau de ruisselets rouges, qui proviennent du mamelon arraché progressivement

---

<sup>102</sup>J. RICARDOU, *Les lieux-dits: petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 153-159.

<sup>103</sup>ESPARBEC, pp. 113-114.

et coulent ensuite jusqu'aux alentours des hanches et du nombril, le sexe enfin où la scie a pénétré de plus en plus à chaque mouvement convulsif de la patiente, labourant les chairs et entamant le pubis, barbouillé de sperme, bien plus haut que le sommet de sa fente naturelle. (*Projet*, p. 185)

Ce qui différencie ces deux passages repose essentiellement sur le parti pris de distanciation du texte avant-gardiste, stratégie caractéristique du mécanisme de désancrage opéré par la Littérature. Tandis que le premier mêle les niveaux de langage familier et soutenu dans la voix de la narratrice, le second présente une description froide d'où sont absentes les réactions des personnages, de même que les termes qui activent la participation du lecteur, comme «cruauté», «impitoyablement». Le seul épithète, «charmante», désamorce la portée sadique par la distance parodique, ce qui permet l'acceptation auprès du lecteur distingué. Le texte joue d'ailleurs avec ce dernier, puisqu'il l'oblige à osciller entre la participation activée par le contenu paralittéraire et le désengagement dit froid particulier à la forme avant-gardiste. Le texte opère donc la conjonction du poncif paralittéraire et de son antidote pour créer un effet de distance; les deux pôles demeurent néanmoins liés<sup>104</sup>. C'est l'«érotuelle» selon Gardies, qui mêle l'accès au spectacle érotique et son déni, et qui oblige à prendre conscience de la violence des images stéréotypées<sup>105</sup>.

Grivel perçoit la parodie comme une volonté de relance fausse, pour se saisir ou se défaire de l'objet parodié, un désir de créer de la différence par imitation

---

<sup>104</sup>D. HAYMAN, *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca: Cornell University Press, 1987, p. 32.

<sup>105</sup>A. GARDIES, «L'érotuelle», *Obliques* (16-17), 1978, pp. 112-119.

approximative<sup>106</sup>. Parodier ne signifie pas refuser ou abolir, mais plutôt nier par imitation; exercer la parodie révèle le manque à l'identité du sujet parodant tout comme le désir de désapproprier l'objet parodié et de se constituer ce déni. Selon le chercheur, le geste parodique peut se diviser en trois types. Le parodique de premier degré, ou d'excès, se veut une lecture de textes précédents et un travail par l'hyperbole. Le parodique de généralisation, de son côté, insiste sur le fait que l'écriture constitue une pratique généralisante, qui systématise les procédés déjà utilisés mais de façon moins appliquée; Grivel donne pour exemple le NNR qui renchérit sur l'orthodoxie imposée par le premier NR.

Avec la relance parodique indéfinie, ou parodie de degré tiers, le texte renvoie, détourne, rejoue ceux ou celui qui l'avaient précédé dans la série. Ce troisième type est caractéristique de la modernité, à l'ère de la surcharge de sens, de la phlétoire et, de là, du manque; l'écriture est tellement saturée qu'elle ne peut qu'être réécriture. *«J'écris dans la bibliothèque: je suis son rat songeur! Du même coup, écrire est nécessairement autoparodique de lui-même: je ne saurais pas ne pas inmanquablement, pour le dire, m'imiter.»*<sup>107</sup> La répétition parodique, ici, en arrive au point où parodiant et parodié se résorbent et font jaillir le sens. Les textes de Robbe-Grillet tablent certainement sur la parodie de degré tiers, bien qu'il y entre une part de parodie par l'excès; les poncifs et

---

<sup>106</sup>C. GRIVEL, «Le retournement parodique des discours à leurres constants», in: C. THOMSON et A. PAGES (dirs.), *Dire la parodie*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, New York: P. Lang, 1989, pp. 1-34.

<sup>107</sup>GRIVEL, p. 24 (italiques de l'auteur).

clichés paralittéraires se mêlent aux stéréotypes et autres jeux intertextuels pour générer des effets de miroirs et de théâtre où l'écrivain lui-même se veut «imposteur». Car, au delà du geste parodique, les productions non canoniques et stéréotypiques lui servent de générateurs à l'expression de ses propres obsessions; il y trouve «une autorisation à un spectacle et un stimulant pour une jouissance [plutôt] qu'un matériau à déconstruire et à contester»<sup>108</sup>. La fascination et la complicité pour les objets discursifs déclassés se font ainsi claires sous les jeux institutionnels de désancrage et de porosité.

Il peut sembler incongru de mettre en parallèle Duras et Robbe-Grillet. Or, une violence similaire quant aux rapports entre les sexes sous-tend l'oeuvre de cette dernière, axée ici sur l'amour-passion et la mort. Duras explore les conséquences de ces rapports sur la femme, telles que la perte d'identité, la dérégulation et le masochisme. Elle souligne la violence agressive à travers le désir de détruire le sexe de l'Autre et de se détruire; le crime passionnel dans *Moderato cantabile* en offre une bonne mise en abyme. La fiction durassienne converge ici encore vers les stéréotypes du roman sentimental à la Harlequin. Ce type de roman ne décrit-il pas les difficultés inhérentes à l'amour, la difficulté d'appivoiser tant l'Autre que sa propre sexualité? Nous avons vu au troisième chapitre que le roman rose relate la dure initiation de la jeune fille au monde de l'amour vrai. Il s'agit en effet d'une expérience nouvelle autant que conflictuelle; l'héroïne est attirée par

---

<sup>108</sup>A. GOULET, «L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine», in: A. GOULET (dir.), *Le stéréotype: crise et transformations*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993, Caen: Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 196.

l'homme même qui la domine, ébranle son assurance psychologique et provoque dans son corps des sensations nouvelles.

Marguerite Duras parle *au coeur du stéréotype*. Ses textes émanent de cette source: ce qui inquiète — et constitue — la généralité: aimer/être aimé, avoir le bonheur de l'autre, ce qu'il faut faire pour cela. Et bien plus encore de cette évidence «créancière» qui veut qu'il n'y a pas de véritable amour que «fou, total et absolu» — qu'«il n'y a pas d'amour heureux». M. Duras dit la *complétude de l'amour*.<sup>109</sup>

Duras reprend la violence qui sous-tend la relation entre les sexes pour les rendre acceptable au public distingué. Au début de l'amour il y a, dans le Harlequin, une rencontre avec l'Autre qui fait choc: «Ses yeux d'un vert sombre retenaient captifs ceux de la jeune fille. [...] les murs et les plafonds de la maison avaient disparu. Son coeur palpait comme un oiseau encagé, comme si elle allait à la rencontre de l'aventure, entraînée par le nouveau venu.»<sup>110</sup> Le choc s'exacerbe chez Duras où il devient la blessure initiale du «ravisement», c'est-à-dire le moment où Lol se voit ravir son fiancé par Anne-Marie Stretter dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. A partir de là, la narration s'attache au désir de Lol de revivre et de surmonter éventuellement l'événement traumatisant à travers la liaison de Jacques Hold et de Tatiana Karl; la violence initiale gît désormais au coeur de la personnalité. En fait, c'est toute la fiction de Duras qui exprime l'impossibilité de dire, la folie et la mort inhérentes à l'homme et à l'amour. Le passage suivant du

---

<sup>109</sup>C. GRIVEL, «EUX: remarques sur les personnages de l'au-delà», p. 228 (italiques de l'auteur).

<sup>110</sup>THIBAUT, p. 14.

Harlequin *En un long corps à corps* pourrait sans peine figurer dans un texte de Duras, après transformation stylistique:

Il laissa errer ses mains sur les tendres courbes de ses seins. Elle gémit, de nouveau abandonnée.

— Je t'aime, murmura-t-il. Dieu que je t'aime...

— On dirait une sentence de mort, plaisanta-t-elle.<sup>111</sup>

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

— C'est fait, dit Anne Desbaresdes. (*Moderato cantabile*, p. 84)

*L'homme assis dans le couloir* reprend la même thématique en accentuant le caractère masochiste; il rejoint le roman pornographique pour la scène centrale de sévices corporels demandés et infligés après une relation amoureuse<sup>112</sup>. Ce texte indique combien le sadisme et le masochisme relèvent de la même pulsion de mort, comme l'indique Deleuze. En effet, pour que le sadique puisse jouir, il doit connaître le lien douleur-plaisir du masochiste<sup>113</sup>. La femme durassienne inviterait donc l'homme à reconnaître en lui l'autre face de la pulsion de mort et à comprendre la position féminine. L'écrivaine, par là, converge aussi vers le Harlequin où s'exprime le désir d'une éducation masculine qui s'ouvrirait véritablement à l'autre.

Les textes avant-gardistes ici étudiés et, avant eux, la paralittérature soulignent l'importance, opérée dans le discours social, de la cruauté et de la torture (ou pulsions de

---

<sup>111</sup>C. LAMB, *En un long corps à corps*, Don Mills: Harlequin Enterprises, 1979, p.149.

<sup>112</sup>M. DURAS, *L'homme assis dans le couloir*, Paris: Éd. de Minuit, 1980. Ce texte constitue une version d'une nouvelle écrite en 1962.

<sup>113</sup>G. DELEUZE, «Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel», in: SACHER-MASOCH, *La vénus à la fourrure*, trad. de l'allemand par A. Willm, Paris: Éd. de Minuit, 1977, pp. 27, 91.

mort) comme vérité ultime de l'acte sexuel. On peut voir dans la perversion fictionnelle une synecdoche élaborée à partir du processus historique entourant le dispositif de sexualité, tel qu'analysé par Foucault. Le penseur retrace l'apparition de techniques de pouvoir qui, s'appuyant sur les institutions religieuses puis médicales, ont produit une mise en discours du sexe et, par là, implanté des sexualités polymorphes. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que la médecine, à travers le développement d'une *scientia sexualis*, a pris en charge les recherches quantitatives et causales tenues par les observateurs du siècle précédent. Les mécanismes de contrôle thérapeutiques, mais aussi pédagogiques et plus généralement sociaux se multiplient. Par ricochet, les «perversions» prennent de l'ampleur; les sexualités périphériques se développent parce que le pouvoir les a suscitées. «Prolifération des sexualités par l'extension du pouvoir; majoration du pouvoir auquel chacune de ces sexualités régionales donne une surface d'intervention [...].»<sup>114</sup> La psychiatrie et la pornographie, entre autres, serviront de relais au couple prolifération des analyses-développement du pouvoir.

Dès lors, ce qui est perçu au XX<sup>e</sup> siècle comme l'affirmation des droits individuels à la jouissance du corps se révèle non pas un acte de transgression ou de libération, mais un discours qui alimente le dispositif de sexualité. Foucault voit ainsi dans la «révolution» sexuelle de Reich un retournement stratégique du dispositif de sexualité, c'est-à-dire la réinterprétation du dispositif en termes de répression généralisée. La société d'aujourd'hui met en son cœur le sexuel sous toutes les formes (la plénitude corporelle, la

---

<sup>114</sup>M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976, p. 66.

compréhension de soi, la jouissance consommatrice) pour le rendre plus insidieux et omniprésent. Le dispositif de sexualité se renforce d'autant plus que l'érotisme social est relayé par ces caisses de résonance que sont les industries médiatiques. Mais parler crûment du sexe ou en faire une subversion, voire une libération, ne signifie pas la destruction du pouvoir; sans doute s'agirait-il plutôt, à travers l'escalade de la violence, d'un affolement du dispositif. De fait, la surenchère de la pornographie débouche sur la «violence du sexe neutralisé»<sup>115</sup>, c'est-à-dire la déréalisation de la sexualité et la répression absolue par l'hyperréalisme des scènes érotiques. Et cet hyperréalisme lui-même s'inscrirait dans la logique capitaliste qui appelle une fluidité toujours croissante du capital selon Baudrillard. Esparbec pose en épigraphe du *Médecin pervers* une référence à Lacan: «Il n'y a pas de rapport sexuel.» Au delà de son caractère évidemment ludique en tant que paratexte de roman porno, l'épigraphe prend ici toute sa saveur. Il n'y a effectivement pas de rapport sexuel; l'excès hyperréaliste pornographique entraîne son évidence.

La paralittérature semble la première à avoir compris l'équation plaisir-pouvoir du dispositif de sexualité; que ce soit à travers ses différents esthétiques ou à l'intérieur même d'une oeuvre, elle fait cohabiter le discours de l'ordre et les multiples visages de la perversion sexuelle. Elle tenterait aussi d'en résoudre le dilemme. D'un côté, elle offre le dépassement du dispositif par la conclusion de l'enquête policière, la création d'utopies ou encore le dénouement heureux de l'amour (par l'aveu ou le mariage). Mais de l'autre elle montre la difficulté, sinon l'impossibilité, de dépasser le dispositif; les dérives

---

<sup>115</sup>J. BAUDRILLARD, *De la séduction*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1979], Paris: Denoël-Gonthier, 1981, p. 43.



psychologiques de la SF, la folie et la mort omniprésentes sont autant de motifs de ce cul-de-sac. Robbe-Grillet opte de son côté pour la surenchère ou le détournement esthétique de la pathologie sexuelle par l'activation des clichés. L'écrivain réinvestit les fantasmes sexuels pour les resoumettre à la conscience du lecteur.

Ce qui est odieux, c'est le masque de la vertu... Ces images de viols, de supplices, de femmes-objets ou de sang répandu, notre société les a dans la tête; ce que je fais, c'est les renvoyer au grand jour, à leur platitude d'images de mode. [...] Que représentent tous ces objets mentaux: le Nègre voleur, le feu, le métro souterrain? Sans aucun doute, des fantasmes sexuels. Il me semble urgent de les tirer de l'ombre pour les interroger au moyen de l'écriture.<sup>116</sup>

Ce travail esthétique, pertinent, se montre néanmoins à double tranchant puisqu'il véhicule le couple plaisir-pouvoir du dispositif de sexualité et révèle, en creux, la propre fascination de l'écrivain. On pourrait se demander si, chez Robbe-Grillet comme chez d'autres néo-romanciers, la tentative de dépassement s'exprimerait aussi à travers le sacrifice rituel dont la présence se montre indéniable dans le NR et la paralittérature. Cette orientation vers le sacré fait l'objet du prochain chapitre. Arrêtons-nous maintenant à l'actualisation chronotopique du cancer social, du rien monstrueux et de la scène de son imaginaire.

---

<sup>116</sup>G. DUMUR, «Le sadisme contre la peur», *Le nouvel Observateur* (310), 19- 25 oct. 1970, p. 48.

### Le labyrinthe et la chambre secrète

La société cancérisée et le fait divers qui l'exprime, de même que le personnage comme «rien monstrueux», se concrétisent en quelques chronotopes principaux dans les romans de Robbe-Grillet. Parce qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps, le chronotope incarne d'après Mikhaïl Bakhtine le roman entier et manifeste l'image de l'homme véhiculée dans la littérature.

Tous les éléments abstraits du roman — généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire.<sup>117</sup>

Le chronotope est essentiel à l'unité artistique d'une oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. Chaque texte comporte des motifs chronotopiques qui dialoguent avec les motifs d'autres formes romanesques et qui, plus généralement, désignent l'univers humain et sa représentation dans une période et un espace donné. Chez Robbe-Grillet, on peut relever plusieurs chronotopes comme ceux de l'eau, de l'escalier et de la porte; nous nous intéressons ici aux motifs de la ville labyrinthique et de la «chambre secrète» (pour reprendre le titre d'un des *Instantanés*<sup>118</sup>). Leur dialogue avec les motifs présents dans la paralittérature est patent, surtout en ce qui concerne la SF où l'espace-temps constitue une composante esthétique centrale; chez elle comme dans l'avant-garde, on retrouve un

---

<sup>117</sup>M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, Paris: Gallimard, 1978, p. 391.

<sup>118</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Instantanés*, Paris: Éd. de Minuit, 1962.

questionnement similaire sur le sens d'une Histoire et d'un espace disloqués. Les chronotopes de la ville labyrinthe et de la chambre secrète enferment à la fois le personnage dans des lieux sans issue et s'ouvrent sur l'imaginaire pour déboucher sur le sacré; tous deux s'inscrivent dans un motif plus large qu'on pourrait appeler le chronotope de la scène (fantasmée ou effective) du crime. Ces chronotopes condensent en fait non seulement l'univers fictionnel mais aussi le rapport du Nouveau Roman à l'écriture, sur lequel on reviendra à la fin de notre étude.

Ce qui frappe tout d'abord dans l'espace robbe-grilletien, c'est son caractère stéréotypé, exotique ou mythologique dans le sens contemporain. La ville de Robbe-Grillet apparaît sombre et dangereuse, comme en témoignent les édifices incendiés (*Projet*), les ruines (*Topologie*), les scènes de violence dans les terrains vagues, le métro (*Projet*) ou sur la route (*Maison*). Ses vitrines et portes cachent les cellules de sociétés secrètes (*Projet*, *Djinn*), ses hôtels accueillent les couples adultères (*La jalousie*) et ses rues suintent la menace des bandes de jeunes (*Souvenirs*), des robots et êtres paratemporels (*Djinn*), des troubles politiques (*Un régicide*) ou encore de l'ennemi victorieux (*Labyrinthe*). Parmi les clichés spatiaux, l'exotisme occupe aussi une place de choix. Le cadre de *Projet* se situe à New York, celui de *La jalousie* en Afrique et celui de *Maison* dans un Hong Kong de cinéma:

Les rues de Hong-Kong sont sales, comme chacun sait. Les petites boutiques aux enseignes verticales, portant quatre ou cinq idéogrammes rouges ou verts, répandent depuis le lever du jour, tout autour de leurs étalages de produits suspects, de menus détritrus aux parfums fades qui finissent par recouvrir entièrement les trottoirs, débordent sur la chaussée, entraînés en tous sens par les savates des passants en pyjamas noirs [...]. (p. 32-33)

*Souvenirs*, de son côté, place son intrigue dans une ville d'Amérique du Sud partiellement dévastée par la guerre; cette Amérique du Sud hante par ailleurs *Le miroir qui revient*. L'exotisme entre enfin dans l'imaginaire avec la cité ancienne de Vanadium, dans *Topologie*. D'autres néo-romanciers ne dédaignent pas non plus l'exotisme, d'Ollier qui situe quelques romans du *Jeu d'enfant* dans le monde arabe à Butor qui arpente l'Amérique. Dans l'oeuvre de Duras, l'espace exotique nourrit la thématique amoureuse, elle aussi violente. Qu'elle soit réelle, comme Calcuta ou Saïgon, ou imaginaire (S. Thala), la ville perd tout ancrage réaliste pour servir de cadre à la passion conduisant à l'errance et à la folie.

Les stéréotypes et clichés robbe-grilletiens empruntent largement aux images véhiculées dans la paralittérature, sous sa forme écrite ou visuelle. Le décor urbain sombre et dangereux sert d'assise au monde de corruption et d'affrontements dans le roman noir. L'exotisme vise de son côté, dans le cas de l'espionnage, à faire accepter la violence véhiculée en confortant les cadres de référence du lecteur et en le séduisant. A travers l'exotisme, le roman recherche l'intensité de l'effet, partage le fantasme de violence ou de sexe<sup>119</sup>. Mais n'est-ce pas aussi le cas du roman sentimental, dont le cadre souvent exotique supporte le récit de l'affrontement, du lent apprivoisement entre les deux sexes et de l'érotisme sous-jacent? Marqués eux aussi par la violence et le sexe, les espaces urbain et exotique de Robbe-Grillet rejoignent ouvertement les poncifs paralittéraires dans

---

<sup>119</sup>P. BLETON, *Les anges de Machiavel: essai sur le roman d'espionnage*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 46.

le but de mettre en place un décor artificiel ou faux, et ce pour souligner, dans un geste avant-gardiste, l'artificialité et l'arbitraire de toute fiction.

Mais il y a plus. D'une part, les clichés urbains paralittéraires et robe-grilletiens urbains favorisent le basculement du quotidien dans l'étrangeté, encore renforcée par la description rigoureuse de gestes et d'objets. Les lieux familiers acquièrent un relief nouveau sous le regard questionneur. Le fantastique réaliste qui se dégage permet ainsi d'asseoir l'univers du secret et de la violence, de mettre en relief les dérives mentales du personnage, tout comme il construit un espace épique, contradictoire, que le personnage sillonne et où se livrent les affrontements<sup>120</sup>. La représentation stéréotypée, utilisée pour son amplification, s'ouvre sur un imaginaire tourné vers la face obscure du réel, tant dans le texte avant-gardiste que paralittéraire. D'autre part, les clichés et stéréotypes urbains dotent le sociogramme de son cadre spatio-temporel. Parce qu'inscrit au sein du culturel médiatique, le sociogramme ne peut qu'emprunter une forme elle aussi stéréotypée; c'est dans le non canonique que l'écrivain trouvera les actualisations les plus puissantes. Les décors urbain et exotiques véhiculés dans la paralittérature et les industries médiatiques constituent le socle le plus vraisemblable à l'érection des récits du cancer social et du rien monstrueux.

Le stéréotype spatial sert donc de tremplin à la mise en place des motifs chronotopiques. Le malaise se cristallise d'abord sous la figure du labyrinthe, très

---

<sup>120</sup>J. RAABE, «Le phénomène Série Noire», in: N. ARNAUD, F. LACASSIN et J. TORTEL (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature*, colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967, Paris: Plon, 1970, p. 294.

présente dans le Nouveau Roman et les productions paralittéraires. Chez Robbe-Grillet, le labyrinthe urbain baigne dans l'obscurité. Malgré la présence de citadins, l'impression de vide domine. Boris, par exemple, erre sans but parmi les «cadavres» de la foule compacte, dans *Un régicide*. Les scènes de nuit accentuent l'atmosphère de mystère, dans *Djinn* par exemple, mais aussi dans l'espionnage et le policier où elles abondent. Ainsi, le commissaire Gilles, dans *Les trois jeunes filles de Vienne*, inclut dans son enquête l'errance nocturne qui lui permet les rencontres riches en indices<sup>121</sup>.

L'ordre même de la ville, par la multiplication de la rationalité spatiale, débouche sur le désordre et égare le personnage marcheur. Une errance soulignée dès le départ: Wallas ne réside-t-il par rue des Arpenteurs? *Labyrinthe* recèle un espace formé d'un «entrecroisement de lignes sans significations» (p. 15). Marcher, note Michel de Certeau, c'est manquer de lieu. «L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu [...] la *Ville*, qui devrait être un lieu, n'est qu'un nom» et se mue bientôt en désert<sup>122</sup>. S'il y a continuité spatiale réelle, en particulier dans *Les gommages* et *Le voyeur*, l'effet de parcellisation domine pour mieux éclairer l'errance même du personnage dans la réalisation de son projet et dans son labyrinthe fanstasmagorique. Le flâneur littéraire, transformé avec Poe en détective, devient donc ici le marcheur tout entier dans sa quête obsessive, qu'elle ait pour but de résoudre ou de

---

<sup>121</sup>J. DECREST, *Les trois jeunes filles de Vienne*, Paris: Librairie Générale Française, 1965.

<sup>122</sup>M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*, nle éd. établie et présentée par L. Giard, Paris: Gallimard, 1990, pp. 155-156 (italiques de l'auteur).

camoufler une affaire criminelle, de filer l'ennemi, comme dans *Le maintien de l'ordre*<sup>123</sup>, ou encore de retracer l'Histoire dans *L'emploi du temps*. En effet Jacques Revel retrouve les traces de l'ancien Bleston, ce qui lui donne le courage de mieux résister à cette ville «de malédiction et d'oubli» (p. 244). Un bel exemple d'espace urbain complexe, voire incompréhensible à force de détails, apparaît enfin dans *L'inquisiteur* de Pinget. Sa complexité débouchera rapidement, à travers les itinéraires qui se multiplient sous la manie déambulatoire de l'ancien domestique, sur une métaphore de la lecture. Dans tous les cas, l'errance traduit l'identité éclatée, parcourue de flux de désirs.

La ville science-fictionnelle accentue le malaise en dépeignant une société malade. La SF grossit les fantasmes engendrés par le malaise des villes, tels que la pollution, la promiscuité, l'insécurité et l'espace truqué. Elle se pose aussi en révélateur des vices de la société marchande, dont elle accuse les injustices et exaspère la violence engendrée par les dispositifs de contrôle et de répression. Narcose, la ville-sphère donnant son nom au roman de Jacques Barberi, poursuit bien ce motif classique du genre.

Catégories professionnelles et assimilées pouvant pénétrer dans la première tranche des Sphères de Narcose, Nitrose et Névole: [...]

Aucun résident de l'extrados, faisant partie ou non des catégories susnommées, ne peut en aucun cas pénétrer dans une sphère de la Confédération des trois N sans carte de séjour ou laisser-passer en règle.

*Article 27, relations Première tranche/ Extrados*<sup>124</sup>

A travers la violence et l'enfermement qui la caractérisent, l'espace urbain devient le symbole même de la mort. La SF abonde en villes meurtrières, agonisantes ou mortes.

---

<sup>123</sup>C. OLLIER, *Le maintien de l'ordre*, Paris: Gallimard, 1961.

<sup>124</sup>J. BARBERI, *Narcose*, Paris: Denoël, 1989, pp. 45-46.

*Niourk* de Stéphane Wul, présente un New York post-vénusien désert, infesté de rats mutants et dangereux pour les protagonistes qui y entrent. L'approche de la citadelle Silab Lee et de la Borne constitue un danger mortel pour les explorateurs de *La prise de Constantinople*. Enfin, «Soleil de souffre»<sup>125</sup> de Serge Brussolo met en scène une ville bûcher dominée par un soleil intense, où les habitants revêtent des costumes de phosphore en raison de leur culte morbide de l'incinération. Le genre conjectural forme ainsi une illustration moins distanciée des fantasmes contemporains<sup>126</sup>, selon Louis-Vincent Thomas, en d'autres termes un transcodage particulièrement éloquent par ses images d'idéologèmes rattachés à l'imaginaire de l'insécurité et à la société cancérisée.

Le labyrinthe urbain s'élargit bientôt pour couvrir une région entière, le pays et enfin l'univers. Les textes de Robbe-Grillet jouent sur la récurrence des trajectoires. Mathias, «Monsieur X. sur le double circuit», parcourt deux fois l'île. Dans les textes ultérieurs les mêmes itinéraires se multiplient, disloquant la temporalité. Cela se vérifie particulièrement dans le récit-remémoration de *Maison* et l'interrogatoire de *Souvenirs*. Les textes d'Ollier investiguent le labyrinthe spatial et le questionnement qu'il entraîne. Les romans regroupés sous *Le jeu d'enfant* s'appuient sur les déplacements, dans l'espace de la fiction et de la page physique, du personnage présenté comme une vacance, un point «0». Dans *La mise en scène*, par exemple, Lassale est envoyé à Imlil, dans le Haut Atlas, pour tracer une piste minière. Or la région n'a pas encore été répertoriée; un premier

---

<sup>125</sup>S. BRUSSOLO, «Soleil de souffre», in: *Vue en coupe d'une ville malade*, Paris: Denoël, 1980.

<sup>126</sup>L.-V. THOMAS, *Anthropologie des obsessions*, Paris: Éd. Sociales, 1988.



relevé tracé par Lessing, venu auparavant, est tout aussi incomplet. De plus, les suggestions de trajet par les autochtones se montrent contradictoires. Il en résulte un flottement dans la perception de l'espace tant chez le protagoniste que chez le lecteur: «les distances s'annulent, les contours se dissolvent, la précision noire et blanche fait place à une transparence scintillante, l'échelonnement à la juxtaposition. Les surfaces s'établissent à portée plane du regard, indistinctement irréelles.» (p. 153) L'évanescence de l'espace s'accroît encore par son symétrisme: espace blanc de la chambre, de la région d'Imlil, de la carte incomplète.

Un procédé similaire apparaît dans *Sueur froides* de Boileau-Narcejac, où Flavières croit devenir fou en revoyant Madeleine, présumée suicidée mais en fait tuée par son mari et sa complice Renée. Empruntant la personnalité de la victime du meurtre, Renée entraîne donc le héros dans un circuit spatial réitératif qui abolit les distances spatiales et temporelles. Il s'agit d'une illusion qui tiendra bientôt lieu de réalité pour le détective qui croit en la réincarnation de Madeleine. La trajectoire spatiale débouchant sur l'angoisse et la folie apparaît aussi chez Duras, dans le cycle indien en particulier; les allées et venues de Lol V. Stein dans S. Thala trouvent un écho dans l'errance de la mendicante dans *Le vice-consul*<sup>127</sup>. Bref, le labyrinthe transpose sur le plan spatial l'errance d'un personnage sans identité fixe, parcouru de bande d'intensités; il serait cette promenade du schizophrène, la déterritorialisation où se dispersent les flux sur le corps sans organes.

---

<sup>127</sup>M. DURAS, *Le vice-consul*, Paris: Gallimard, 1965.

La science-fiction exploite elle aussi, en la renforçant, la déterritorialisation issue de l'étrangeté et la violence des autres formes avant-gardiste et paralittéraires. Il en va ainsi des univers extra-terrestres ou parallèles, qui présentent des sociétés coercitives et aliénantes. L'espace se modèle sur un camp de concentration, sous l'emprise de l'Ordre des Médecins dans *L'ordre établi*<sup>128</sup>. Il prend la forme d'une roue à aube dans *Delirium Circus* où Citizen, héros de vidéo-spectacles, quitte les bulles-décors de cinéma pour rencontrer le Public<sup>129</sup>. Pour ce faire, il traverse les différentes sphères entourant le Noyau: d'abord la périphérie où vivent les Suceurs de vidéo dans un environnement de ruines, puis celle habitée par le Public, sous-hommes lobotomisés vivant à travers les spectacles.

L'imaginaire centripète a toutefois tendance à dominer la SF française, à l'encontre de la production anglo-américaine; ceci a pour effet d'aiguiser le sentiment de déterritorialisation. *Le désert du monde* de Jean-Pierre Andrevon dépeint une France détruite par un cataclysme atomique<sup>130</sup> tandis que l'espace du *Temps incertain* de Jeury est envahi par des strates temporelles étrangères (le monde de HKH), ce qui génère une distorsion spatiale tout comme la création d'un lieu imaginaire, la Perte en Ruaba. La France se voit dépossédée de ses contours comme de sa réalité immanente; il s'agit là de conséquences dérivées de la pathologie du pouvoir social: industries devenues États (les

---

<sup>128</sup>C. STORK, *L'ordre établi*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1979.

<sup>129</sup>P. PELOT, *Delirium Circus*, Paris: J'ai lu, 1977.

<sup>130</sup>J.-P. ANDREVON, *Le désert du monde*, Paris: Denoël, 1977.

compagnies ferroviaires de *La compagnie des glaces*<sup>131</sup>, par exemple), sociétés totalitaires, univers soumis à la prolifération du désir capitaliste comme dans *Cette chère humanité* de Philippe Curval<sup>132</sup>. L'utilisation du territoire français pourrait être, à prime abord, une tentative de reterritorialisation; elle répondrait à un désir de contrôle individuel sur une réalité mouvante. L'inquiétante étrangeté se verrait colmatée par un décor familial, même trompeur.

Nées du décodage et de la déterritorialisation, sur les ruines de la machine despotique, ces sociétés sont prises entre l'Urstaat qu'elles voudraient bien ressusciter comme unité surcodante et re-territorialisante, et les flux déchainés qui les entraînent vers un seuil absolu. [...] Elles sont prises entre deux directions: archaïsme et futurisme, néo-archaïsme et ex-futurisme, paranoïa et schizophrénie.<sup>133</sup>

Or c'est justement par cette fausse familiarité spatiale que la SF française réinsère l'ébranlement angoissant dans la fiction et rejoint, de là, l'univers du roman noir et de l'espionnage. L'assise dans un «ici et maintenant» ébranlé introduit donc une altérité insidieuse. En accord avec la vision négative de la culture contemporaine de masse pour laquelle les industries médiatiques déréalisent le monde, la SF française joue enfin sur l'illusion spatiale et sa fausseté. Ce sera le cas des décors de spectacle de *Delirium Circus*, tout comme du *Carnaval de fer* de Brussolo<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup>G.J. ARNAUD, *Les otages des glaces (La compagnie des glaces)*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1978.

<sup>132</sup>P. CURVAL, *Cette chère humanité*, Paris: R. Laffont, 1977.

<sup>133</sup>DELEUZE et GUATTARI, pp. 309-310.

<sup>134</sup>S. BRUSSOLO, *Le carnaval de fer*, Paris: Denoël, 1983.

Une deuxième série de motifs regroupe différents espaces publics et privés sous le chronotope de la chambre secrète. Clos, ils renferment le secret et la menace, mettent en scène les dérives imaginaires du personnage et présentent les mêmes caractéristiques que le labyrinthe. Tout d'abord le café, qui forme un chronotope important du roman policier, occupe une place notable dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, des *Gommes* jusqu'à *Djinn*. Comme dans le policier, c'est un lieu de réflexion, de bavardage social, mais aussi de malaise. Car la chaleur n'est qu'en surface; le patron fournit des renseignements à la police, les habitués dévisagent les nouveaux venus, tant et si bien qu'une atmosphère vaguement hostile entoure les personnages principaux des premiers textes de Robbe-Grillet. Un phénomène similaire se retrouve chez Pinget, où les commérages de café inaugurent *Clope au dossier*<sup>135</sup>. Le criminel pervers du policier érotique *Ice crime* va y chercher une nouvelle victime<sup>136</sup>, tandis que le meurtrier substitut du *Premier né d'Egypte* craint de se faire découvrir par les policiers qui se sont installés au zinc, à côté de lui<sup>137</sup>. Le café de *Moderato Cantabile* est le théâtre d'un crime passionnel avant de susciter l'émotion amoureuse et la révolte contre les conventions bourgeoises chez Anne Desbaresdes.

Le malaise s'étend aux autres lieux publics. La gare centrale, par exemple, devient le lieu de l'attente nerveuse, dans *Les gommes*, de la rencontre inquiétante dans *Djinn* et

---

<sup>135</sup>R. PINGET, *Clope au dossier*, Paris: Éd. de Minuit, 1961.

<sup>136</sup>F. LOTKA, *Ice crime*, Paris: Éd. de la Brigandine, 1982.

<sup>137</sup>A. DEMOUZON, *Le premier né d'Egypte*, Paris: J'ai lu, 1976.

dans *Ice crime*, ou encore du crime initial de *Pietr-le-Letton*. Dans *Les gommages*, Wallas subit un interrogatoire à la Poste, tandis que la cabine d'essayage d'une boutique de mode sert à capturer de jeunes filles dans *Souvenirs*; cette boutique trouve écho dans la boutique de lingerie d'*Extrêmes sévices* où se passent des scènes de tortures<sup>138</sup>. Chez Duras, la salle de bal et le hall d'hôtel seront les lieux du «ravisement», à la fois douleur et fascination provoquées par la vision d'un couple qui se forme. Mais ce sont le théâtre et les lieux de culte qui possèdent une place centrale dans les romans de Robbe-Grillet en raison de l'importance que l'écrivain accorde à la société spectaculaire mais aussi à la représentation de l'Ordre subverti; c'est là où les organisations secrètes se livrent à leurs rites sadiques. L'espace souterrain s'y intègre avec les sous-sols pourvus de couloirs et de cellules (*Topologie* et *Souvenirs*, par exemple). Le Mal y domine toujours: les cellules servent aux interrogatoires et aux tortures et expérimentations diverses. Celles du D<sup>r</sup> Morgan rappellent les travaux du D<sup>r</sup> Frankenstein, dans le roman pornographique d'orientation fantastique *Frankeinstein, de fille en aiguille*, pour créer une Eve nouvelle<sup>139</sup>.

L'espace privé partage avec le lieu public l'enfermement et le malaise. La chambre (ou le bureau) apparaît dès les premiers textes de Robbe-Grillet et forme une matrice d'où dériveront les variations ultérieures; elle s'enrichit bientôt d'une dimension théâtrale, avec ses rideaux rouges et, parfois, un carrelage à damiers blancs et noirs. On la retrouve de l'affiche cinématographique du *Voyeur* à la chambre de jeune fille et son lit en flammes de

---

<sup>138</sup>FRANVAL. Ce texte, ainsi que *Souvenirs*, rappellent bien sûr la rumeur d'Orléans des années 60.

<sup>139</sup>C. RAZAT, *Frankeinstein, de fille en aiguille*, s.l., Éd. du Bébé Noir, 1980.

*Djinn*; mais la chambre emblématique demeure certainement celle qui donne son nom à une des nouvelles des *Instantanés*. Cette pièce plongée dans la pénombre baigne dans une atmosphère de secret mais surtout de sacré de par la tranquillité du lieu et l'attitude de la victime sacrificielle sur l'autel où elle repose, sanglante. Cette chambre secrète constitue en quelque sorte le versant privé de la machine désirante alors que la ville en serait le versant collectif; tous deux se rencontrent dans le même sociogramme du sexe. La chambre secrète forme l'abyme de la ville stéréotypée, territorialise les images de violence et de sexe; elle cristallise par ailleurs d'autres motifs, comme celui de l'écriture sexuelle, du monde spectaculaire ou de l'appel à la beauté du fantasme pur.

La teneur sexuelle ou violente, prononcée ou en filigrane, demeure toujours présente. Ainsi, le mari de *La jalousie* espionne sa femme à travers vitres, portes entrebâillées et persiennes pour découvrir des preuves d'un adultère possible, tandis que le narrateur du *Labyrinthe* épie le soldat et imagine son errance. Cette atmosphère de violence contenue trouve bien sûr écho dans d'autres textes néo-romanesques et surtout paralittéraires. Comme dans le policier, le narrateur du *Maintien de l'ordre* d'Ollier se cache dans une chambre pour épier lui aussi les allées et venues de suspects, par exemple. De son côté, la chambre durassienne se lie à la douleur de la jouissance amoureuse (*L'amant*<sup>140</sup> par exemple), à la mort; elle se fait lieu sacré et théâtral où se (re)joue le fantasme d'un amour qui ne s'est pas actualisé, la séparation (*Les yeux bleus cheveux*

---

<sup>140</sup>M. DURAS, *L'amant*, Paris: Éd. de Minuit, 1984.

*noirs*<sup>141</sup>) ou le ravissement. Ce lieu de fascination rejoint cet espace classique de la fiction policière, c'est-à-dire la chambre close. Le lieu privé constitue enfin l'assise privilégiée du roman érotique, dans lequel les scènes sadomasochistes s'entourent souvent du secret, qu'il implique quelques personnages ou un groupe social. «La veille de notre rencontre, je préparai ce qui allait me permettre de voir Laure totalement soumise. [...] Dans cette maison isolée, je n'avais plus à craindre que ses cris attirent l'attention.»<sup>142</sup> Ici comme chez Robbe-Grillet, la chambre secrète devient la scène d'actes pervers, salle de torture, cellule d'interrogatoire où le prisonnier se perd dans le dédale de ses souvenirs et de ses fantasmes.

La maison entière, puis l'immeuble se trouvent bientôt contaminés par l'angoisse et le danger, reproduisant le labyrinthe urbain; *Les sept cercles* en offre une bonne illustration, où un labyrinthe protège en effet le bunker du savant ennemi Piran. Ses sept cercles s'inspirent directement de Dante et constituent un enfer pour TNT, le héros. Les escaliers, couloirs et portes se multiplient, les étages se confondent, tant chez Robbe-Grillet (dans *Maison et Projet* par exemple) que chez Pinget qui multiplie dans *L'inquisiteur* les descriptions des pièces du château pour désorienter le lecteur et susciter, de là, l'inquiétude. Si elle n'atteint de tels extrêmes, la maison durassienne relève aussi de l'enfermement, du fantasme et du délire. La maison représente le poids de l'ordre

---

<sup>141</sup>M. DURAS, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris: Éd. de Minuit, 1986.

<sup>142</sup>M. ZANINI, *L'homme qui aimait attacher les femmes*, Paris: Média 1000, 1996, p. 50.

social qui enferme puis juge Anne Desbaresdes (*Moderato cantabile*) et conduit Claire Lannes au crime (*L'amante anglaise*) par exemple.

On comprend ainsi la convergence profonde qui unit les espaces urbain et privé. L'espace urbain envahit l'espace clos du privé et lui imprime ses caractéristiques. Il va jusqu'à l'englober physiquement; nombre de lieux privés et fermés se trouvent, chez Robbe-Grillet, dans les espaces publics du théâtre ou du temple. Le chemin inverse est aussi vrai; l'expression des machines désirantes contenue dans la chambre secrète se répercute sur la ville labyrinthe, témoin des dérives imaginaires du personnage, de son identité errante. De même que le lieu privé se socialise, l'espace public s'enrichit d'une dimension privée sous l'effet de la société cancérisée, c'est-à-dire d'un Ordre officiel dirigé par des intérêts occultes, de nature privée, tournée vers la violence sexuelle. C'est pourquoi l'Opéra de *Souvenirs* ne peut que mettre en scène, simultanément, un spectacle et, au sous-sol, les tortures du Triangle d'Or; et derrière un cabinet de dentiste, dans *Projet*, se cache inévitablement le repaire de la société secrète. Bref, les flux de l'obsession sexuelle, actualisés dans les stéréotypes, s'inscrivent dans des décors eux-mêmes stéréotypés.

L'enfermement labyrinthe et la dérive obsessionnelle créés par les espaces urbains et privés vont de pair avec une réalité temporelle disloquée. Par là, ils forment de véritables chronotopes. Dès *Les gommages*, la temporalité se montre ouvertement conflictuelle; un temps «0», chronologique, est envahi par une temporalité perturbante, fruit de l'imaginaire angoissé de l'individu et du collectif.



Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur oeuvre [...]. (*Les gommages*, p. 11.)

Cette fragilité de l'ordre chronologique n'appartient pas qu'à Robbe-Grillet; elle parcourt le Nouveau Roman entier. Les héros de *La mise en scène* et de *L'emploi du temps* tiennent tous deux un journal dans lequel ils tentent de fixer le déroulement exact des événements et d'éviter, en vain, les distorsions. Par là, l'avant-garde rejoint le roman policier.

En effet une convergence de fond s'établit entre le temps envahi, double, de la fiction néo-romanesque et la structure du policier classique telle qu'appréhendue par la critique. Comme on le sait, le policier oscille entre un récit ordonnateur (l'enquête) et le récit du désordre (le mystère ou élément perturbateur), ce qui produit deux espaces temporels différents. Robbe-Grillet et les autres néo-romanciers subordonnent toutefois le mystère policier à la réalité psychique obsessionnelle; ils font éclater la double temporalité en fragments favorisant les jeux chronolytiques. Le NR tendra donc vers la définition de Thomas Narcejac, pour qui le roman policier se révèle un instantané. De même que le policier falsifie la dimension temporelle, qui ne mesure plus que le déroulement du récit et de la lecture, le Nouveau Roman disloque la trame chronologique pour mieux révéler, à travers le mystère criminel, celui plus diffus de l'individu. Bien entendu, la distorsion temporelle se fait ostentatoire dans le Nouveau Roman et son orientation ultérieure de l'autobiographie; ici encore, il s'agit du pendant distingué de ce qui demeure souvent reléguée dans les prémisses esthétiques du policier comme l'a

souligné Uri Eisenzweig<sup>143</sup>. En fait, le NR rejoint davantage la SF qui dépeint thématiquement et parfois formellement les dérives obsessionnelles, comme on le verra plus loin.

Attardons-nous sur les stratégies d'anti- et d'auto-représentation mises sur pied par le NR pour détruire le récit traditionnel, c'est-à-dire le rendre excessif, l'avarier, le dégénérer et le transmuter comme l'a démontré Ricardou. Sans reprendre les analyses des critiques qui se sont penchés sur elles, nous proposons ici un survol rapide de celles qui disloquent plus précisément la dimension spatio-temporelle. Le travail scriptural vise essentiellement à déstabiliser la composante spatio-temporelle, ce qui approfondit la force des chronotopes. «Le récit est une *mise en place* d'événements qui, dans le cas du récit habituel peut reposer sur une *chronologie*. Ainsi le domaine du récit se trouve enfin *inclus* dans le plus vaste champ que définit le récit moderne. Une plus ample *logique* a débordé la *chrono-logique* périmée.»<sup>144</sup>

Tout d'abord la description, technique fondamentale pour sa nature mystificatrice, encourage la production de l'imaginaire plutôt qu'une meilleure appréhension de l'objet ou de la scène par le lecteur. Qu'elle s'attache aux objets matériels, aux scènes rituelles ou aux fantasmes des personnages, la description produit un univers fantastique, enlise le récit et lui imprime un caractère discontinu. L'enlissement se montre ici important car il rejoint le regard obsessif du personnage, actualisé par le travail sur la focalisation. «Les

---

<sup>143</sup>EISENZWEIG, p. 11.

<sup>144</sup>J. RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris: Éd. du Seuil, 1967, pp. 82-83 (italiques de l'auteur).

personnages appelés sadiques dans mes romans ont toujours ceci de particulier qu'ils essaient d'immobiliser quelque chose qui bouge<sup>145</sup> ou qui échappe, c'est-à-dire la femme. La description favorisera, à partir de *Maison*, le passage entre une orientation objectale à la profusion de séquences-péripéties ou de générateurs. Les événements comme objets et espaces temporels se sont réifiés, dans une transformation générale de la représentation, et se trouvent sur le même pied que les dérives pathologiques et les flux de désir.

L'activation intense de la description s'accompagne d'une opération de coupure. Cette dernière se fonde d'abord à la structure d'interrogatoire ou de déposition qui marquent *Souvenirs*, *Projet* et *Maison*. On la retrouve largement utilisée dans le récit à suspense pour accélérer le rythme ou accrocher davantage le lecteur. Dans *De la poudre et des balles* Richard Caron, par exemple, coupe certains chapitres en sections d'une demi-page à deux pages pour indiquer la simultanéité d'action et recourt à l'arrêt brusque pour intensifier les chutes de chapitre:

L'Américain recule de deux pas, plonge la main sous son aisselle gauche, sortant le Beretta.  
Il ajuste.  
Son doigt presse la détente.<sup>146</sup>

Cette fin de chapitre rappelle une fin de section des *Gommes*, au moment où Wallas tue Dupont: «Wallas, ébloui par la lumière, distingue seulement le mouvement rapide d'un bras qui abaisse sur lui le canon d'un gros revolver, le mouvement d'un homme qui tire...

---

<sup>145</sup>Citation de Robbe-Grillet reprise dans A. CALI, *Sémio/thématique du sexe chez Alain Robbe-Grillet*, Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1982, p. 59.

<sup>146</sup>R. CARON, *De la poudre et des balles*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1967, p. 64.

En même temps qu'il se jette au sol, Wallas appuie sur la gâchette.» (p. 252) *Les gomme* ajoute au procédé d'autres marques de transition comme les points de suspension, des paragraphes courts et le sur-emploi des espaces typographiques prononcés entre blocs; elles servent à amplifier ce jeu de coupure tout en y imprimant un geste parodique. L'opération de brisure se radicalise dans les fictions ultérieures, où le procédé exacerbe la dépendance du lecteur quant au déroulement même du récit; le suspense policier se tourne ainsi davantage vers la forme. Bref les fractures génèrent, qu'elles soient discrètes dans le policier ou ostensibles dans le NR, des creux narratifs qui sont autant de producteurs de sens.

[...] choqué tout au contraire par la stupéfiante étrangeté du monde, j'expérimenterai jusqu'à l'angoisse cette absence, du fond de laquelle moi-même je parle, et je reconnaitrai bientôt que les seuls détails qui constituent la réalité de l'univers où je vis ne sont rien d'autre que des trous dans la continuité de ses significations admises, tous les autres détails étant par définition idéologiques.<sup>147</sup>

Les descriptions de l'imaginaire et du réel forment ici ce que Genette appelle les syllepses, c'est-à-dire des groupements anachroniques d'unités narratives motivées par une parenté thématique, spatiale ou autre<sup>148</sup>. Ricardou les appelle xénogénèses et les place dans l'opération chronolytique, qui vise à créer une disproportion entre la simultanéité des actions et des moments divers et la successivité littérale. Elles favorisent donc le ralentissement du rythme du récit, à l'encontre de l'accélération par l'ellipse du récit de détection et d'espionnage. La SF pratique surtout l'ébranlement temporel par la

---

<sup>147</sup>ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, pp. 212-213.

<sup>148</sup>G. GENETTE, *Figures III*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, p. 121.

chronolyse mécanique (machines à voyager dans le temps, drogue et autres). Elle rejoint toutefois le NR dans la chronolyse mixte, où le cadre du récit entraîne la transformation du matériau textuel. Cette technique apparaît dans *Surface de la planète* de Drode. La vie de Zénon, après le choc initial post-souterrain, tournera bientôt au cauchemar puisque la planète subit l'invasion d'êtres bi-dimensionnels qui, vivant dans une altérité radicale, tuent toute existence et disloquent temporalité, espace et langage:

Les mots biffés sont projetés en un autre endroit de la phrase et, à leur place, viennent se loger des mots pris à l'amont ou à l'aval. Bouts de passé, tronçons d'avenir qui truffent le présent. Je ne parle pas mais là pas du tout d'un coup d'oeil en arrière ni d'un avant-goût du futur: pas d'un déjà-vu ni d'un présage: pas d'une répétition ni d'une répétition. Mais de moments réels, vécus une fois unique, qui se trouvent égrenés dans un ordre inhabituel.<sup>149</sup>

De même, la planète Epsilon réagit à l'arrivée de l'expédition terrienne dirigée par O. par ses conditions climatiques qui tordent la réalité des astronautes dans *La vie sur Epsilon* d'Ollier<sup>150</sup>. Non seulement elles provoquent des moments de dislocation schizophrénique chez le personnages, mais elles ébranlent aussi la matérialité du texte comme l'indiquent des vides typographiques, des passages en prose poétique: «une propriété de l'air en somme: cloisonnement et déchirure à la fois, suivant le mythe d'un présent stable, unique. Que pressentait Quilby? Un renversement?... Perspectives inversées: s'ouvrant aux quatre vents du présent. (Les voiles grammaticales!)» (p. 223).

---

<sup>149</sup>D.DRODE, *Surface de la planète*, réimpression [1ère éd., 1956], préf. de G. Klein, Paris: R. Laffont, 1976, p. 138.

<sup>150</sup>La majeure partie des romans composant *Le jeu d'enfant* relèvent de la SF et contiennent de nombreuses chronolyses mixtes.

Trois autres techniques majeures servent de support à la mise en place des syllepses: il s'agit de la similitude, de la variante et de la métaphore structurelle, qui permettent la superposition des niveaux diégétiques et l'effacement réel/imaginaire. La similitude, ou répétition plus ou moins étendue, surgit lorsque la séquence est segmentée par des coupures<sup>151</sup> et favorise la génération du tissu thématique et structurel. Elle débouchera, dans le Nouveau NR, sur la technique des générateurs fictionnels, comme les triangles qui parcourent l'oeuvre de Robbe-Grillet. Non seulement les générateurs construisent chaque fiction particulière, mais ils assurent un réseau intertextuel permettant de contrer l'écriture dite «naturelle» par l'hyperfictionnalité<sup>152</sup>. Ainsi, le retour du générateur «articulations délicates», dans *Souvenirs*, renvoie autant à la jeune fille torturée qu'aux transitions intratextuelles.

La similitude englobe par ailleurs la répétition de phrases ou de paragraphes. La répétition propose un regard métafictionnel dans *La prise de Constantinople* avec le leitmotiv «Tout a changé». Du côté paralittéraire, *Sueurs froides* utilise cette technique pour soutenir le faux dédoublement du personnage féminin: «Il n'y avait aucun lien apparent entre l'hôtel de la rue des Saints-Pères et ce quai de Courbevoie» (p. 47)/«C'était Marseille et c'était en même temps Courbevoie» (p. 174). L'avant-garde et le non canonique utilisent ainsi cette technique dans un objectif commun; il s'agit de traduire le

---

<sup>151</sup>J. RICARDOU, *Le Nouveau Roman: suivi des Raisons de l'ensemble*, nouv. éd. augm., Paris: Éd. du Seuil, 1990, p. 87.

<sup>152</sup>A. ROBBE-GRILLET, «Sur le choix des générateurs», in: J. RICARDOU et F. van ROSSUM-GUYON, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, p. 159.

délire mental (ou la fascination) du protagoniste. Ajoutons enfin que Ricardou a désigné comme métaphore structurelle le travail de transition entre blocs narratifs effectué par la similitude. Parce que située au niveau littéral, cette technique fait jaillir le fantastique de l'écriture. Le glissement entre les blocs appuie la logique métonymique, tournée vers l'ordre affectif, à l'oeuvre dans le NR.

Tout comme la similitude, la variante active le principe de réalité variable où réel et virtuel se situent à égalité. Cette technique marque une rupture entre les blocs narratifs et entre des secteurs plus larges; une logique paradigmatique remplace la progression chronologique. La concurrence interne fonctionne au sein d'un secteur. C'est elle qui entraîne la transformation de Wallas, d'enquêteur à meurtrier; chaque variation augmente en contradiction, tout en demeurant coulée dans la progression du récit. Elle se montre plus ostentatoire dans *Le temps incertain*, sous l'influence de l'Indéterminé qui dédouble et tord l'espace-temps. Le texte est en effet constitué de deux ensembles de variations, elles-mêmes fractionnées en variantes internes. Le premier, formant la macro-variation de base, regroupe les sept variations sur la tranche temporelle qui enferme le héros. Le deuxième se lie à un fantasme enfantin du héros (la Perte en Ruaba). Bref, l'altération formelle active l'impression de circularité, puis d'enfermement par la manipulation de l'ordre et du rythme de la narration; on retrouve ici les motifs de la ville-labyrinthe et la chambre secrète.

La concurrence externe, ou guerre des récits, détruit quant à elle l'illusion d'un récit unique pour chaque livre. Plusieurs récits peuvent en effet modeler un même texte;

la guerre<sup>153</sup> survient alors à leur intersection — Bakhtine parlerait plutôt de dialogue entre les formes littéraires, et Reuter de porosité. Le conflit policier, d'espionnage ou science-fictionnel qui nourrit la fiction néo-romanesque se répercute ainsi sur le plan structurel. *La prise de Constantinople* offre un bon exemple de cette belligérance textuelle, puisqu'il y a guerre entre un récit de SF, des souvenirs d'enfance, des expériences théâtrales et des textes lus par les personnages. Les récits se capturent entre eux pour mieux s'englober. Ce système ira jusqu'à englober le paratexte des Éditions de Minuit et de la collection «Anticipation» du Fleuve Noir, toutes deux présentant une étoile. Chez Robbe-Grillet, *Les gommes* pose la lutte entre le récit œdipien et la fiction policière pour ensuite provoquer leur englobement mutuel. A partir de *Maison*, cependant, la concurrence s'exacerbe dans la volonté de renforcer la fictionnalité du réel, la polysémie du texte tout comme la duplicité institutionnelle de l'écrivain.

Un dernier mot, enfin, sur l'emploi des temps verbaux. La critique a souligné dès les premiers textes de Robbe-Grillet la domination du présent, auquel se joignent les temps usuels du passé, dotés d'une nouvelle valeur d'intemporel. Jointe aux techniques d'enlissement et de dégénération diverses, la présentification des textes de Robbe-Grillet fait écho au diagnostic critique sur la société spectaculaire. La culture de masse rend fictive une partie de la vie des consommateurs note Edgar Morin, tout comme elle provoque un rapport déraciné au temps et à l'espace en le faisant participer au présent du monde<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup>RICARDOU, *Le Nouveau Roman...*, pp. 113-114.

<sup>154</sup>E. MORIN, *L'Esprit du temps*, t. 1, *Névrose*, Paris: B. Grasset, 1962, pp. 233-254.



L'homme est aliéné par l'imposition d'un présent étranger à son espace et perd ainsi son propre temps. Le temps est devenu une marchandise; par sa puissance d'homogénéisation, le capitalisme a réussi à banaliser la dimension spatio-temporelle et à transformer sa perception sociale en un modèle ludique où existent simultanément des «temps indépendants fédérés»<sup>155</sup>.

Le travail scriptural sert ainsi de support à la perception d'un espace-temps détraqué, caractéristique de la saisie contemporaine du réel, tout comme à la réalité vécue du personnage. Le monde extérieur se tord sous la pression de l'imaginaire, se tisse des angoisses et des fantasmes du héros, englobe les points de vue et souvenirs d'autres personnages. De là, la fiction rejoint le topos de la société spectaculaire abordé au chapitre deux. C'est avec raison que Bruce Morrissette parle de tesseract d'espace-temps imaginaire. «Ce qui marque de plus en plus l'art de Robbe-Grillet, c'est la transformation en une nouvelle structure espace-temps d'une «intrigue» pseudo-littéraire dont les données proviennent directement de la réalité psychique quotidienne.»<sup>156</sup> Il s'agit d'un réel incluant la production des flux de désir, leur déterritorialisation et leur reterritorialisation; le héros se situe à la frontière entre l'espace de son imagination ou de sa mémoire et celui de la réalité extérieure. Le phénomène se renforcera avec l'autobiographie remaniée en autographie des *Romanesques*, où les souvenirs réels ou faux se fondent aux fantasmes. Il apparaît en outre chez d'autres néo-romanciers comme Simon (*Les corps conducteurs*,

---

<sup>155</sup>G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel, 1967, p. 129.

<sup>156</sup>B. MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, nle éd. augmentée, préf. de R. Barthes, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 214 (guillemets de l'auteur).

par exemple). La fiction durassienne, pour sa part, fait jaillir l'espace imaginaire à partir de la parole féminine et d'un cadre ouvertement réaliste. Le lecteur est convié à se soustraire du temps pour entrer dans le monde des amants; c'est celui, reconstitué et fantasmé, d'Anne Desbaresdes et de Jacques Chauvin dans *Moderato Cantabile*. C'est celui de l'instant suspendu du ravissement. C'est enfin celui, virtuel, de la relation inexistante parce qu'impossible, vécue dans la douleur et la jouissance.

C'est sans doute la science-fiction qui offre la réflexion la plus élaborée sur la réalité spatio-temporelle; elle amplifie ce qui existe déjà dans le roman traditionnel et pose un écho paralittéraire aux subversions néo-romanesques. En effet, lorsqu'elle n'est pas réduplicative, c'est-à-dire qu'elle ne se soumet pas à la réversibilité capitaliste qui transforme le temps et l'énergie pulsionnelle en marchandise, la SF permet la déliaison du désir à travers le traitement spatio-temporel et retrouve, par là, l'atemporalité de l'inconscient. La SF vise le déploiement d'un désir tout-puissant, déterritorialisé. «En forçant une force variable du système, en y infiltrant la positivité de l'énergétique, la S.F. fait oeuvre utopique, et affirme des capacités d'ébranlement de la machine axiomatique [...]»<sup>157</sup> Nous avons vu plus avant que la chronolyse peut s'actualiser mécaniquement (la machine à non-temps des *Improbables*<sup>158</sup>, par exemple), ou à partir de l'individu même. C'est le cas de Jury dont l'univers fictionnel est dominé par la dislocation du réel et de l'individu. Ainsi, la composante psychique de l'évasion s'épanouit dans les délires

---

<sup>157</sup>B. EIZYKMAN, *Science-fiction et capitalisme: critique de la position de désir de la science*, post. de J.-F. Lyotard, Paris: Mame, 1973, pp. 182-183.

<sup>158</sup>K. STEINER, *Les improbables*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1965.

schizophréniques qui donnent leurs noms au roman *Soleil chaud, poisson des profondeurs*. La SF et le NR présentent donc le même intérêt vis-à-vis les délires obsessionnels et les débordements de l'inconscient libérés grâce, entre autres, à la transgression spatio-temporelle.

L'ébranlement temporel débouche naturellement sur la quête de l'histoire et de sa source, qu'elle soit celle du crime ou de l'individu. Elle constitue un autre point de rencontre des productions paralittéraire et avant-gardiste. Vaine dans le NR ou (souvent) réussie dans le policier et la SF, elle entraîne l'exercice, précaire et douloureux, de la mémoire. C'est le cas du héros de *Surface de la planète*, qui doit apprendre à vivre en surface de la terre post-cataclysmique:

Maintenant, les souvenirs à peine casés dans ma mémoire se combinent avec eux-mêmes et avec des plus anciens. Des assonances adjoignent les impressions que j'ai reçues au long de mes périodes à celles que ce bout de nature essaie de me communiquer jusque dans mon for intérieur (n'y parvenant que très maigrement). Ce qui faisait la matière de mes réflexions, hier et les jours précédents, me revient ainsi transmué en une espèce de vision. (p. 156)

Cette réflexion de Zénon s'applique parfaitement au NR; on y rencontre une même perception de la mémoire, travaillant sur le mode de la discontinuité et des fulgurances visuelles. La fiction de Pinget, par exemple, se penche sur les efforts infructueux et violents pour donner sens au passé, et surtout sur l'horreur du temps chronologique et, de là, de la mémoire. Ce paradoxe aboutit à *L'inquisiteur*, où la quête imposée relève justement de la torture. L'enquête apparaît d'autant plus aiguë que, loin de dégager l'origine de l'histoire, elle débouche sur une confusion plus grande encore. Comme le domestique, les narrateurs de Pinget ressassent le quotidien, questionnent la véracité des

souvenirs. Car on doit se méfier de ceux-ci; ils se montrent faux puisqu'ils sont des créations sur la réalité. Le domestique ne remarque-t-il pas que «non ce ne sont plus des souvenirs, c'est quelque chose qu'on aurait désiré même le malheur on le désire sans savoir il n'est pas dans la vie il est après dans la tête toute infectée de ça qu'on veut nous faire appeler des souvenirs» (p. 300-301)?

La mémoire s'avère ainsi un leurre, tandis que le présent se voit réexaminé puis aboli; de là, le temps s'ouvre sur l'imaginaire. Ce phénomène se retrouve aussi, intimement lié au roman familial et à l'Histoire, dans l'oeuvre de Simon. Les néo-romanciers transcoderaient ainsi un thème présent dans le secteur philosophique, chez les penseurs qui se sont intéressés à la déréalisation par la société spectaculaire. Ils mettent par exemple en fiction la déliquescence de la mémoire dont Paul Virilio rend responsable l'immobilité corporelle imposée par les médias. L'individu risque de perdre, en effet, l'espace de la mémoire à cause de la machinerie visuelle. Les prothèses visuelles empêchent une vision pleinement sentie, c'est-à-dire liée aux déplacements du corps; elles affaiblissent la perception des objets et événements, et paralysent l'imaginaire<sup>159</sup>.

Le chronotope de la dislocation épouse finalement la quête de l'Histoire. A l'instar du discours intellectuel des années 60 qui déclare la fin de l'Histoire et se penche sur la temporalité, la littérature témoigne de la dissolution de la confiance dans le progrès historique. On assiste à la dissolution de l'idée d'Histoire, telle que construite par les groupes dominants et les classes sociales, et donc de celle du progrès humain. Au delà,

---

<sup>159</sup>P. VIRILIO, *La machine de vision*, Paris: Galilée, 1988, pp. 28-29.

c'est la réalité même qui est atteinte; dans le sillage de Nietzsche, Lyotard la définit comme une fable. En effet, les rapports des intellectuels et de l'histoire se sont transformés. Traditionnellement, les intellectuels se sont rangés du côté de la modernité comme force progressiste comme en témoigne, au XX<sup>e</sup> siècle, leur position en faveur de la libération nationale de l'Algérie ou de l'Indochine. Une telle position les a amenés en outre à supporter les régimes communistes; la désillusion sera donc grande à la découverte de leur réalité historique. Une telle situation a entraîné, surtout après Mai 68, une position anti-moderniste; domineront un sentiment de catastrophe et la dénonciation de la barbarie, de la montée du capitalisme monopolistique d'État. Outre la crise du colonialisme et de l'impérialisme, l'avènement de la société de consommation et des industries médiatiques qui introduisent l'imaginaire et le plaisir dans la vie publique ont contribué à la disparition des «grandes narrations». Comment le post-modernisme ne pourrait-il être avant tout un post-historicisme<sup>160</sup>, à une époque où l'individu traverse désormais l'espace et le temps grâce aux divers supports médiatiques, rendant simultané le non-simultané? Ce qui deviendra la perception postmoderne du pastiche, du pluralisme et du relativisme culturel prendrait ici, cependant, une forme angoissée; avant d'être ludique, le désancrage (la déterritorialisation) de l'Histoire par la faillite de la pensée moderniste, l'évolution socio-historique du XX<sup>e</sup> siècle et la mutation culturelle provoquent le questionnement, voire le désir d'évitement, et la dislocation intérieure.

---

<sup>160</sup>A. TOURAINE, *Critique de la modernité*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1992], Paris: Librairie Générale Française, 1995, p. 231.

La SF travaille sur les fantasmes de réappropriation, d'évasion ou d'oblitération de l'Histoire. «Un livre d'histoire? York n'en avait jamais vu, ni lu. Il avait bien entendu parler, à la Fac, d'un Cours de Passé Contingent ou quelque chose comme ça, mais il était réservé à de rares initiés, généralement des maîtres.»<sup>161</sup> Si chez certains auteurs comme Michel Demuth (*Les galaxiales*<sup>162</sup>), l'Histoire comme flux énergétique reterritorisant constitue l'objet de la quête du personnage, la tendance à l'évitement s'avère prépondérante. On ne saurait passer sous silence *Les seigneurs de la guerre* de Gérard Klein, dans lequel la matière historique se fait à la fois champ et enjeu de la bataille<sup>163</sup>. Le texte vise à séparer les forces de la guerre de celles de l'Histoire, ici comparée à un corps organique ou encore à un tissu déchiré par les guerres. Ainsi, le gouvernement de la planète Uria, situé dans l'hypervie (espace perpendiculaire à l'axe temporel), a pour fonction d'empêcher les militaires de poursuivre leurs guerres à travers le temps. Il a rejeté comme périmée la notion de nécessité historique; en cela, il permet l'existence de la planète Aergistral, laboratoire dont la fonction est de libérer les hommes de la guerre en la leur faisant éprouver. L'histoire s'est donc détachée de la temporalité. Les multiples subversions spatio-temporelles présentes dans la SF visent ainsi, de façon notable, à éloigner le héros de l'angoisse devant la réalité terrible de l'Histoire. Le personnage opte

---

<sup>161</sup>STORK, p. 86.

<sup>162</sup>M. DEMUTH, *Les galaxiales*, t. 1, Paris: J'ai Lu, 1976; *Les galaxiales*, t. 2, *La terre en ruines*, Paris: J'ai lu, 1979.

<sup>163</sup>G. KLEIN, *Les seigneurs de la guerre*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1971], Paris: Librairie Générale Française, 1991.

pour un ailleurs intemporel et provoqué artificiellement. La prolifération du désir s'actualise dans de nombreux paradis *ex machina*: outre la Perte en Ruaba, les licts, l'éponge de Xi'an chez Jeury<sup>164</sup>, la planète Nuage concrétise les désirs des voyageurs spatiaux<sup>165</sup>, la lune d'Orion protège les marginaux homosexuels<sup>166</sup> et Celeano le héros de *L'épouvante*<sup>167</sup>.

Le roman policier classique emprunte un chemin différent pour témoigner du même ébranlement de l'Histoire. Eisenzweig souligne en effet que le roman policier vise la narration «véridique» du passé<sup>168</sup>. Parce qu'il se pose comme le seul discours authentique sur le passé, il rend l'Histoire caduque. Par ailleurs, ce genre répond au mystère de l'histoire originelle, celle du crime; par là, il offre une métaphore de l'hétérotopie, à travers les différentes hypothèses émises par les personnages et le lecteur, tout comme il propose une métaphore du questionnement sur le sens de l'histoire. Mais la résolution rassure; elle est le choix du retour à une conception plus traditionnelle de l'Histoire face à la perception contemporaine.

Le Nouveau Roman rejoint la paralittérature dans la remise en question du processus historique. Sans procéder aussi explicitement à la théâtralisation et à la

---

<sup>164</sup>Les licts et l'éponge de Xi'an apparaissent dans *L'Orbe et la Roue* (Paris: R. Laffont, 1983).

<sup>165</sup>E. JOUANNE, *Nuage*, Paris: R. Laffont, 1983.

<sup>166</sup>F. BERTHELOT, *La lune noire d'Orion*, Paris: Calman-Lévy, 1980.

<sup>167</sup>D. WALTER, *L'épouvante*, Paris: J'ai lu, 1981.

<sup>168</sup>EISENZWEIG, pp. 192-197.

subversion de l'Histoire, il inscrit cette dernière dans le travail de la mémoire individuelle, ce qui corrobore l'hétérotopie contemporaine. Chez Robbe-Grillet, le matériau historique demeure essentiellement inscrit sous le mode mineur, comme l'a démontré Jacques Leenhardt dans son étude sur *La jalousie*<sup>169</sup>. La situation politique de *Maison* sert de toile de fond (ironisée) à l'histoire du crime. Si elle s'accroît dans *Labyrinthe*, elle permet d'aiguiser, par la menace d'invasion, la quête inutile du soldat. Le regard sur l'Histoire se développera naturellement dans les *Romanesques*; toutefois, les références aux Guerres mondiales s'inscrivent dans le retour sur l'enfance et permettent l'élaboration de fantasmes sexuels liés au Comte de Corinthe.

Butor, de son côté, oriente certains de ses textes vers une intégration plus forte du processus historique. La quête du personnage englobe une exploration à caractère archéologique. Ainsi, à travers ses trajets dans Bleston (*L'emploi du temps*), Revel redécouvre le fondement judéo-chrétien de l'occident et l'héritage de la civilisation égyptienne; la relation au passé lui permet de prendre conscience de sa responsabilité quant au présent et au futur. Les textes ultérieurs du néo-romancier accuseront d'ailleurs l'ethnocentrisme européen et sa responsabilité dans la disparition des civilisations autochtones du Nouveau Monde, par exemple. Ce regard sur l'Histoire se retrace dans *Degrés*<sup>170</sup>; Vernier dénonce l'exclusivité que l'Europe «continue à s'arroger en dépit de toutes les preuves qu'elle a elle-même déterrées, et qu'elle continue elle-même à chercher

---

<sup>169</sup>J. LEENHARDT, *Lecture politique du roman: «La jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*, Paris: Éd. de Minuit, 1973, pp. 196-198.

<sup>170</sup>M. BUTOR, *Degrés*, Paris: Gallimard, 1960.



et produire, nourrissant cette contradiction, cette grande fissure, ce grand mensonge qui l'anime»<sup>171</sup>. Le jugement s'aiguise avec les textes consacrés aux États-Unis, comme *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*<sup>172</sup>.

Enfin, la réflexion sur l'Histoire et son pendant privé de l'histoire familiale se lie au malaise profond du personnage simonien. Chez cet écrivain, la quête désespérée de l'Histoire se mêle aux fantasmes et au travail sur la mémoire. Le souvenir d'un amour avorté, d'une conférence dans un pays d'Amérique du Sud et la conquête du Nouveau Monde se mêlent à la souffrance physique du personnage des *Corps conducteurs*. Les personnages de *La route des Flandres* s'enfoncent dans le pourrissement des choses et la mort; le questionnement de Georges sur la mort de son oncle de Reixach n'en devient que plus aigu. Les personnages se diluent, deviennent une présence vide sous le poids d'une Histoire elle-même indifférente et dérisoire même si l'action se situe au coeur ou en marge d'un conflit majeur, comme la défaite de 40 ou la guerre d'Espagne<sup>173</sup>.

Il y a donc un véritable dialogue chronotopique entre le NR et le non canonique. Dans les deux formes institutionnelles, l'espace urbain labyrinthique et la chambre secrète débouchent sur l'imaginaire malade de l'individu, qui est aussi celui de la société cancérisée tout entière plongée dans la théâtralité mythologique, médiatique et potentiellement sacrée comme on le verra dans la prochaine partie. S'y fond une

---

<sup>171</sup>M. BUTOR, *Degrés*, p. 91.

<sup>172</sup>M. BUTOR, *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, Paris: Gallimard, 1962.

<sup>173</sup>JANVIER, p. 102-105.

temporalité formée d'instantanés intérieurs, suspects, qui s'entrelacent pour dérégler le cours normal de la chronologie, le questionner, l'éviter ou l'investir d'obsessions. L'espace-temps du mensonge ou des hypothèses des romans policiers ainsi que les dérives science-fictionnelles offrent une représentation assez puissante de la composante imaginaire des chronotopes pour avoir inspiré Robbe-Grillet et d'autres néo-romanciers. Dès lors, la dislocation néo-romanesque ne serait plus que l'application au niveau formel des motifs thématiques présents dans la paralittérature. Enfin, le chronotope de la chambre secrète s'intègre au sociogramme robbe-grilletien du sexe, qui cristallise autour d'une image féminine stéréotypée le dispositif de sexualité foucauldien. Il s'inscrit en outre dans une autre dimension importante du sociogramme robbe-grilletien du sexe qu'on pourrait nommer «le petit stylo rouge». Cet aspect du sociogramme renvoie à l'espace littéraire «contaminé» par la culture contemporaine et mis en accusation, à l'origine d'une écriture sous torture et enfin à l'écrivain aux prises avec la littérature elle-même... autant de questions qui feront l'objet de la dernière section du prochain chapitre.

S'il est vrai que l'orientation formaliste distingue le Nouveau Roman de la paralittérature, les mêmes procédés, semblables ou identiques, se retrouvent de part et d'autre sous une forme amplifiée, potentielle ou effective selon la forme institutionnelle et le genre. Tous transposent sur la structure narratologique le réseau thématique et le travail sur les idéologèmes à l'oeuvre dans les deux formes institutionnelles. La dislocation de l'identité et la plongée dans un imaginaire pathologique qui caractérisent le personnage minimaliste (néo-romanesque et paralittéraire) se répercutent sur la trame narrative et la font éclater. Ainsi trouvent leur pertinence les jeux de dédoublement et de

fusion des personnages, les écho onomastiques, le travail intense de focalisation révélant à la fois la violence du jugement social et celle des obsessions. Ainsi se trouvent traduits sur le plan formel les flux parcourant le corps sans organe.

Par ailleurs, la violence et l'insécurité générées par la société cancérisée, exprimées à travers le réseau thématique et la reprise de stéréotypes (décors exotiques et urbains, personnages types), ne peuvent qu'aiguiser elles aussi les procédés formels. La violence de l'anomie sociale avarie, enlise, abyme le personnage; elle entraîne avec elle l'avarie du texte par la superposition des syllepses et la guerre des récits, l'enlèvement par la description support du regard et les bris de la fable par les métaphores structurelles et les générateurs. Le roman, dès lors, véhicule les flux de désir, devient machine désirante qui renvoie au lecteur son propre imaginaire pervers, névrotique ou schizophrène moulé dans des formes stéréotypées. La fiction de Robbe-Grillet fait davantage qu'inviter son lecteur à un jeu distingué de reconstruction diégétique et d'assemblage intertextuel; elle l'entraîne dans un univers de sociopathe et le rend tel aux autres machines célibataires — «lecteur, mon ennemi, mon frère». Par là, elle travaille comme la paralittérature qui convie à partager le voyeurisme et l'anxiété du policier, les machines désirantes de pouvoir de l'espionnage et du porno, le questionnement identitaire du roman sentimental et les délires de la science-fiction.

## CHAPITRE VII

### METTRE LA GOMME OU LA FULGURANCE COMME OUTIL DE CONNAISSANCE

La civilisation contemporaine se sait contaminée par une gomme-cancer qui détruit tout ordre social. Cette contagion envahit le réel entier et entraîne l'individu dans son sillage. Au monde incompréhensible et secret correspond dès lors un héros à l'identité errante, un corps sans organe dont les flux de désir le parcourant se fondent bientôt à la réalité environnante. Les machines désirantes individuelles s'avèrent en effet de nature sociale; chez Robbe-Grillet, les bandes d'intensité parcourant le corps sans organe du personnage se dirigent sur la femme et se chargent de violence. Il ne s'agit pas d'un idiosyncratisme, loin de là; le fait que cet écrivain puise ses images dans celles véhiculées par les médias et les genres paralittéraires pointe, d'une part, cet enracinement du privé dans le collectif et s'inscrit pleinement, d'autre part, dans le réseau discursif rattaché à l'érotisme social. Les images médiatiques, le mythologique mêlé au stéréotypique et réduit à l'état de fragments se mélangent à la base paralittéraire pour générer un «mettre la gomme» tout aussi maladif que le cancer social. Ce «mettre la gomme» participe en outre à l'idéologème de la société spectaculaire et de l'emprise négative des industries médiatiques. Il s'actualise à travers la reprise des stéréotypes et du non canonique, bien

sûr, mais aussi dans la théâtralité caractéristique du Nouveau Roman, qu'elle soit thématique ou formelle avec la mise en abyme.

Sans doute est-ce pour offrir une catharsis éventuelle au malaise social que les textes renferment un appel au sacré et offrent des sacrifices rituels pratiqués sur des jeunes filles. Ou encore, par l'activation intensive des images pulsionnelles, ils désireraient accéder à la beauté du fantasme pur, au fondement de l'homme; par là, la fulgurance serait un outil de connaissance du monde et de l'homme. On se demandera toutefois dans quelle mesure il y a invitation effective à entrer dans le domaine du sacré; Robbe-Grillet imprègne à ses textes une distance formaliste et ironique qui entraverait sans doute la portée «libératrice» de la fable. L'agression de la femme connaît, enfin, une actualisation importante dans le discours littéraire et philosophique des années 60 et complète ainsi le sociogramme du sexe; la torture de la femme-écriture serait une manière d'exprimer le malaise de l'écrivain à l'heure de profonds changements dans l'institution littéraire et le marché du livre, ou encore le désir de saisir la pulsion (sacrée) de l'acte créateur.

### **Instantanés du Delirium Circus**

La citation en ouverture du chapitre II montre un Mathias perdu devant l'affiche du film «Monsieur X. sur le double circuit» (*Le voyeur*<sup>1</sup>), ne comprenant ni le titre ni

---

<sup>1</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris: Éd. de Minuit, 1955, p. 167.

l'image. Nous y voyions une métaphore de la mutation de l'environnement culturel, dans laquelle la littérature se découvre de plus en plus perdante devant l'expansion médiatique. Tandis que le «double circuit» reflète la production de masse en opposition au bien NR, l'image incompréhensible renvoie à la surabondance déréaliste des médias. On pourrait réinterpréter le titre à la lumière de ce que nous vu dans les textes jusqu'à présent. Monsieur X., ce personnage «à la gomme», vit dans la société cancérisée, un circuit qui l'enferme et qu'il ne comprend pas. Et il est plongé dans le circuit de ses dérives schizophréniques ou perverses, que les contenus de la société spectaculaire renforcent; ne regarde-t-il pas intensément la scène de l'affiche, c'est-à-dire un abyme de la violence cristallisée sur la sexualité et diffusée par la culture médiatique? Cette affiche fait ainsi ressortir la nature collective des flux de désir éprouvés par Mathias. Et en tant que mise en abyme, elle souligne le motif central de la représentation (théâtrale ou autre) dans le NR, écho littéraire de l'idéologème de la société spectaculaire.

La scène constitue une forme de représentation importante chez Robbe-Grillet. D'abord théâtrale, elle s'élargit pour englober d'autres types de représentations artistiques et bientôt le publicitaire et le médiatique. La dimension spectaculaire amplifie les dérives imaginaires du personnage en y ajoutant des fragments de récits mythiques tant traditionnels que contemporains. Elle s'oriente en particulier vers le rituel, élément central à la fiction robbe-grilletienne. Ce dernier nous intéresse car il proposerait sans doute dans l'univers fictionnel une catharsis à ce que René Girard appelle la «crise sacrificielle», ou violence sacrée, dans laquelle une communauté en état d'anomie est plongée. Mais il se montrerait surtout une image (une territorialisation dans l'imaginaire) cristallisant des flux

de désir privés et collectifs. Si la cérémonie rituelle revient, sous diverses formes, dans la majorité des textes robbe-grilletiens, on la retrace aussi chez d'autres néo-romanciers et dans la paralittérature.

*Instantanés*<sup>2</sup>, recueil de nouvelles écrites de 1955 à 1962, indique les deux orientations générales de la dimension spectaculaire chez Robbe-Grillet. On retrouve tout d'abord les motifs centrés sur le théâtre en tant que tel avec «Scène». Sous les ordres d'un metteur en scène, un comédien répète une scène silencieuse (écriture à un bureau, écoute de bruits de pas, retrait). Le deuxième instantané éclaire davantage l'orientation rituelle que va acquérir la scène théâtrale. En effet, l'espace-tableau qu'est «La chambre secrète» décrit une jeune fille en sang, enchaînée à un lit-autel et torturée par un homme. Il s'agit d'un lieu hautement significatif puisqu'il forme l'un des chronotopes principaux de l'oeuvre, comme on l'a vu. Mais il agit aussi comme «cellule génératrice» (*Topologie d'une cité fantôme*<sup>3</sup>). Les deux instantanés se fusionnent à partir de *La maison de rendez-vous*<sup>4</sup>; ils impriment au spectaculaire entier une coloration rituelle.

*Les gommes*<sup>5</sup> s'inscrit en droite ligne de «Scène». Le théâtre sert de cadre général au récit policier; il apparaît dès l'incipit, avec le patron-régisseur qui prépare l'espace scénique (le café) et pense à la représentation à venir. Le vocabulaire théâtral se trouve

---

<sup>2</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Instantanés*, Paris: Éd. de Minuit, 1962.

<sup>3</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris: Éd. de Minuit, 1976, p. 17. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Topologie*.

<sup>4</sup>A. ROBBE-GRILLET, *La maison de rendez-vous*, Paris: Éd. de Minuit, 1965. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Maison*.

<sup>5</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Les gommes*, Paris: Éd. de Minuit, 1953.

abondamment utilisé, comme les indications de mise en scène, des références au texte (ou livret d'opéra). De nombreux textes ultérieurs développent les bases données par *Les gommés*, autant pour la scène dramatique en soi que pour le vocabulaire qui s'y rattache. La représentation prend la forme de l'opéra «La Toison d'Or» dans *Souvenirs du Triangle d'Or*<sup>6</sup> où elle propose une mise en abyme du meurtre de Lord G.. Dans *Maison*, le récit alterne entre l'intrigue policière et des extraits de la pièce de Lady Ava. Deux scènes principales sont présentées, le strip-tease d'une jeune fille par un chien et la mort de Lady Ava. Bref, le spectacle, fusionné périodiquement au réel tel que décrit par le narrateur, réfléchit la violence rattachée au sexe, l'intrigue, les techniques formelles ainsi que les manipulations parodiques constantes chez l'écrivain.

En effet, le vocabulaire dramatique ne fait pas que désigner la participation du texte à une cérémonie au sens large; il a aussi comme but de souligner l'artificialité de l'intrigue, du décor et des personnages. Dans *Les gommés*, Dupont porte des lunettes fumées qui lui donnent «l'aspect comique d'un traître de mélodrame» (p. 247), tandis que la voix de Wallas «sonne comme une exclamation maladroite sur la scène d'un théâtre» (p. 91). A cela s'ajoutent, bien entendu, la reprise de certains clichés comme «le théâtre des opérations» (p. 39) ou le retour à l'enquête comme rentrée «en scène» (p. 103).

La dimension théâtrale intéresse également d'autres néo-romanciers comme Ricardou ainsi que Duras. Chez cette dernière, la théâtralité apparaît voilée (la scène du

---

<sup>6</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Souvenirs du Triangle d'Or*, Paris: Éd. de Minuit, 1978. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Souvenirs*.



bal dans *Le ravissement de Lol V. Stein*<sup>7</sup>) ou le plus souvent explicite, fruit de la transposition d'un récit filmique ou dramatique dans le genre romanesque. Les didascalies, présentes ou implicites, renforcent le caractère presque cérémonial du récit. C'est particulièrement le cas des *Yeux bleus cheveux noirs* où les indications scéniques renvoient autant à la lecture romanesque qu'à la cérémonie de nature mortuaire unissant l'homme et la femme; des récitants entourent les personnages, au centre de la scène sous une lumière aveuglante, pour donner voix à la rencontre du désir et de la mort<sup>8</sup>. Ricardou, pour sa part, multiplie à loisir les miroirs scripturaux; le théâtre devient un simple élément spéculaire au sein d'une fiction générée à partir de la combinaison de micro-récits. *La prise de Constantinople* se divise ainsi en trois parties. La première met l'accent sur des fictions et jeux enfantins, dont la pièce «La Cité Interdite». Puis, le héros invite ses amis à étudier «la théorie des procédés de duplication intégrant une constante d'irrégularité» à travers un mimodrame. La troisième partie indique qu'il s'agirait des fantasmes d'un narrateur («Monsieur le Lecteur») enfermé à l'asile<sup>9</sup>.

Comme le souligne ce dernier texte ricardolien, le théâtre s'inscrit dans le travail plus général de la mise en abyme, technique qui revient en force dans le NR, après avoir connu la faveur du baroque, et qui actualise sur le plan formel le discours du *Delirium Circus*. La critique s'est penchée sur les différentes fonctions de la spécularité, en

---

<sup>7</sup>M. DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, réimpression<sup>re</sup>[1<sup>re</sup> éd., 1964], Paris: Gallimard, 1985.

<sup>8</sup>M. DURAS, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris: Éd. de Minuit, 1986.

<sup>9</sup>J. RICARDOU, *La prise de Constantinople*, Paris: Éd. de Minuit, 1965.

particulier celles de contestation et d'unité du récit, pour souligner l'originalité du NR. La pertinence des analyses produites ne doit toutefois pas occulter l'incidence des discours de l'«implosion du réel» ou de «la société spectaculaire» sur la complexité et l'abondance de la spécularité néo-romanesque; les emprunts à la mythologie et à la culture médiatique, comme on le verra plus loin, en témoignent. Outre le transcodage de thèmes présents dans d'autres secteurs discursifs, la spécularité sert enfin de support au paysage mental du personnage. Sans nous attarder longuement sur la mise en abyme, nous reprenons ici certaines réflexions de Ricardou et de Lucien Dällenbach.

Dällenbach retrace six types de spécularités, soit la mise en abyme fictionnelle, énonciative, textuelle, métatextuelle et transcendente.<sup>10</sup> Le premier type dédouble le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée; il opère par la condensation et la généralisation du récit réfléchi ou de ses composantes. Par exemple, la première apparition de l'affiche du *Voyeur* représente une scène rituelle qui met en abyme le fantasme de Mathias, tandis que *Souvenirs* réfléchit les séquences sur les femmes suppliciées à travers la photo de journal et les tableaux vivants. Du côté paralittéraire, nous ne retiendrons que deux exemples pris dans la SF et le policier. Dans le monde souterrain de *Surface de la planète*, la Vision (ou télévision interactive) constitue le seul loisir des humains<sup>11</sup>. Une de ses émissions, intitulée «Surface de la planète» annonce la

---

<sup>10</sup>L. DALLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Éd. du Seuil, 1977.

<sup>11</sup>D. DRODE, *Surface de la planète*, réimpression [1ère éd., 1956], préf. de G. Klein, Paris: R. Laffont, 1976.

fable du récit tuteur; cette simple mise en abyme se raffine par le fait qu'elle apparaît lors d'un rêve de Zénon. Chez Boileau-Narcejac, une réflexion iconique révèle d'emblée le jeu de miroirs offert par *Sueurs froides*, puisque Flavière compare Madeleine, la victime, à une oeuvre d'art. «Madeleine s'éventait lentement avec un programme, tandis que son mari lui parlait à l'oreille, et c'était encore une image connue: la femme à l'éventail... ou peut-être l'image de Pauline Lagerlac.»<sup>12</sup> De son côté, la mise en abyme énonciative réfléchit la production et la réception. *Les gommages* souligne la figure du producteur sous les traits d'un mannequin peignant la ville (p. 131), par exemple. La réflexion du lecteur implicite répond à celle du producteur; on pense entre autres à *Projet* dans lequel la victime du Vampire est amateur de roman policier. Elle s'étend bientôt à celle de la réception critique, qui apparaît particulièrement dans les périodes formaludique (*Topologie*, par exemple, réfléchit la critique de Morrissette) et autofictionnelle.

Finalement, les abymes textuel, métatextuel et transcendantal éclairent le fonctionnement du récit. L'abyme textuel, tout d'abord, réfléchit le récit sous son aspect littéral d'organisation signifiante. Ainsi, la lettre de Bona, dans *Les gommages*, fait ressortir la structure lacunaire (ses ellipses) du récit et le gommage du mythe: «un mot est illisible dans une des phrases considérées comme significative — un mot de sept ou huit jambages, qui ressemble à «ellipse» ou «éclipse» et qui peut aussi bien être «aligne», «échope», «idem» ou encore beaucoup d'autres choses.» (p. 170). A sa deuxième apparition, l'affiche de cinéma du *Voyeur* a pour titre la structure du texte: «M. X sur le double circuit».

---

<sup>12</sup>BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides (D'entre les morts)*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1958], Paris: Gallimard, 1992, p. 30.

La réflexion métatextuelle, ensuite, révèle le fonctionnement du récit sans nécessairement mimer le texte qui s'y conforme. A travers ses commentaires sur les tableaux vivants (*Souvenirs*, p. 101), le narrateur, lui-même mis en abyme comme lecteur, présente une analyse de l'organisation textuelle. Au départ de *Sueurs froides*, Flavière se fait peintre en voyant Madeleine pour la première fois. Cet abyme indique le fonctionnement du récit, puisqu'à travers le regard du héros détective demeure cachée l'intrigue policière au profit du récit de résurrections multiples, c'est-à-dire celle de Pauline (peinte) en Madeleine, et de Madeleine (tuée) en Renée. La démarche résurrectrice de Flavière connaît aussi son abyme dans la référence à Eurydice aux enfers (p. 60). On peut aussi ajouter dans l'abyme métatextuel l'utilisation de la paralittérature qui génère dans un même mouvement structure fictionnelle et lecture. Le roman policier inscrit dans *Projet* devient par exemple un livre codé à l'usage des agents doubles. Enfin, la réflexion transcendantale révèle l'origine et la finalité du texte; la scène-souvenir où Angélique castre symboliquement le jeune Robbe-Grillet (*Angélique ou l'enchantement*<sup>13</sup>) réfléchit, rétrospectivement, l'oeuvre entière dans le sens que la fiction, selon l'écrivain, regroupe toutes les formes de l'activité imaginaire, ce qui inclut donc la manipulation de souvenirs vrais ou non. Ajoutons en dernier lieu qu'au fil des textes, Robbe-Grillet et les autres néo-romanciers complexifieront la mise en abyme en lui imprimant des mutations et en l'élargissant aux textes entiers. Une telle volonté d'avalement et de vertige a pour but de souligner l'impossibilité de saisir le réel, son enracinement dans l'imaginaire. Elle

---

<sup>13</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Angélique ou l'enchantement*, Paris: Éd. de Minuit, 1988.

indique autant l'accélération de la logique avant-gardiste que la prégnance grandissante du topos de la réalité spectaculaire.

Dès son premier roman publié, Robbe-Grillet mêle le mythologique au théâtral dans son travail spéculaire; par là s'annonce sa reprise généralisée des stéréotypes, des mythes et du médiatique dans son collimateur fictionnel. Commençons par la mythologie au sens traditionnel. Mircea Eliade définit le mythe comme une histoire vraie, puisqu'il renvoie à des situations fondamentales à l'homme. A travers les actes des êtres supérieurs et la manifestation de leur puissance sacrée, il relate comment une réalité est venue à l'homme. Il devient par là un modèle exemplaire des activités humaines<sup>14</sup>. Roger Caillois, de son côté, voit dans le mythe la projection de conflits psychologiques (mythologie des situations) et l'image idéale de compensation qui colore de grandeur l'âme humiliée du héros (mythologie des héros). C'est pourquoi un mythe efficace doit posséder assez de puissance pour frapper l'imagination collective et une certaine force de contrainte. Parce que le mythe offre une solution imaginaire aux conflits de l'individu au sein d'une structure sociale, il se double le plus souvent d'un rite; sans ce dernier, le mythe perd de sa puissance d'exaltation<sup>15</sup>.

Les mythes récupérés par Robbe-Grillet seront manipulés sous la volonté subversive de l'auteur. Ainsi, le choix de la tragédie de Sophocle pour *Les gommes* éclaire la vision de la fiction comme artifice et l'importance du geste théâtral désignant cette

---

<sup>14</sup>M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963, pp. 15-68.

<sup>15</sup>R. CAILLOIS, *Le mythe et l'homme*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1938], préf. de 1972, Paris: Gallimard, 1972, pp. 26-29 et 156.

artificialité. Le mythe d'Œdipe apparaît traité sur le mode mineur; certains éléments narratifs prennent le pas sur le récit mythique en tant que tel. Quelques lieux font ainsi écho aux espaces du mythe, comme la clinique du D' Juard située rue de Corinthe. S'adressant à Wallas, un ivrogne profère à quelques reprises des versions dégradées de l'énigme du Sphinx. Le texte grec propose un sens préétabli (la culpabilité), le second transforme le sens de départ, la liberté, pour le mener à la fatalité. Tandis que le trajet d'Œdipe débouche sur la vérité meurtrière, l'enquête de Wallas engendre le crime<sup>16</sup>. A cette subversion s'adjoint celle du policier classique; le crime n'enclenche plus l'enquête, mais le contraire.

Outre le mythe d'Œdipe, Robbe-Grillet reprend celui d'Andromène (la jeune fille sacrifiée à la mer, dans *Le voyeur*). Le corpus catholique est aussi mis à contribution, en particulier les hagiographies de vierges martyres telles Blandine, Agathe, Violette... Se joignent à cet ensemble les héritages birman (la princesse Azy de *Maison*), nordique, celtique, de même que le conte folklorique. De fait, c'est pour leur composante violente, surtout lorsque dirigée contre la femme, que l'écrivain emprunte certains mythes et légendes. A travers eux, il désignerait une réalité psychologique inhérente à l'homme et à sa situation dans l'état actuel de la société. La manipulation trahirait l'attitude ambiguë de Robbe-Grillet vis-à-vis du récit mythique et du sacré qu'il contient, comme on le verra plus loin.

---

<sup>16</sup>J. RICARDOU, *Le Nouveau Roman: suivi des Raisons de l'ensemble*, nouv. éd. augm., Paris: Éd. du Seuil, 1990, p. 48.

D'autres néo-romanciers intègrent le mythe à leurs fictions. Sans nécessairement souscrire à l'intention subversive de Robbe-Grillet, les éléments mythiques se trouvent néanmoins placés au niveau des autres fragments profanes tissant la fiction. Mais leur puissance d'évocation demeure respectée. On ne brossera ici qu'un tableau rapide de textes de Butor et de Simon. Chez ce dernier, les mythes grecs ou bibliques participent du bricolage textuel général, à côté d'autres fragments culturels et médiatiques. Il utilise donc l'histoire vraie en tant que mémoire collective au même titre que les autres images produites par la culture; elle s'intègre à la relecture de l'Histoire et de la vie du personnage. Elle marque un degré d'intensité dans le récit, que ce soit lors de certaines scènes d'accouplement se fusionnant au cosmos, devant les dérives du monde ou le processus d'écriture. L'écrivain «cherche à mettre en apparence cette substance de l'excès commune aux mythes en les détournant dans ses récits. Aussi est-ce bien une mythologie de la perception que constituent les mythes anciens réinvestis par les débordements du corps»<sup>17</sup>. La fiction mythique se voit donc utilisée en tant qu'objet interprété par le récit plutôt qu'interprétation du monde. Ici, comme dans les textes robbe-grilletiens, il y a dégradation du sacré par le travail sur le mythe; mais le respect envers le récit vrai demeure.

Butor abonde dans un sens similaire. Il appelle tôt le mythe pour l'insérer dans la quête archéologique qui caractérise son oeuvre. Cette rencontre apparaît dans *L'emploi du temps* à travers des oeuvres artistiques, dans lesquelles Revel lit sa non-appartenance

---

<sup>17</sup>P. LONGUET, *Lire Claude Simon: la polyphonie du monde*, Paris: Éd. de Minuit, 1995, p. 67.

au lieu<sup>18</sup>. La tapisserie du musée et les vitraux de la cathédrale illustrent en effet le mythe de Thésée, que Revel compare à sa vie en Angleterre. Son exploration lui fait bientôt rencontrer d'autres motifs bibliques, comme la figure de Caïn et la ville de Sodome que Revel compare à Bleston. La redécouverte de civilisations anciennes et de leur héritage mythologique enracine le personnage, lui permet de comprendre le passé et, de là, le présent. Avec *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, Butor se tourne vers les États-Unis dont il explique l'histoire et les mythes au sens large<sup>19</sup>. Washington comme lieu sacré, le Noir et l'Indien comme expressions de la liberté et de l'érotisme païens (pour l'oeil européen) servent ainsi à comprendre les agissements et les contradictions de la nation américaine. Il y a descente dans la face obscure de la psyché américaine; mais celle-ci ne sera sans doute pas vaine puisque le voyage chez les Zuni ouvre à l'espoir d'une véritable libération des forces obscures. Il ne s'agit en effet que d'un espoir; si le narrateur assiste au rituel du renouveau des saisons chez les Zuni, dans *Ou, le génie des lieux*, 2, il quitte la cérémonie avant sa fin<sup>20</sup>. La quête s'interrompt, elle devient non lieu, ce qui explique la rature de l'accent d'Où. Bref, il semble que chez Butor le mythe soit intégré au texte pour sa puissance salvatrice — le respect pour l'histoire vraie — mais aussi pour son aspect négatif, c'est-à-dire sa réduction au stéréotype, sa récupération dans le

---

<sup>18</sup>M. BUTOR, *L'emploi du temps*, réimpression [1ère éd., 1958], suivi de M. Raillard, «L'exemple», Paris: Union Générale d'Éditions, 1970.

<sup>19</sup>M. BUTOR, *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, Paris: Gallimard, 1962.

<sup>20</sup>M. BUTOR, *Ou, le génie des lieux*, 2, Paris: Gallimard, 1970.



système idéologique. Son travail comme matériau culturel ne contient toutefois pas la dimension ludique et subversive que Robbe-Grillet y adjoint.

Le bricolage intertextuel de Robbe-Grillet englobe aussi, bien sûr, le mythique dans sa perception contemporaine, qui s'enracine dans le stéréotype. Comme nous l'avons vu au chapitre deux, la mythologie, au sens que Barthes lui a imprimé, est une parole formée de matériaux déjà travaillés, comme les stéréotypes et les images de la culture de masse<sup>21</sup>. C'est à travers le mythe que se tisse le lien entre la culture médiatique et l'assujettissement social. En effet, le mythe vide les phénomènes sociaux de leur réalité et acquitte ainsi le système; il annexe la réalité au profit d'une réalité construite par l'idéologie dominante. C'est pourquoi le mythe contemporain s'énonce sous forme de phrases (de stéréotypes) et se donne comme nature: «le mythe disparaît, mais il reste, d'autant plus insidieux, le *mythique*.»<sup>22</sup> Morin va dans un sens similaire qui affirme que la société de consommation fournit les idéaux du loisir, du bonheur et de l'amour; elle encourage l'évasion du réel par l'imaginaire tout en intégrant ce dernier à la réalité. En d'autres termes, elle rend fictive une partie de la vie de l'individu<sup>23</sup>. Tout devient objet du mythique (le strip-tease, le savon, l'automobile) et donc plus rien ne possède vraiment la force originelle du sacré. Ce nouveau type de mythique confirme ce que Claude Lévi-Strauss énonçait à propos du

---

<sup>21</sup>R. BARTHES, *Mythologies*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1957], Paris: Éd. du Seuil, 1970, pp. 217-218.

<sup>22</sup>R. BARTHES, «Changer l'objet lui-même», *Esprit* (402), avril 1971, p. 613 (italiques de l'auteur).

<sup>23</sup>E. MORIN, *L'esprit du temps*, t. 1, *Névrose*, Paris: B. Grasset, 1967, pp. 58, 121.

mythe. Rien ne provient du devenir pur; les fragments, issus d'un procès de cassure, s'intègrent dans une logique de transformation où ils acquièrent une nouvelle fonction<sup>24</sup>.

Cette dernière affirmation a pour avantage de s'ouvrir sur les nouvelles formes du mythologique et de lui restituer une part de la puissance d'exaltation que Barthes, Morin et nombre de critiques lui refusent. Amossy souligne que c'est le stéréotype, et non le mythe, qui déforme la perception du réel par le schème culturel; c'est encore lui que l'on peut consommer passivement comme nature. Le mythe, au contraire, dépasse le stade de la naturalisation ou de la dénonciation critique. Il se différencie du schème récurrent dès le moment où on le considère comme réceptacle d'une essence rare qui éclaire le réel plutôt que le déforme. Peu importe s'il s'enracine dans une représentation figée et qu'on reconnaisse cet ancrage idéologique; il jouit d'une valorisation positive s'il fait ressortir la signification profonde d'un phénomène à travers une image frappante. Le mythe est une «forme simple érigée en modèle prestigieux dont la puissance de fascination tient à la lumière diffuse qu'il projette sur notre vécu. En ce sens, il n'a pas à se faire passer pour un reflet fidèle de la réalité»<sup>25</sup>. Échappant au quotidien, le mythe contemporain n'est toutefois pas coupé du réel; il suscite des conduites d'identification dans l'imaginaire ou le concret, aux niveaux individuel et collectif. Par là, on peut l'englober à la définition du mythe avancée par Caillois, qui met l'accent sur la fonction compensatoire du mythe et sur sa puissance d'exaltation. Ce sont désormais ces images contemporaines qui possèdent une

---

<sup>24</sup>C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, réimpression [F éd., 1962], Paris: Plon, 1985, pp. 50-52.

<sup>25</sup>R. AMOSSY, *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*, Paris: Nathan, 1991, p. 108.

puissance d'exaltation plutôt que les figures mythologiques classiques qui, récupérées au second degré, demeurent vidées de leur impact.

Certains critiques, dans le sillage du surréalisme, considèrent la paralittérature comme la mythologie moderne<sup>26</sup>; il est vrai qu'on y retrouve ces images frappantes, éclairant le réel, tels Maigret ou Tarzan, parmi les stéréotypes. Le justicier ou le détective sont des héros exceptionnels, selon Dennis Porter, revêtus d'un déguisement moderne à l'intérieur d'un récit héroïque<sup>27</sup>. Leur fonction est de percer le mystère criminel. Le terme de mystère se montre ici important pour la dimension religieuse qu'il recèle; le héros résout l'énigme et par là il anéantit le Mal, c'est-à-dire ramène l'ordre dans le monde. Une lutte similaire entre le Bien et le Mal se retrouve dans la SF, en particulier dans le *Space Opera*. Au sein de textes non nécessairement marqués par une structure mythologique, émergent par ailleurs des traces de mythes. Marcel Ribot, le meurtrier vicair de la pousse-au-crime Florence Bertol, dans *Le premier né d'Égypte*, décide d'abandonner la lutte contre les policiers qui l'ont coincé lorsqu'il voit arriver la jeune femme:

Les plis de sa longue cape de nuit flottaient mollement dans la brise nocturne parfumée de poudre brûlée.

C'était la Dame des Grandes Compagnies! La Dame de Pique!... Marcel la reconnut immédiatement.

Il sut qu'il allait mourir.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup>Angenot en recense diverses formulations dans *Le roman populaire: recherches en paralittérature*, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1975, pp. 12-13.

<sup>27</sup>D. PORTER, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven/London: Yale University Press, 1981, p. 126.

<sup>28</sup>A. DEMOUZON, *Le premier né d'Égypte*, Paris: J'ai lu, 1976, p. 295.

Si l'hypothèse du paralittéraire comme «succursale du mythe» apparaît juste en général, on peut supposer qu'elle s'appliquerait davantage aux textes de facture traditionnelle; certaines formes plus récentes du policier, comme le néo-polar, ou de la SF (la Nouvelle SF française, la *Speculative Fiction*) jouent sur des ersatz mythologiques ou manipulent le sacré. Drode présente avec «La rose des énervents» une ironisation sur l'origine des dieux et de la société répressive<sup>29</sup>. Au banc de la civilisation «polycière», Teral se voit poursuivi par Graner-pol. Une lutte tant physique que verbale s'engage entre les deux, alors que la rose des énervents les a projetés dans le passé lointain. Teral gagne: il condamne l'agent à devenir le dieu des indigènes. Ne sont-ce pas des gens du futur qui envoient dans le passé, grâce à la rose, des êtres qui deviendront Mahomet ou Çiva? De retour à son présent, Teral comprend qu'il avait «bricolé un très-haut» (p. 132). Seul compte désormais son autonomie; mais celle-ci est refusée par la société polycière, qui le tue. On constate donc que si le mythe dans sa puissance de fascination apparaît plus fréquemment dans le paralittéraire, certains auteurs pratiquent un recul par rapport au mythe et son envers stéréotypé qui rappelle la volonté subversive de l'avant-garde.

Robbe-Grillet mettra sur le même pied les mythes classique et contemporain, vidés ou non de leur impact, ainsi que les différentes formes du stéréotypes pour désigner le social comme spectacle et comme cancer.

mes thèmes générateurs sont choisis de plus en plus [...] dans l'imagerie populaire contemporaine («populaire» au sens large, car la circulation de ces images entre les

---

<sup>29</sup>D. DRODE, «La rose des énervents», réimpression [1ère éd., 1960], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL (dirs.), *Les mondes francs*, Paris: Librairie Générale Française, 1988, pp. 101-133.

classes est totale, dans nos sociétés dites avancées): couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares, affiches géantes, revues pornographiques des sex-shops, publicités vernies des magazines de mode, figures peintes à plat des bandes dessinées, autrement dit tout ce qui a remplacé ma prétendue profondeur, ce moi qui a été chassé de mon for intérieur et se trouve aujourd'hui placardé en pleine lumière dans les vitrines ou sur les murs mêmes de la cité.<sup>30</sup>

Les couvertures et romans aux couleurs vives apparaissent surtout à partir de *Maison* (les illustrés chinois, pp. 78-79); une couverture et un scénario de policier bas de gamme servent de base à *Projet pour une révolution à New York*<sup>31</sup>. Les textes s'enrichissent en plus d'affiches publicitaires et de slogans qui, le plus souvent, se modulent sur les registres de l'ironie et de la sexualité. On pense au panneau-réclame pour une boisson gazeuse («Dans les couloirs du métropolitain», *Instantanés*) et aux affiches pour le cinéma, le cirque ou le théâtre. *Projet* contient, par exemple, une affiche pour le théâtre intitulée «Le sang des rêves» qui souligne bien le jeu ironique et la fascination pour l'image. «Le texte dit: «Hier, c'était un drame... Aujourd'hui, une pincée de lessive diastasiq Johnson et la moquette est comme neuve». Au-dessous, un type avait écrit au marqueur à feutre: «et demain, la révolution.» (p. 159) L'activité manipulatrice sur l'imagerie visuelle, publicitaire ou autre vise à souligner, et à déjouer, la force des ersatz mythologiques. Elle pointerait par là les territorialisations perverses suscitées par l'investissement libidinal social.

---

<sup>30</sup>A. ROBBE-GRILLET, «Sur le choix des générateurs», in J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (dirs.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juil. 1971, Paris: Union Générale d'Éditions, 1972, p. 161.

<sup>31</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Projet pour une révolution à New York*, Paris: Éd. de Minuit, 1970. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués dans le texte sous *Projet*.

L'insertion de formes visuelles, médiatiques, utilitaires et esthétiques permet à Simon de situer le personnage au sein de la complexité de l'Histoire, de la culture et de la sexualité pour faire du texte le lieu où se croisent des réalités hétérogènes<sup>32</sup>. Les représentations documentaires ou touristiques (cartes routières, guides touristiques, affiches publicitaires) reprises dans les textes servent à la production du sens en plus de refuser au personnage tout accès à la vérité. Il y a donc mise en scène du sens et production du désir. Chez Ricardou, la représentation médiatique ou picturale alimente le jeu des miroirs textuels et renforce l'image de la femme comme objet de désir agressif. Les tableaux de toutes sortes se fusionnent ainsi aux autres séquences, comme la carte postale de *L'observatoire de Cannes*: «En observant plus attentivement le maillot rouge de la mère, on constate qu'il est fait d'une simple pièce de carton amovible, terminée par une languette insérée dans une fente de la carte postale. Soulevé par un ongle, le maillot découvre une série de minuscules vues.»<sup>33</sup> Ollier procède d'une fusion similaire des diverses séquences narratives et des représentations picturales, telles les cartes routières ou postales et la gravure rupestre de *La mise en scène*<sup>34</sup>.

Tandis que le Nouveau Roman met à égalité les images médiatiques et d'autres formes de représentations picturales, la paralittérature se concentre essentiellement sur les

---

<sup>32</sup>M.M. BREWER, «(Ré)inventions référentielles et culturelles chez Claude Simon», in R. SARKONAK (dir.), *Claude Simon*, t. 1, *A la recherche du référent perdu*, Paris: Lettres Modernes, 1994, p. 31.

<sup>33</sup>J. RICARDOU, *L'observatoire de Cannes*, Paris: Éd. de Minuit, 1961, p. 89.

<sup>34</sup>C. OLLIER, *La mise en scène*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958], Paris: Garnier-Flammarion, 1982.

premières, qu'elle dénonce ou intègre dans la narration. On a vu au chapitre cinq la place et la signification du fait divers dans les textes, où il met en abyme la société cancérisée. Ce phénomène englobe aussi les télégrammes et les actualités télévisées ou radiophoniques, en particulier dans le policier et l'espionnage. Plus généralement la paralittérature, de par sa propre ouverture intertextuelle, accueille les fragments médiatiques avec ou sans dispositif de distanciation. Le néo-polar *Nada* de Manchette offre à foison graffittis, slogans publicitaires, extraits de chansons et de films. Néo-polar oblige, et en cela écho au travail parodique du NR, le texte accompagne cet environnement médiatique de références ironiques à la culture canonique désormais désacralisée. «Tenez, dit l'un d'eux, voilà une brochure anarchiste. *Noir et rouge...* Ça dit bien ce que ça veut dire! — Vous êtes idiots, mon vieux, dit Goémond. C'est un roman de Stendhal.»<sup>35</sup> On voit par là que le geste parodique n'appartient pas qu'au canonique mais participe du mouvement postmoderne de récupération ludique qui embrasse une large part de la production culturelle; il constituerait un aspect de la culture médiatique orientée, selon Ory, sur le réalisme et le comique comme le relevait le chapitre deux.

Apparaît en outre dans le non canonique une migration claire des discours apocalyptiques sur les effets des médias, que ce soit par l'ironie ou l'illustration de ses effets néfastes. *Nous sommes tous des cobayes* présente un article de journal qui résume l'opinion publique alertée par une épidémie éventuelle:

---

<sup>35</sup>J.-P. MANCHETTE, *Nada*, Paris: Gallimard, 1972, p. 104.

On nous décervelle, on nous décibelle, on nous massmédiate! On nous lessive la gamberge, on nous l'essore, on nous la ressort, on nous la ressert aseptisée, pasteurisée... standardisée!

On nous partipolitise, on nous publicitabrutise, on nous stakhanovise, on nous dodométréboulimise, on nous robotise!<sup>36</sup>

La SF véhicule le discours le plus virulent sur la prégnance médiatique. Dans *Tunnel* d'André Ruellan, les réclames publicitaires interpellent la sexualité plus directement encore que dans le NR; un personnage se rappelle avoir pénétré dans une affiche sur l'invitation de la jeune fille nue qui s'y trouvait<sup>37</sup>. En outre, la Tri-vision, dirigée par le Monopole qui gouverne la société entière, entre littéralement son contenu spectaculaire ou politique violent dans l'espace privé des personnages. L'univers de *Delirium Circus* est tout entier voué à la dénonciation: le monde du spectacle a transformé les gens en Suceurs de vidéo, c'est-à-dire ceux qui désirent jouer dans une production au prix de leur vie, ou en légumes pour qui le cinéma est la vie et leur existence conditionnée un rêve. L'aventure du héros Citizen, qui échoue sa tentative d'évasion de ce monde, deviendra d'ailleurs un nouveau scénario de production<sup>38</sup>. Deux manières donc, de désigner par la surenchère et de dénoncer le bric-à-brac médiatique comme autant de véhicules d'un mythologique dégradé.

Les textes avant-gardistes et paralittéraires transcendent ainsi les réflexions négatives et apocalyptiques produites par les secteurs philosophique et sociologique depuis les années 60. Nous avons vu au chapitre deux que de nombreux chercheurs s'entendent pour

---

<sup>36</sup>[G.M. DUMOULIN], *Vic St Val: nous sommes tous des cobayes*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1977, pp. 125-126.

<sup>37</sup>A. RUELLAN, *Tunnel*, Paris: R. Laffont, 1973.

<sup>38</sup>P. PELOT, *Delirium Circus*, Paris: J'ai lu, 1977.



dénoncer les effets des industries médiatiques. On accuse la violence qu'elles diffusent; qu'elles provoquent son augmentation effective ou procurent une catharsis en l'orientant vers l'imaginaire, elles dramatisent la perception de l'anomie sociale. On pointe en outre leur renforcement des normes sociales par leur propagation de fantasmes manufacturés privant l'individu de toute créativité (Lefebvre) et de mythes comme celui du bonheur qui, loin de procurer l'évasion, favorisent l'intégration (Morin). Il y a pire selon Debord et Baudrillard pour qui les médias réduisent le réel à l'état de simulacre. L'hyperréel fond le réel et l'imaginaire, reconfigure le politique et même le sens. Et dans son travail de déréalisation, le spectaculaire aura effacé les limites du moi et du monde et poussé l'individu vers un état schizophrénique. Bref, le *Delirium Circus* constitue le résultat naturel du procès capitaliste; la matière fictionnelle travaille les peurs logées dans les réflexions théoriques et en illustre ses objets comme l'oppression, la passivité et la scission schizophrénique.

A la jonction du mythique classique (ou ses ersatz) et du mythologique au sens contemporain se situe la cérémonie rituelle. On la retrouve sous une forme plus ou moins voilée dans les industries médiatiques; elle abonde dans la paralittérature. Pour activer l'excitation sexuelle du lecteur, le roman porno présente des personnages imaginant des scènes dans lesquelles le décor, les accessoires et le déroulement de l'action sont déterminés avec précision. Selon Sontag, le genre s'oriente vers deux tendances, l'une équivalente à la comédie (l'exercice sexuel conduit vers la gratification), l'autre à la

tragédie, puisque l'objet érotique va vers sa mort<sup>39</sup>. Cette tendance conduit, par là, au sacré; il s'agit d'un sacré potentiel, mais néanmoins présent. Une scène du *Médecin pervers*, qui rappelle directement le rituel robe-grilletien, fournit un bon exemple de ce sacré à la fois suscité et entravé. «Mademoiselle, toute nue, entourée de roses et de bougies allumées, sur la tombe de Philibert, son défunt fiancé. [...] Les bras en croix, les cuisses bien écartées... une rose plantée dans le vagin (la tige débarrassée de ses épines, précisons-le).»<sup>40</sup>

Tandis que le rituel s'inscrit au coeur (ou en creux) de la scène pornographique, sa modulation diffère dans l'espionnage et le policier où il devient un autre exemple du Mal social. Poursuivi par ses ennemis, le héros des *Sept cercles* se réfugie au Mexique où il aboutit chez les Matz comme «vedette» éventuelle de leurs représentations privées<sup>41</sup>. La maison reproduit presque exactement le club sélect sis à La Villa Bleue de *Maison*. La salle de bal contient une estrade où de jeunes gens viennent s'immoler devant des spectateurs, après des préparatifs effectués dans la chapelle attenante. *Les sabbats cessent à l'aube*, de son côté, met une secte occulte au centre d'une affaire entourant des documents compromettants que la Pologne a laissé fuir<sup>42</sup>. L'agent américain chargé de l'affaire devra subir l'endoctrinement et la séance initiatique de la secte.

---

<sup>39</sup>SONTAG, «The Pornographic Imagination», in: *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 59.

<sup>40</sup>ESPARBEC, *Le médecin pervers*, Paris: Média 1000, 1996, p. 144.

<sup>41</sup>M. BORGIA, *Les sept cercles*, Paris: R. Laffont, 1987.

<sup>42</sup>A. SAINT-MORE, *Les sabbats cessent à l'aube*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1962.

A l'instar du pornographique où il s'inscrit dans la poétique du genre, le rituel revient de façon récurrente dans la SF. Le sacrifice rituel peut faire partie des institutions sociales; dans ce cas, il justifie l'existence de la société, totalitaire ou non, sur le plan symbolique. La société hypercapitaliste dirigée par le Monopole, dans *Tunnel*, transforme la peine de mort en crucifixion pour éliminer les Crânes, ses opposants. La cérémonie aura aussi pour but non avoué de canaliser les appétits sadiques d'une population qui ne retire plus satisfaction de la seule excitation sexuelle. Les Crânes forment une micro-société théocratique, même si la foi est plutôt endoctrinement et Dieu une absence. Ailleurs dans la SF française, le rituel exprime une réconciliation de l'homme à l'univers, ou du moins le désir de transcendance. Ainsi, la rencontre amoureuse entre holoms (homosexuels) ou holames (lesbiennes), dans *La lune noire d'Orion*, féconde les olgamiers, des arbres qui entrent en résonance avec les ondes orgasmiques; la fusion, lorsque de nombreux couples se réunissent dans un parc, donne lieu à une sorte d'orgasme cosmique qui permet aux marginaux de transcender leur existence<sup>43</sup>. La civilisation de «La planète aux sept masques» est tout entière tournée vers l'harmonie universelle: les habitants portent des masques se divisant en sept couleurs correspondant aux «sept états profonds de l'âme», un chiffre symbolique appliqué sur tout<sup>44</sup>. Ceux qui portent le masque de nacre se destinent à la mort; ils se tuent lors de danses rituelles. La cérémonie rituelle répond donc

---

<sup>43</sup>F. BERTHELOT, *La lune noire d'Orion*, Paris: Calman-Lévy, 1980.

<sup>44</sup>G. KLEIN, «La Planète aux sept masques», réimpression [1ère éd., 1960], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL, pp. 363-381.

dans la SF comme dans les autres formes paralittéraires, au même traitement que le mythologique; de même, sa portée sacrée se voit conservée ou, au contraire, entravée.

Le sacrifice rituel jouit d'une place centrale dans l'oeuvre de Robbe-Grillet; il constitue selon nous le coeur du sociogramme du sexe puisqu'il cristallise et enrichit la pulsion violente dirigée contre la femme. Si une première variation de la scène rituelle apparaît dans *Le voyeur*, c'est surtout à partir de la période formaludique qu'elle s'épanouit. On en trouve de multiples échos sous la forme de descriptions de tableaux, de statues, de sculptures et, par extension, de personnages figés. Le jardin de la Villa Bleue contient des sculptures dont une, «L'Enlèvement de la princesse Azi», retient l'attention du narrateur principal. Dans *Souvenirs*, le sous-sol de l'Opéra — repaire du Triangle d'Or — contient pour sa part des cellules offrant à l'amateur des tableaux vivants de jeunes filles au sexe découvert. Le déroulement du cérémonial se montre immuable. D'abord les préliminaires avec l'interrogatoire des victimes ou les expériences médicales. Puis la représentation rituelle en tant que telle: les «jolies communiantes» ont été apprêtées. Elles portent des couronnes d'épines, des jarretières mettant en évidence leur «triangle sacré» (*Souvenirs*, p. 108). On les tient dans des poses douloureuses sur une table à sacrifice, des croix renversées ou des chevalets, et on les martyrise longuement — défloration et viols, pénétration d'objets contondants et d'aiguilles, brûlures diverses — pour finalement les immoler.

Ici aussi, la tranquillité du lieux a permis de soigner la même mise en scène: bras et jambes sont écartelés suivant une posture identique, liés de la même façon; le ventre et le haut des cuisses présentent aux cinq endroits exacts les mêmes plaies toutes fraîches, où le sang rouge et brillant semble à peine coagulé, comme si quelque baume avait été utilisé pour conserver les diverses entailles dans leur

aspect le plus décoratif. On voit que les choses, en tout cas, ont été faites avec méthode, rigueur et minutie. Malgré les modifications de décor, d'un crime à l'autre, et les variantes dues aux circonstances différentes, on ne peut que songer à l'accomplissement répétitif d'un rite. (*Topologie*, p. 110.)

C'est alors qu'elles deviendront des «déeses mineures» (*Souvenirs*, p. 76). «Il faut des martyres à la société future. Qu'aurait fait le christianisme sans sainte Agathe ou sainte Blandine et les jolies gravures représentant leurs tourments?» (*Projet*, p. 153). Ici comme dans le traitement du mythologique, le discours religieux parodique souligne le fondement sacré de l'univers fictionnel, même dégradé.

La scène sacrificielle explicite n'est pas uniquement l'apanage de Robbe-Grillet. On retrouve en effet des séquences à saveur rituelle chez d'autres auteurs comme Ricardou, Ollier et Duras. Dans la fiction ricardolienne, le rituel se dévoile par le biais des variations sur une même séquence et du réseau intratextuel. Le héros de *La prise de Constantinople*, par exemple, oblige Isa à prendre des positions inconfortables; les variantes sur la scène se fondent aux autres micro-récits (croisade, SF, conte de fée «La Princesse interdite») et théâtres, ce qui en augmente la tension et le sadisme. Le meurtre sacrificiel se montre plus clairement dans *Le jeu d'enfant* d'Ollier. Dès *La mise en scène*, la conjonction des scènes où l'on voit Idder muni de sa pioche, la jeune Yamila et les évocations de la mort de Lessing (entraînant, en creux, celle de Lassalle) génèrent une scène meurtrière à teneur sacrificielle:

l'homme à califourchon brandissant le maillet, l'enfant courbé devant lui, et de l'autre côté le corps allongé les bras en croix, étendu par terre ou enseveli debout dans le sol, le second animal enfin, le sabot levé, qui se détourne ou s'éloigne... L'homme vient d'être frappé, sa monture l'abandonne; le cavalier se tourne à présent vers l'enfant et s'apprête à lui faire subir le même sort... Mais c'est

postuler un double meurtre et déjà lui prêter toutes sortes de mobiles: rite, vengeance, trahison, jalousie... (pp. 254-255).

La dimension sacrée se voit ici contrecarrée par la mise en doute. Ce ne sera pas le cas d'*Our ou vingt ans après*, qui reprend la mythologie babylonienne<sup>45</sup>. Dans ce texte, Ollier emprunte le mythe de la création pour le mettre en parallèle avec le triangle œdipien. Nabou, fils d'O. (Mardouk dans le mythe), est chargé de garder des tablettes secrètes relatant l'origine du récit du séjour effectué par le jeune homme à Ur. Mais Nabou trahit son père. Après avoir violé Tiamât, il lui permet de voler les tablettes. Ils s'échappent tous deux, poursuivis par Mardouk. La narration accentue encore la teneur œdipienne par la ressemblance entre Tiamât et Nejma, la mère de Nabou. Les viols, à relents rituels, sont ici importants puisqu'ils se posent en métaphore de l'origine de la fiction en général — on s'y attardera à la dernière section.

Duras quant à elle invite son lecteur à pénétrer un univers baignant dans le sacré tant par certains motifs que son style à saveur cérémonielle. En effet, les personnages «re-invent multiple reconstructions of inaccessible, absent stories. Repetition, distance, unverifiability characterize the textual matter of legends, while reverence and/or fascination characterize their telling»<sup>46</sup>. A cela s'ajoutent la parataxe et les métaphores musicales, de même que les articles définis (l'amant, la mère) ou l'utilisation du nom complet du personnage, qui ouvrent sur l'archétype en posant une distance entre le lecteur

---

<sup>45</sup>C. OLLIER, *Our ou vingt ans après*, Paris: Gallimard, 1974.

<sup>46</sup>S.D. COHEN, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras: Love, Legends, Languages*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, p. 178.

et le texte. Sur le plan du contenu, le sacré s'oriente sur la fascination amoureuse et la mort; il donne lieu à des rituels mortuaires comme celui, théâtralisé, des *Yeux bleus cheveux noirs*. Ainsi la scène du repas, dans *Moderato cantabile*, prépare le rite mortuaire principal qui actualisera l'amour entre Anne Desbaresdes et Chauvin<sup>47</sup>. Un domestique habillé de noir, présente un canard «dans son linceul d'oranges» (p. 92) aux invités. C'est lors de ce repas que la jeune femme atteint le plus haut point de sa révolte contre son enfermement social et conjugal et s'avoue son amour fatal. Mais le rejet n'ouvre sur aucune libération; c'est elle qu'on dévore. La dernière rencontre entre les deux personnages répète le sacrifice du couple au début du récit. «Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait.» (p. 113) Anne Desbaresdes accepte son double sacrifice symbolique: sa mort émotive par Chauvin et sa mort sociale par son mari qui lui a retiré la garde de son enfant.

Qu'exprimeraient donc les textes à travers le mythologique, même dégradé, et la cérémonie rituelle? Les années 60 et 70 voient le déclin de l'Église catholique, mais non celui de l'élan religieux tous azimuts. Témoignent d'un désir général d'une résolution au social anémique la contre-culture ainsi que la publication posthume des oeuvres de Teilhard de Chardin, du *Matin des magiciens*<sup>48</sup> puis de la revue *Planète*, le regain d'intérêt

---

<sup>47</sup>M. DURAS, *Moderato Cantabile*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958], suivi de H. Hell, «L'univers romanesque de Marguerite Duras» et du Dossier de presse de *Moderato Cantabile*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1962.

<sup>48</sup>L. PAUWELS et J. BERGIER, *Le matin des magiciens: introduction au réalisme fantastique*, Paris: Gallimard, 1960.

pour la parapsychologie et l'astrologie (encore amplifié par les industries médiatiques), l'engouement pour la prospective, en d'autres termes la «nouvelle gnose»<sup>49</sup>. Selon Morin, le néo-modernisme véhiculé par la culture de masse apparaît plutôt comme un néo-archaïsme. La nouvelle gnose entrecroise des thèmes issus de croyances et de philosophies diverses (par exemple le zen, le panscientisme et les extra-terrestres) dans un bain de religiosité; elle a pour but d'intégrer le sujet au cosmos. L'essor de la nouvelle religiosité au sens large trouverait donc un écho dans les textes avant-gardistes et paralittéraires. Le discours philosophique transcendera ce questionnement par la publication et la réédition d'études sur le sacré, encore une fois au sens large; on pense aux réflexions, d'horizons divers, de Roger Caillois, de Bataille et de René Girard. Les hypothèses de ce dernier serviront ici d'exemple à notre regard sur le désir éventuel de catharsis sociale.

De l'atmosphère de violence au sacrifice explicite se dégage une même constante: la présence de la «crise sacrificielle». D'après Girard, la violence qui la fonde est sacrée en ce qu'elle repose au coeur même de l'homme. Elle jaillit des forces destructrices qui prennent source dans la communauté, c'est-à-dire dans l'escalade, entre les membres, de la haine et de la vengeance réveillées par le «désir mimétique». Le penseur nomme ainsi le désir, chez chaque individu, de calquer puis de surpasser l'Autre-modèle, et de s'approprier l'objet de son désir. Or, parce que le désir du disciple et celui du modèle convergent sur le même objet, la concurrence surgit et par conséquent la rivalité. Il y a un double impératif, contradictoire; en effet obéir à l'ordre d'imitation entraîne

---

<sup>49</sup>E. MORIN, *L'esprit du temps*, t. 2, *Nécrose*, avec la collab. d'I. Nahoum, Paris: B. Grasset et Fasquelle, 1975, p. 159.



inévitablement l'impératif contraire, le «ne m'imité pas» du désir adverse. En se jetant sur l'obstacle qu'est le désir adverse, la mimésis engendre son propre échec. Et celui-ci, de retour sur elle, la renforce. Si la mimésis ne trouve pas d'expédient au sein de la communauté, elle débouchera sur la crise sacrificielle.

Celle-ci apparaît au moment où se perd la différence entre la violence impure et la violence bénéfique. En effet la violence est «maudite» quand elle sévit à l'intérieur du groupe social et devient bénéfique quand elle en est expulsée. Sa polarisation sur le sacrifice d'une victime émissaire permet à la communauté d'accéder à la «purification», à la réconciliation des membres. L'apaisement sera toutefois temporaire car la violence ne se résorbe jamais complètement. Lorsque au contraire la polarisation ne peut s'effectuer, la différence sacrificielle disparaît et la violence contagieuse se répand dans la communauté. La crise sacrificielle se présente ainsi comme une «crise des différences», c'est-à-dire le moment où se perdent les différences dans l'ordre culturel dans son ensemble, que Girard définit comme «un système organisé de différences; les écarts différentiels donnent aux individus leur «identité» et leur permet de se situer les uns par rapport aux autres»<sup>50</sup>. Dans la crise, les antagonistes vivent l'illusion d'une différence formidable alors que règne plutôt l'uniformité produite par une haine et un désir communs. Au sommet de la crise, la violence devient à la fois l'instrument, l'objet et le sujet du désir. La crise, toutefois, n'apparaît jamais comme telle; elle se dévie sur des «contagions» exprimées généralement à travers les tabous, les interdits et les maladies. Chez Robbe-

---

<sup>50</sup>R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris: B. Grasset, 1972, pp. 76-77.

Grillet, elle apparaît ainsi dans les sociétés secrètes et leurs pratiques sadiques ou encore les personnages à l'imaginaire pervers.

La société moderne occidentale, note Girard, témoigne du processus de désintégration sociale exprimée dans la crise sacrificielle. Ce n'est pas la Loi qui est responsable des tensions vécues par l'homme moderne, mais plutôt son absence toujours plus complète, c'est-à-dire l'effacement des différences. La dénonciation de la Loi augmente avec l'affaiblissement des Modèles. Elle relève d'un «ressentiment», d'un ressac du désir qui se heurte au modèle-obstacle dont le sujet ne veut pas reconnaître la domination. Plus la mimésis devient frénétique, à travers les modes successives, plus les hommes refusent de voir qu'ils font du modèle un obstacle et de l'obstacle un modèle, d'où le réajustement perpétuel des mesures d'équilibre. Car le monde moderne réussit toujours à trouver des paliers d'équilibre, précaires, qui absorbent l'effacement des différences sans cesse grandissant. Un dynamisme entraîne ainsi la civilisation occidentale «vers un état d'indifférenciation relative jamais connu auparavant, vers une étrange sorte de non-culture ou d'anticulture que nous nommons, précisément, le moderne»<sup>51</sup>. Cette contagion augmente d'un cran avec la spectacularisation sociale prodiguée par les industries médiatiques, qui nourrit à la fois la violence et le mythologique et entraîne dans son sillage la «contamination respectueuse de toutes les catégories, [la] substitution d'une sphère à l'autre, [la] confusion des genres»<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup>GIRARD, pp. 260-261.

<sup>52</sup>J. BAUDRILLARD, *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Galilée, 1990, p. 16.

Tandis que les mythes et les rites substituent à la violence originelle un autel et une victime réelle, la tragédie présente un premier recul. Elle remplit en effet certaines fonctions dévolues au rituel dans un monde où celui-ci n'existe plus; mais parce qu'elle opère une déconstruction partielle du mythe, elle constitue un retrait par rapport au rite sacrificiel. L'affaiblissement s'accroît avec le traitement de la tragédie dans *Les gommes*, placée sur un registre mineur, de même qu'avec le fond mythologique et médiatique des textes. Dès lors, le passage d'*Œdipe-Roi* à la présence de plus en plus ancrée du rituel, parmi les fragments mythologiques et stéréotypiques divers, peut s'expliquer par la nécessité impérieuse d'apporter dans l'univers fictionnel un répit à la crise, un soulagement que n'a pu apporter *Les gommes*. «La lecture est une catharsis, le spectacle une purgation», déclare Robbe-Grillet qui intègre le rituel dans sa volonté d'«inventer un discours qui reprenne en charge ces pulsions, ces images de peur et de violence, qui menacent sans cela de nous envahir à notre insu»<sup>53</sup>.

On peut donc comprendre le choix exclusif de la jeune vierge comme victime sacrificielle dans les textes de Robbe-Grillet, qui concentre sur un seul objet sacrificiel les rituels paralittéraires. Parce que la femme a traditionnellement été confondue avec sexualité maléfique et nature, la cristallisation de la pulsion violente sur elle sous la forme du sacrifice constitue une expression moderne de tabou social. La société de consommation qui a canalisé l'érotisme en fonction sociale en stimule encore la virulence. Selon Baudrillard,

---

<sup>53</sup>G. DUMUR, «Le sadisme contre la peur», *Le nouvel Observateur* (310), 19-25 oct. 1970, p. 48.

Il semble qu'une collectivité gravement dissociée, parce qu'elle est coupée de son passé et sans imagination sur l'avenir, renaisse à un monde presque pur des pulsions, mêlant dans la même insatisfaction fiévreuse les déterminations immédiates du profit et celles du sexe. L'ébranlement des rapports sociaux, cette collusion précaire et cette concurrence acharnée qui font l'ambiance du monde économique se répercutent sur les nerfs et sur les sens, et la sexualité [...] devient une frénésie individuelle de profit.<sup>54</sup>

L'appel au sacré proposerait dès lors une façon d'échapper à la spirale. La coexistence des images de violence véhiculées dans le discours social et des discours encenseurs et émancipateurs désigne la femme comme le «double monstrueux» nécessaire à la purification de la communauté sujette à la dissociation, à l'effacement des différences. La jeune fille possède la «différence sacrée», c'est-à-dire qu'elle est près de la communauté tout en y demeurant à l'écart; elle devient à la fois objet de mépris et de respect dû au sacré. C'est pourquoi son corps glorifié s'étale sur les panneaux-réclames et les couvertures de magazines, tandis qu'au même moment il est tué ou torturé.

L'agression constante de la femme narrée dans les médias et les genres paralittéraires, ainsi que les scènes rituelles, proposeraient un ersatz de résolution de la crise sacrificielle. A travers sa reprise par le stéréotype, le mythe (classique ou contemporain) et le retour fréquent des mêmes scènes, Robbe-Grillet invite à la prise de conscience devant la crise et à sa résolution éventuelle. Lui aussi, comme le paralittéraire, transformerait la violence en sacré, quelque malmené qu'il soit. Girard remarque d'ailleurs que la violence et le sacré forment ultimement un même processus. Le néo-romancier tente de rapprocher les «phantasmagories» populaires du fantasme pur; cette

---

<sup>54</sup>J. BAUDRILLARD, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1970], préf. de J.-P. Mayer, Paris: Gallimard, 1978, p. 228.

«fulgurance de l'instant»<sup>55</sup> outrepassa la loi morale, bien qu'elle subsiste dans son ombre et, en cela, rattache l'homme à sa liberté. Il faut donc lutter contre les discours de censure et le refoulement de l'imaginaire.

Sa beauté absolue, sa liberté, sont incompatibles avec les misérables imperfections contingentes. Seul, parfois le simulacre (dans l'oeuvre d'art ou dans le jeu expert) parvient à en donner quelque approximation fugace. En revanche, il convient de redouter son refoulement, par le rire comme par la censure: chassé de notre imagination créatrice, il risque fort de resurgir soudain, dans la solitude impunie ou l'excitation collective, sous la forme odieuse de vulgaires crimes «réalistes» [...].(*Angélique*, pp. 194-195.)

La mise à jour du fantasme pur par la pratique du rituel favoriserait ainsi l'amorce d'une purgation au niveau de l'imaginaire, puisque l'acte sacrificiel est le centre du discours visant à prendre en charge les pulsions. Mais elle permet en outre un accès éventuel à une vérité sur le monde et sur l'homme pris dans ce réel; par là, ses textes restaureraient la dignité humaine. C'est précisément dans le désir chez l'homme de retrouver son intégrité, la vérité première de ses pulsions que se situerait le propos de Robbe-Grillet. Serait-ce que l'écrivain tenterait de dégager la puissance du mythe à travers le stéréotype, comme l'analyse d'Amossy sur le lien intime entre le mythe et le stéréotype l'a souligné?

On peut toutefois s'interroger sur l'efficacité réelle de la libération par cette promotion du fantasme et son simulacre dans le spectacle rituel. Le travail formel et la manipulation ironique, centraux chez Robbe-Grillet, proposent une distanciation qui refoule le pouvoir cathartique du rite. Sa charge sacrée est entravée par les techniques formelles de dislocation (les glissements de scènes reliées à des noyaux narratifs étrangers,

---

<sup>55</sup>J.-J. BROCHIER, «Conversation avec Alain Robbe-Grillet», *Magazine littéraire* (250), fév. 1988, p. 96.

par exemple), les descriptions minutieuses et le ton neutre, de type manuel technique, qui désamorcent le contenu perturbateur des scènes perverses<sup>56</sup>. A cela s'ajoute la manipulation ludique des fragments mythologiques. Le lecteur se voit donc simultanément invité à une ébauche de catharsis et détourné de celle-ci<sup>57</sup>. Filtré par la manipulation esthétique, le sacrifice rituel se retrouverait ici dans la même position qu'il occupe dans la tragédie, c'est-à-dire en recul par rapport à sa puissance purificatrice antérieure. Le passage de la tragédie au rite favorise certes un rapprochement vers la violence sacrée, mais le travail d'organisation scripturale n'entame pas sa transformation en énergie bénéfique. La violence éclate en fulgurances-«instantanés» qui n'apaisent pas la «crise des différences».

Là ne réside pas, de toute façon, l'intérêt des fictions robbe-grilletiennes, ni l'importance esthétique de l'oeuvre. Que l'écrivain veuille provoquer la prise de conscience quant au caractère stéréotypé des fantasmes dits personnels, c'est-à-dire quant aux idéologèmes sous-tendant les discours sur l'érotisme social et la gomme-cancer, et les restituer «purifiés» (ou sublimés grâce à l'ultralittéraire) au lecteur, cela semble indéniable; que l'oeuvre contienne un potentiel cathartique, plausible. Selon les époques, Robbe-Grillet a déclaré travailler sur le couple désordre libérateur-ordre emprisonnant et pervertir l'Ordre de l'intérieur, puis sur les fantasmes sexuels cliché pour restituer à l'homme sa

---

<sup>56</sup>J. CLAYTON, «Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sado-Masochism», *Massachusetts Review* (18), print. 1977, p. 114.

<sup>57</sup>D. HAYMAN, *Re-Forming the Narrative: toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca: Cornell University Press, 1987, p. 29.

liberté comme nous venons de le voir. Or, au delà du discours de libération et de révolution, c'est plutôt la sensibilité aux images sociales et son traitement de l'obscénité du monde qui font de lui un écrivain intéressant. C'est pour avoir compris la puissance des contenus paralittéraires, leur teneur discursive en d'autres termes, les avoir empruntées tout comme les avoir accompagnées de techniques formelles les soutenant que l'oeuvre trouve sa pertinence. La pression de la société spectaculaire ne peut que se traduire, sur le plan formel, que par la surutilisation de la spécularité, la mise à plat des fragments médiatiques et mythologiques, le travail sur les générateurs textuels et les assemblages de blocs narratifs. Le geste de désignation du cancer social et de sa structure de pouvoir secret, ainsi que des dérives pathologiques du rien monstrueux, actualisés à travers l'emploi des esthétiques paralittéraires et des techniques d'avarie, d'enlèvement descriptif et de dislocations spatio-temporelles s'avèrent sans contredit plus porteurs de sens que la volonté d'une libération potentielle de l'homme.

Qu'en est-il de l'efficacité du rituel dans la paralittérature? Les illustrations données plus haut empêchent de déterminer s'il y a ouverture sur une catharsis ou non. D'un côté, le rituel contribue à la réconciliation de l'homme avec le cosmos. Sur la planète aux sept portes, Stello réussit à retirer son «masque de nacre» — c'est-à-dire son visage d'humain, race marquée par la mort — après avoir assisté à la danse rituelle. La soif de compétition et la surenchère du spectacle amènent le héros du «Savant plaisir»<sup>58</sup>, de

---

<sup>58</sup>G. PANCHARD, «Le savant plaisir», réimpression [1ère éd., 1981], in: G. KLEIN, E. HERZFELD et D. MARTEL (dirs.), *Les mosaïques du temps*, Paris: Librairie Générale Française, 1990, pp. 11-47.

son côté, à effectuer des sauts toujours plus périlleux pour rester l'idole de la société. Cette dernière, en effet, jouit des sacrifices autour desquels elle a reconstruit le mythe d'Icare. Mais c'est surtout pour sublimer ses problèmes personnels que le héros se lancera dans un ultime Vol; grâce à ce geste, il devient l'Oiseau. Toutefois, de l'autre côté, nombre de textes présentant un rite sacré ne semblent offrir aucun dépassement au cancer social. Ni les crucifixions de *Tunnel*, ni le rituel initiatique des *Sabbats cessent à l'aube*, ni l'immolation des *Sept cercles* n'aident à surmonter véritablement la situation; ils servent plutôt à l'accepter. Les textes paralittéraires et avant-gardistes souligneraient ainsi l'efficacité ambiguë de la catharsis littéraire. Ils portent indéniablement des traces d'un sacré, mais il s'agit d'un sacré qui demeure le plus souvent au niveau de la crise sacrificielle.

Anomie, crise sacrificielle, monstruosité individuelle... autant d'actualisations du discours sur le pathologique social que la littérature n'a de cesse de narrativiser. La crise sacrificielle c'est, en d'autres termes, l'effet du capitalisme qui déterritorialise et reterritorialise les flux de désir. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, Deleuze et Guattari démontrent la violence intrinsèque au capitalisme et ses liens intimes avec les pulsions individuelles. On sait qu'au cœur de l'individu, machine désirante, se trouve le corps sans organes, ou instinct de mort, dont l'anti-production se répand dans le système. Or, aucune opposition ne sépare la réalité psychique et la réalité matérielle de la production sociale; les fantasmes dérivent autant des machines désirantes que des machines techniques



et sociales<sup>59</sup>. Où se situerait l'érotisme social, en particulier l'agression de la femme, tel que transcodé dans la fiction robbe-grilletienne? L'avant-garde, de concert avec certains discours des secteurs philosophique et psychanalytique, désigne le sexuel comme révolutionnaire, c'est-à-dire qu'elle percevrait les institutions sociales comme mortelles et viserait à les détruire en tablant sur le pouvoir subversif de la sexualité. Toutefois, nous avons vu plus avant que Foucault appelle dispositif de sexualité les techniques de pouvoir s'appuyant sur les institutions pour produire une mise en discours du sexe. Ce dispositif a pour but le contrôle des machines désirantes; s'il suscite par ricochet le développement de sexualités périphériques, de «perversions», celles-ci seront ensuite réintégrées au dispositif. Dès lors, les discours sur la liberté sexuelle ou la jouissance comme acte révolutionnaire ne transgressent ni ne libèrent véritablement; ils alimentent plutôt le dispositif de sexualité. Faire de la sexualité une subversion n'entraîne pas la destruction du pouvoir; ce qui paraissait déliaison schizophrénique et investissement révolutionnaire (investissement moléculaire) se trouverait canalisé en reterritorialisations perverses (investissement molaire) et par là ancrerait davantage le dispositif. Chez Robbe-Grillet, l'activation des machines désirantes permet la déliaison des pulsions et l'accès potentiel à la fulgurance du fantasme; dans un même mouvement, la reterritorialisation sous la forme de stéréotypes ou de fragments mythologiques et médiatiques réinscrit les fantasmes individuels à l'intérieur du pôle paranoïaque ou pervers. «On peut croire alors à des désirs libérés, mais qui, comme des cadavres, se nourrissent d'images. On ne désire pas la mort,

---

<sup>59</sup>G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, nouv. éd. augm., Paris: Éd. de Minuit, 1972, pp. 406-408.

mais ce qu'on désire est mort, déjà mort: des images.»<sup>60</sup> Les motifs rattachés à l'érotisme social dans la fiction robbe-grilletienne et la paralittérature oscillent donc entre l'investissement molaire et l'investissement moléculaire, ce qui est caractéristique du capitalisme. Ils se montrent à la fois révolutionnaires et conservateurs, potentiellement cathartiques et aliénants. Ils reproduisent, en les mettant en relief, certains idéologèmes rattachés au paradigme du Mal social ainsi que le discours du sublime avant-gardiste. La torture de la jeune fille sur l'autel du monde obscène, instantané du *Delirium Circus*, a pris le pas sur la finalité sacrée de l'acte sacrificiel; sa position centrale dans le sociogramme du sexe robbe-grilletien se voit ainsi corroborée.

Le mélange du paralittéraire, du mythe et du théâtre produit deux effets qui, simultanément, diffèrent et convergent. D'un côté, la fusion renforce l'atmosphère de violence; de l'autre, le théâtre «dédramatise» en quelque sorte la portée sacrée du mythique et permet de souligner l'artificialité de toute fiction. Récits mythiques, paralittéraires ou médiatiques sont tous des matériaux propices au bricolage ludique. Le résultat demeure semblable: un univers fictionnel où l'appel au sacré, présent mais entravé, ne peut favoriser aucun dépassement. L'homme se retrouve donc prisonnier de son imaginaire violent, au sein d'un social lui-même englué dans la crise sacrificielle. Par là, Robbe-Grillet présente une vision tragique. Il emprunte et aiguisé les éléments non cathartiques du sacré et du rituel paralittéraires pour refuser toute transcendance du cancer social et individuel. Le personnage reste enfermé dans le labyrinthe, en proie au Minotaure social,

---

<sup>60</sup>DELEUZE et GUATTARI, p. 404.

et dans la chambre secrète de son imaginaire sadique. La seule issue, la fulgurance du fantasme pur, relève d'une potentialité visée mais non nécessairement atteinte. Dans la prochaine section, on confrontera le motif de la torture de la femme à la question de la crise de la Littérature; y aurait-il, là aussi, possibilité de catharsis ou non?

### «Le petit crayon rouge»

Lorsque Mlle Edwidge n'a pas envie de poursuivre ses devoirs, elle appelle Darling, la bonne, pour se faire sucer «le petit crayon rouge»<sup>61</sup>. Et lorsque Maximilien joue sur le corps de Karina, il ordonne à son assistante: «Reprenons cette page d'écriture où nous l'avons laissée [...] Écris-moi le mot <trou> avec ton con...»<sup>62</sup> Ces images nous semblent faire un clin d'oeil, avec un décalage d'une vingtaine d'années, à une équation qui prévaudra dans les années 60 et 70. Le texte est une jouissance, un corps à travailler, voire à torturer dans le désir d'une révolution textuelle... On rejoint ici, par un autre biais, le sociogramme du sexe dont le centre est le sacrifice rituel de la femme au potentiel cathartique entravé. Lieu d'activité idéologique intense, le sociogramme du sexe souligne non seulement les représentations sociales du Sujet désormais vide monstrueux et d'une société cancérisée par sa violence endémique et le spectacle médiatique, mais aussi la

---

<sup>61</sup>ESPARBEC, pp. 12-13.

<sup>62</sup>FRANVAL, *Extrêmes sévices*, Paris: Média 1000, 1990, p. 33.

tension ressentie par la littérature entre sa forme traditionnelle et «le livre à venir» dans un marché en profonde mutation. En effet, le sociogramme transcrit l'inquiétude ressentie par l'avant-garde vis-à-vis de sa position dans le marché du livre et devant ses écrits mêmes: le Livre est malade, l'Écrivain se meurt et l'acte créateur se révèle mystérieux. En ce sens, le sacrifice rituel de la femme souligne l'état conflictuel, difficile, de la Littérature dans le monde contemporain.

Le corps textuel comme lieu de jouissance et terrain de lutte contre la doxa, sociale autant que littéraire, forme un topos qui parcourt les années 60 et 70. L'enjeu se montre ambigu; il faut en effet préserver la Littérature comme objet auratique, la discréditer comme réceptacle de l'idéologique, la torturer pour comprendre la «vérité» de son essence, louer son potentiel révolutionnaire... La littérature, par là, ressemblerait à l'objet sacré, au pouvoir à la fois bénéfique et maléfique. D'un côté, elle serait un objet à repousser; le texte se substitue à l'oeuvre littéraire, l'écrivain s'efface devant le scripteur, les notions de signification et de représentation du réel se voient rejetées. De l'autre, elle se fait écriture plurielle, ouverture, invitation à la participation du lecteur. Sans doute est-ce pour cette raison que certains intellectuels reprennent l'image de la femme torturée; le malaise est grand devant une modernité dont on ne veut envisager le cul-de-sac, l'anomie en d'autres termes, et le bouleversement culturel dont on ne peut prévoir l'impact sur les formes artistiques à long terme. La reprise sera d'ailleurs d'autant plus légitime qu'elle s'inscrit à la suite d'une tradition de la marginalité révolutionnaire; c'est à cette époque qu'on relit Sade, Michelet et Fourier. Le terme d'écriture, utilisé dans la critique traditionnelle comme la représentation graphique de la langue parlée, deviendra un

véhicule privilégié du topos du sexe-texte. Ses acceptions diverses par Barthes, Derrida et le groupe Tel Quel ont toutes en commun une référence sexuelle et rejoignent, sous différents aspects, les réflexions avant-gardistes. Chez Barthes, l'écriture se situe entre la langue et le style. Tandis que la langue forme un en deçà de la Littérature et que le style s'enracine dans la mythologie personnelle de l'auteur, l'écriture constitue le produit d'un choix de l'écrivain (et de sa réflexion sur la littérature) à partir des prescriptions langagières déterminées par le groupe social, l'idéologie, dans un temps historique donné. Avec la modernité, l'écriture s'est multipliée et est devenue un organisme qui croît autour de l'acte littéraire et ajoute au contenu des mots le poids de la forme. L'écrivain se voit acculé à une contradiction; ou il s'accorde aux conventions de la forme et reste sourd à l'Histoire, ou il s'ouvre à elle mais ne dispose que d'un langage dépassé. L'écriture littéraire présente ainsi le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, à l'instar de la Révolution qui, indique Barthes, cherche dans ce qu'elle veut détruire l'image de ce qu'elle veut posséder. L'écriture porte «à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire: comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes: comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser»<sup>63</sup>. Ce propos préfigure les réflexions du penseur sur la jouissance d'une écriture qui joue sur les bords subversifs de la culture.

Dans *Le plaisir du texte*, Barthes distingue entre le «texte de plaisir» et le «texte de jouissance». Le premier procure de l'euphorie puisqu'il ne dérange pas le confort de la

---

<sup>63</sup>R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1953-1972, p. 64.

lecture traditionnelle ni ne rompt avec la culture. Par contre, le second heurte le lecteur en ébranlant ses repères historiques, culturels et psychologiques; en cela, il se montre plus satisfaisant aux yeux du lecteur (distingué). Les termes utilisés par le critique pour décrire le texte moderne s'inscrivent dans l'isotopie sexuelle, et leur teneur violente ne peut être déniée. Ainsi, le texte de jouissance utilise la violence, sans la privilégier toutefois, car ce n'est pas la destruction qui est érotique mais la perte, «la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au coeur de la jouissance»<sup>64</sup>. Barthes rejoint aussi Lacan et les telquelliens par le fait qu'il compare le travail de l'écrivain à une agression sur la langue. Pour l'écrivain, la langue *maternelle* est en rapport constant avec le plaisir. «L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère [...]: pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu: j'irai jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue [...]» (pp. 60-61) La langue naturelle apparaît donc à la fois un artifice et un pouvoir, le support du réel sociohistorique; la subversion par le travail de l'écriture pourra donc seule subvertir l'ordre idéologique. La transgression par l'acte textuel permet à l'écrivain l'opposition au Nom du Père, à l'idéologie encodée dans le texte et donc fonctionnant comme un surmoi refoulé; de là, il accède à la jouissance.

Tel Quel abonde dans le même sens. Pour combattre l'idéologie réactionnaire dont la littérature est dite le symptôme actif, le groupe élabore la notion d'écriture textuelle. Cette dernière se pose comme le lieu du travail entre une pratique scripturale et sa théorie; elle conteste ainsi l'asservissement du texte à une représentation, un sujet, un sens, pour

---

<sup>64</sup>R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1973], Paris: Éd. du Seuil, 1986, p. 15 (italiques de l'auteur).

en souligner la productivité. Parce qu'ils sont tous deux une productivité, le sexe et l'écriture sont la métaphore l'un de l'autre; démembrer le corps «constitue une attaque en règle du conditionnement idéaliste du corps comme image, parole et identité»<sup>65</sup>. Le texte sera donc conçu dans sa matérialité sémantique, comme une matière corporelle au parcours génératif. Il possède trois niveaux; sur la couche profonde (la trace, ou «écriture» avec guillemets, par référence à Derrida) se pose la couche intermédiaire de l'intertextualité, le «corps matériel», puis la couche superficielle des mots et des séquences.

[...] si ce travail corporel se dévoile à travers le sexe, le sexe, en ce point, se confond précisément avec «l'écriture» comme production et annulation, vie et mort incessantes, greffes, des organismes et des significations. [...] C'est donc d'un corps morcelé qu'il s'agit, d'un corps signifiant multiple [...]: on sort ainsi de la répétition narrative classique avec son cortège identificatoire de figures plus ou moins bien montées<sup>66</sup>.

Le rapport entre le corps et l'écriture se montre ainsi homologue de celui entre le sexe et «l'écriture».

La représentation de viols et de sacrifices rituels chez Robbe-Grillet constituent un transcodage des réflexions sur le corps textuel de jouissance, tout comme du travail matériel comme transgression idéologique et révolution contre la Norme. Au moyen de la «chair des phrases» (*Les derniers jours de Corinthe*), l'auteur se livre à un attentat contre

---

<sup>65</sup>P. SOLLERS, « Écriture et révolution », in: TEL QUEL, *Théorie d'ensemble (choix)*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1968], Paris: Éd. du Seuil, 1980, p. 78.

<sup>66</sup>P. SOLLERS, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », in: Tel QUEL, *Théorie d'ensemble (choix)*, p. 278.

«le corps social, le corps du texte et le corps de la femme, tous trois imbriqués»<sup>67</sup>; par là il vise à mettre en scène «cette lutte à mort de l'ordre et de la liberté, ce conflit insoluble du classement rationnel et de la subversion, autrement nommée désordre.» (*Miroir*, p. 133)

Les textes travaillent à fond les jeux sur l'encre rouge-sang menstruel, les coupures, le V des jambes et du livre ouvert. C'est à travers le viol comme acte métaphorique que l'Organisation du D<sup>r</sup> Morgan vise à libérer les minorités (les nègres, les intellectuels) de leur esclavage et la bourgeoisie de ses complexes sexuels dans *Projet*. De même que la seringue-stylo (*Projet*, p. 148) du D<sup>r</sup> Morgan viole l'idéologie se cachant derrière les replis de la langue, de même la parole de l'auteur joue avec ces forces répressives pour les exposer et les manipuler<sup>68</sup>.

Le but de l'opération, facile à comprendre, était de savoir enfin qui est la jeune fille, d'où elle vient et pourquoi elle se cache là.

— Une dernière question avant de vous laisser poursuivre: vous avez employé une ou deux fois le mot «coupure», dans le corps du texte; que signifie-t-il?

— Déchirure au rasoir pratiquée à vif en travers d'une surface satinée, généralement convexe mais parfois concave, de chair blanche ou rose.

— Non, ce n'est pas cela [...]. (*Projet*, p. 191.)

Pour ébranler le lecteur et, par là, le détourner de l'idéologie dominante, la structure du texte se fait donc conflictuelle et parodique. Les personnages se confondent, les séquences narratives sont interrompues par des «coupures» et «reprises», la réflexion métatextuelle se mêle aux divers niveaux diégétiques. La reprise des figures féminines de Sade et de

---

<sup>67</sup>Propos cités par R.-M. ALLEMAND, *Alain Robbe-Grillet*, Paris: Éd. du Seuil, 1997, p. 232.

<sup>68</sup>B. STOLTZFUS, *Alain Robbe-Grillet: the Body of the Text*, London/Toronto: Associated University Press, 1985, p. 196.



Michelet dans les textes de Robbe-Grillet nourrit elle aussi le désir transgresseur. Les personnages féminins victimes et bourreaux rappellent Justine et son double inversé Juliette, tandis que *Projet* et *Souvenirs* font directement référence à *La sorcière* de Michelet.

S'il représente la Doxa, le corps féminin symbolise surtout la Littérature comme corpus de prescriptions langagières et de modèles littéraires de référence. Le roman d'espionnage à saveur érotique *Les sept cercles* offre une image qui nous semble bien synthétiser l'équation femme-livre et le sacrifice de la Littérature. Mercédès Matz, l'équivalente paralittéraire de Lady Ava (*Maison*), déclare au héros que les livres de sa bibliothèque sont reliés de peau d'esclaves, excepté l'édition originale de *L'Alcade de Zalameda* de Calderon.

Regardez, dit-elle, la couverture est faite avec le visage d'une femme. Ceci, bien entendu, ce sont les oreilles et cela... [...] ce sont les yeux. Les globes oculaires sont intacts. [...] Le titre a été gravé sur le front, juste au-dessus des sourcils. La jeune femme ainsi immortalisée par mon aïeul était la sienne. On pense qu'il était jaloux. Voyez-vous, nous autres Mexicains, nous avons notre propre idée de la mort. La vérité est que nous aimons la mort. (p. 111)

Le corps féminin renferme, matérialise en quelque sorte, le corpus littéraire. Or cet héritage à conserver (jalousement) est marqué par la mort. Non seulement il enferme et se tourne uniquement vers le passé, mais on en est encore esclave, puisqu'«on y laisse sa peau». Tel pourrait être le sentiment de l'écrivain face à cet héritage, tout comme celui du lecteur contemporain devant cette bibliothèque garnie de livres morts, ces «vieilles peaux». Mais, par ailleurs, le meurtre de la femme a permis de donner «une nouvelle peau» au texte

qui perdure ainsi; n'est-ce pas là le principe des cycles de l'avant-garde? On retrouvera au fil des pages qui suivent diverses variations de l'image des *Sept cercles*.

La femme-écriture se pose en métaphore du rapport de Robbe-Grillet au littéraire dès *Les gommés*. On sait en effet qu'Évelyne, objet d'un désir mêlé de répulsion, travaille pour la papeterie Victor-Hugo; or la gomme qu'elle vend déçoit Wallas qui cherche un objet plus friable, plus jeune. Une papeterie sous l'enseigne d'un auteur dépassé ne peut que vendre une gomme «qui ne vaut rien» (p. 66)... Le rapprochement entre la femme et la Littérature à torturer abondera surtout dans les périodes formaludique et autographique. Un exemple, parmi de multiples: la jeune agent Temple, dans *Souvenirs*, «transmet les messages clandestins à certains opérateurs de passage, assurant ainsi les glissements de sens aux articulations délicates du récit» (p.96). Cette phrase propose plusieurs glissements de sens: on y retrouve non seulement des renvois au récit policier (message clandestin, opérateur), mais aussi un regard métafictionnel sur la structure du texte et une allusion à sa sacralité à profaner. En effet, le corps féminin métaphorise le corps textuel, et la torture aux «articulations délicates» indique l'élaboration textuelle à partir des creux générateurs, c'est-à-dire le triangle d'or ou les «trous rouges» (*Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*<sup>69</sup>), qui rompent la linéarité traditionnelle. En jouant avec le corps des filles, le D<sup>r</sup> Morgan injecte la parole de l'auteur (le message clandestin) pour mieux déformer la langue (maternelle)<sup>70</sup>. Torturer la femme, c'est affirmer son pouvoir

---

<sup>69</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris: Éd. de Minuit, 1981. Désormais, les renvois à ce livres seront indiqués dans le texte sous *Djinn*.

<sup>70</sup>STOLTZFUS, p. 81.

destructeur sur le récit traditionnel et l'institution car «écrire, c'est d'abord vouloir détruire le temple, avant de l'édifier»<sup>71</sup>.

Une inscription similaire se retrouve chez Ricardou et, dans une moindre mesure, chez Ollier. *Les lieux-dits*, par exemple, vise à subvertir la représentation; pour ce faire, Ricardou met en place un conflit entre les Poètes et les Réalistes, de même qu'il pose au long du texte des rébus et anagrammes que les personnages doivent décrypter. A la fin du roman, Olivier tue Atta pour son hérésie référentielle — elle refuse de se reconnaître comme un signifié et ne sait lire dans les anagrammes et rébus du texte l'annonce de sa mort. *La prise de Constantinople* de son côté s'élabore à partir de fictions diverses offrant chacune la quête d'un objet inaccessible que le narrateur tente de saisir. Cet objet est Isabelle, la Princesse Interdite, la lectrice qu'on astreint à des poses. Ainsi, les personnages du récit vénusien doivent conquérir la Cité interdite, Silab Lee mais le langage, actualisé par le rocher «la borne», met le projet en péril.

Ollier, pour sa part, considère l'écriture comme le terrain de la lutte entre des «inscriptions conflictuelles». En effet, deux ordres de contraintes conduisent l'acte d'écriture, soit les incitations formelles (schématiques, arithmétiques) et les pulsions sensorielles; tous deux portent les traces des conflits entre individus et société. La matière langagière sur laquelle l'auteur travaille apparaît elle-même comme une inscription conflictuelle antérieure au geste d'écrire, imposée à l'auteur et contre laquelle ce dernier

---

<sup>71</sup>M. BLANCHOT, « Où va la littérature? », in: *Le livre à venir*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1959], Paris: Gallimard, 1971, p. 303.

lutte<sup>72</sup>. La lutte contre les prescriptions littéraires anciennes s'actualise à travers le personnage féminin Tiamât, dans *Our ou vingt ans après*. Ce personnage représente, dans le mythe babylonien de la création, le chaos aquatique primordial d'où le monde a été créé. Mardouk forme la terre à partir du corps de Tiamât en construisant un filet de roseau; le corps de la femme est sacrifié pour que le monde matériel prenne forme. De même, *Our* fait de Tiamât la matrice fictionnelle, la «surface ininterrompue du sens» (p. 154). La jeune fille est violée deux fois, et chaque description prend la forme d'une citation (d'un pastiche?) de *Salammbô*. Ces viols incarnent la lutte de la fiction nouvelle sur le corpus de la littérature traditionnelle, son pillage, pour qu'elle puisse prendre place. Le corps féminin d'une fiction généralisée sert de base à l'élaboration de la présente fiction<sup>73</sup>.

Intimement lié au sacrifice de la femme-Littérature apparaît le questionnement de l'écrivain avant-gardiste sur l'origine de l'écriture. La démarche néo-romanesque hérite, ici encore, de la réflexion inquiète de la modernité dans laquelle l'oeuvre se tourne vers la recherche de sa source et de sa spécificité. C'est à travers la violence contre la femme que Robbe-Grillet révélerait la volonté de saisir cette pulsion originelle, de même que la difficulté qui l'accompagne. Sans doute est-ce lié au fait que si l'écriture est femme, elle est aussi mère et, de là, l'écrivain (mâle) entre en conflit (attraction, répulsion) contre elle. Néanmoins, les pages qui suivent ne visent pas à entrer dans une lecture psychocritique de

---

<sup>72</sup>C. OLLIER, « Vingt ans après », in: J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (dirs.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juil. 1971, Paris: Union Générale d'Édition, 1972, pp.212-213.

<sup>73</sup>C. LINDSAY, *Reflexivity and Revolution in the New Novel: Claude Ollier's Fictional Cycle*, Columbus: Ohio State University Press, 1990, p. 114.

Robbe-Grillet, quelque pertinente qu'elle soit<sup>74</sup>; nous désirons plutôt esquisser un parallèle entre certaines réflexions derridiennes et la signification possible du motif de la pulsion originaire dans l'économie de l'avant-garde néo-romanesque.

On a mentionné plus avant que Robbe-Grillet cherche à retracer «la fulgurance de l'instant», le fantasme à l'état pur à travers les stéréotypes et les images tirées de la paralittérature. Puisqu'il y a rapprochement entre les corps féminin et textuel, la recherche de la fulgurance s'appliquerait, de là, à la «fulgurance» de l'écriture, à son jaillissement originel. Dans *Souvenirs*, le «sinistre docteur Morgan et ses expériences textuelles» (p. 155) drogue des jeunes filles pour qu'elles élaborent, sous son contrôle, des fictions oniriques.

Le docteur Morgan, debout au chevet du lit, se penche un peu plus sur elle, l'observant de ses yeux froids comme s'il cherchait à déchiffrer un texte difficile, ou à l'hypnotiser. (pp. 189-190)

... il pratique la piqûre amollissante sous-cutanée, dite de disponibilité totale, directement dans la chair dodue et ferme du coussinet pubien. Enfin il introduit, avec douceur, un ovule programmé dans le sexe de la patiente [...] A peine achevé l'interrogatoire à humiliations, Angélica von Salomon entre dans son second récit. (pp. 202-203)

Le corps féminin devient la matrice onirique et fantasmatique à partir de laquelle l'écrivain érige son oeuvre. Autant la manipulation des topoï et stéréotypes a pour but de susciter l'apparition du fantasme, autant la torture du corps sexuel permet l'enclenchement de l'acte créateur. Il s'agit d'une naissance douloureuse dont on retrouve l'image dans les

---

<sup>74</sup>Jean-Claude Vareille et Roger-Michel Allemand ont porté un regard psychanalytique éclairant sur Robbe-Grillet. Voir aussi Cécile Lindsay pour une approche théorique semblable des textes d'Ollier.

*Romanesques*; l'auteur écrit «dans le lent accouchement silencieux des ébauches, des expansions, des ratures et des reprises» sur la feuille blanche. (*Angélique*, p. 39)

Plusieurs narrateurs robbe-grilletiens témoignent, par un autre biais, du caractère difficile de l'acte créateur. *Dans le labyrinthe*<sup>75</sup>, *Maison, Projet et Souvenirs* reproduisent les hésitations et les différentes hypothèses du narrateur devant son récit par le moyen de ruptures multiples et de distorsions. L'acte semble difficile parce que forcé: les personnages narrateurs, si l'on excepte celui du *Labyrinthe*, doivent faire leur rapport ou revenir constamment sur le récit de leurs actions auprès d'une instance policière. Le sadisme de cette dernière serait alors un autre signe de la souffrance de l'écrivain devant la page vierge<sup>76</sup>. Si on met en parallèle le personnage narrateur enfermé dans un lieu clos, (re)composant son texte, et les supplices subis par la femme dans la cellule, le chronotope de la chambre secrète devient dès lors lieu de création. Nous avons vu au chapitre cinq combien ce chronotope était chargé de danger et se liait aux labyrinthes urbain et individuel; l'acte créateur se fait donc douloureux et la quête de fulgurance malaisée. L'enfermement s'avère inséparable de la création, comme Robbe-Grillet l'écrivait en 1953 à propos de Joë Bousquet, écrivain paralysé: «sa situation n'est que l'image cruelle de celle même du créateur.»<sup>77</sup> La chambre secrète apparaît donc le laboratoire alchimique où la

---

<sup>75</sup>A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris: Éd. de Minuit, 1959. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués dans le texte sous *Labyrinthe*.

<sup>76</sup>J.-C. VAREILLE, *L'homme masqué: le justicier et le détective*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 196.

<sup>77</sup>A. ROBBE-GRILLET, «Joë Bousquet le rêveur» (1953), in: *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Éd. de Minuit, 1963, p. 83.

torture de la femme générera la fiction ainsi que l'espace des affres subies par l'écrivain aux prises avec le mystère de la fulgurance créatrice.

La réflexion sur l'origine de la fiction apparaît aussi dans d'autres oeuvres néo-romanesques. C'est chez Ricardou qu'on rencontre sans doute le plus de similarité avec Robbe-Grillet quant au motif du travail scriptural sur le corps féminin. L'agression de la femme vise autant à susciter qu'à contrôler la matière fictionnelle. *La prise de Constantinople*, par exemple, superpose la fiction et la description métaphorique de la fabrique textuelle qui la génère. La citadelle Interdite se transforme en Silab Lee, Edouard en Ed Word et, bien entendu, la prise en prose. Les générateurs choisis pour tirer la fiction du néant accentuent l'agressivité contre le corps textuel et produisent des récits de lutte (croisade, SF d'action, conte de fée à obstacles) s'orientant sur un objet féminin à dominer. Le narrateur veut dessiner le corps d'Isa et oblige donc cette dernière à l'immobilité («permets-moi de construire la prose correcte»); durant le mimodrame reproduit maintes fois, l'acteur approche une flamme des cheveux d'Isa, prostrée. Ainsi, «prendre Constantinople tend à appartenir, textuellement, à l'ordre d'un certain érotisme et, inversement, prendre ce qui se trouve entre cheviïles et chevelure tend à appartenir, textuellement, à l'ordre d'une certaine belligérance»<sup>78</sup>. A l'origine du texte se pose une élaboration théorique d'autant plus complexe qu'elle vise à un contrôle total de la matière fictionnelle; la belligérance thématique est à l'égale de la pulsion sadique (de la peur?)

---

<sup>78</sup>J. RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris: Éd. du Seuil, 1978, p. 299.

contre la femme-corps textuel. Plus encore que chez Robbe-Grillet, l'écrivain torture le récit pour comprendre, c'est-à-dire enfermer et saisir, le mystère de la création.

«Je me suis mis au travail et j'ai écrit la phrase *Oui ou non répondez* qui s'adressait à moi seul et signifiait *Accouchez.*»<sup>79</sup> Ce commentaire de Pinget indique que si l'écrivain ne cherche pas à susciter la fulgurance de l'écriture sur le corps féminin, le processus de création relève de l'enquête policière; par là, il rejoint l'inquisitoire de la fabrique textuelle ricardolienne et l'action sadique robbe-grilletienne. La fiction policière partage en effet avec le Nouveau Roman la mise en scène de la genèse de l'écriture, de la quête du roman. Elle propose «le vide perturbateur et angoissant d'une histoire qui se construit», et où le détective entreprend une quête du roman «qui ne se trouvera qu'à la fin, mais dans quel état!»<sup>80</sup> Elle se révèle donc un roman au second degré, puisqu'elle donne naissance à un autre texte, d'abord censuré puis reconstitué graduellement. De fait, le récit policier possède, selon Vareille, une structure schizoïde dans le sens où le coupable et les suspects produisent le récit second, fantasmatique, et le détective dirige le récit surmoïque, celui qui juge et vise à mettre à jour le récit censuré. Une telle structure rappelle celle de la création; cette dernière suppose en effet une écriture, ou acte de production, et une fiction, c'est-à-dire le résultat de l'écriture. L'écrivain doit à la fois écrire et lire, en d'autres termes provoquer son imaginaire et le contrôler, le juger, tout comme le détective traque

---

<sup>79</sup>R. PINGET, « Pseudo-principes d'esthétique », in: RICARDOU et VAN ROSSUM-GUYON, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, p. 315 (italiques de l'auteur).

<sup>80</sup>F. RIVIERE, « La fiction policière ou le meurtre du roman », *Europe* (571-572), 1976, p. 19.



le coupable et reconstitue le récit, second, du crime. «C'est le moment où il faut se dédoubler. Une moitié de moi-même se détache de l'autre: un témoin. Un juge... Je suis tout agité...»<sup>81</sup> L'interrogatoire présent chez Robbe-Grillet ou Pinget, de même que ses variantes (l'enquête dans *L'amante anglaise*<sup>82</sup>, l'espionnage de *Portrait d'un inconnu*<sup>83</sup>) mettent en place un récit second au sein de la fiction, un récit marqué par la contrainte et le doute. Tant dans le NR que dans le policier, des pressions s'exercent sur le personnage et provoquent le récit second dont la genèse est vécue comme souffrance et extorsion. Tous deux, centrés sur la quête du récit caché, touchent aux pulsions d'Éros et de Thanatos<sup>84</sup>.

Pinget pousse aussi sa réflexion sur l'origine fictionnelle dans une autre direction, celle d'un au delà du langage, où l'écriture apparaît seconde par rapport à la voix. Les narrateurs-écrivains de Pinget cherchent à saisir la vérité de la vie dans la trame du quotidien. Or la volonté de dire vrai débouche souvent sur le fatras et le mensonge; c'est ce que le concierge de *L'inquisiteur* fait remarquer à l'instance interrogante<sup>85</sup>. La tâche leur semblera compliquée par le fait qu'ils veulent se dégager de la parole, qui appartient à tous et qui se montre souvent vide; ne s'actualise-t-elle pas sous la forme du potin (*Le*

---

<sup>81</sup>N. SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, Paris: Gallimard, 1968, p. 98.

<sup>82</sup>M. DURAS, *L'amante anglaise*, Paris: Gallimard, 1967.

<sup>83</sup>N. SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu*, réimpression [1ère éd., 1948], préf. de J.-P. Sartre, Paris: Gallimard, 1956.

<sup>84</sup>VAREILLE, p. 197.

<sup>85</sup>R. PINGET, *L'inquisiteur*, suivi de J.-C. Lieber, «Le procès du réalisme», Paris: Éd. de Minuit, 1962.

*libera*<sup>86</sup>) ou de l'interrogatoire? C'est par la «voix» que le narrateur pingétien se libérera de la parole pour accéder à l'écriture. Cette voix, vague et de l'ordre du murmure, échappe à toute identification. Ainsi, le narrateur de *Quelqu'un* a l'impression, lors de ses premières rédactions, de répondre à une «question vague»<sup>87</sup>. Le personnage-écrivain se fait silencieux pour entendre cette voix et s'en faire, ensuite, le porte-parole; de même, lors de la gestation d'un texte, Pinget choisit parmi les composantes de sa propre voix celle qui se cristallisera en narrateur<sup>88</sup>. Il s'agit, ici encore, d'une quête difficile puisque le retour à l'inconscient nécessite un travail de destruction; tout acte créateur prend source dans le désespoir selon Pinget<sup>89</sup>. Ce désespoir devant le vide est néanmoins bienvenu car il favorise la naissance d'une écriture libérée de la parole morte.

Ou trouver une voix différente qui lui parviendrait comme un élixir et le rendrait soudain à ce qu'il appelait sa destinée pas autre chose que l'état d'origine mais sans l'artifice du temps le plongeant ineffable dans l'eau du rêve où depuis toujours il évolue.<sup>90</sup>

La voix se révèle donc l'écriture du dialogue de l'écrivain avec lui-même, dans la quête toujours inachevée d'une parole poétique; la grammaire de l'écriture se fond aux «lexique et grammaire de l'être» (*Cette voix*, p. 24).

---

<sup>86</sup>R. PINGET, *Le libera*, Paris: Éd. de Minuit, 1984.

<sup>87</sup>R. PINGET, *Quelqu'un*, Paris: Éd. de Minuit, 1965.

<sup>88</sup>PINGET, «Pseudo-principes d'esthétique», p. 313.

<sup>89</sup>Dans une lettre du 26 janvier 1978, Pinget écrit: « Le désespoir est à l'origine de tout acte créateur », cité par M. PRAEGER, *Les romans de Robert Pinget: une écriture des possibles*, Lexington: French Forum Publishers, 1987, p. 134.

<sup>90</sup>R. PINGET, *Cette voix*, Paris: Éd. de Minuit, 1975, p. 225.

Le personnage-écrivain de Sarraute, de son côté, accepte de faire face à la «fêlure dans une paroi lisse, une fine craquelure» (*Entre la vie et la mort*<sup>91</sup>) ou encore au «trou noir» qui lui donne le vertige<sup>92</sup> car c'est là où vivent les sensations. Le travail de l'artiste consiste donc à saisir la sensation brute et à essayer d'en préserver la vie dans le passage à la formulation: «la petite chose tremblante» suspendue entre l'inexistence et l'anéantissement, dépend d'une écriture à qui elle doit la vie, dont elle craint la mort, et qui jamais ne lui garantit la survie.<sup>93</sup> Car l'écriture fait face à un double danger; celui où le langage se perd dans la sensation et celui où le «beau langage» écrase la sensation. C'est pourquoi l'écrivaine, pour rendre la mouvance de la réalité, fait éclater le personnage comme le récit et introduit dans la phrase les «espaces vides» des paroles: «les paroles à peine lestées, parcourues de vibrations, de radiations, jaillissent... venues d'un lieu intact où pour la première fois, une première et unique fois... sourd, frémit... à la source même... à la naissance...»<sup>94</sup> Il s'agit d'une écriture de l'effraction où la parenthèse, les notations fragmentaires, la parataxe permettent de rendre la parole antérieure de la sensation<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup>N. SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, p. 86.

<sup>92</sup>SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu*, p. 75.

<sup>93</sup>F. CALIN, *La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris: Lettres Modernes, 1976, p. 230.

<sup>94</sup>N. SARRAUTE, « Le mot Amour », in: *L'usage de la parole*, réimpression [1<sup>re</sup> éd., 1980], Paris: Gallimard, 1985, pp. 67-68.

<sup>95</sup>F. ASSO, *Nathalie Sarraute: une écriture de l'effraction*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995, p. 48.

La trace de la voix, la parole antérieure de la sensation: cette quête de l'origine du langage fait écho aux réflexions derridiennes sur l'écriture comme mouvement originel du langage. Jacques Derrida s'élève contre le processus de dévalorisation de l'écriture entamé par Platon, pour qui elle est un «signifiant de signifiant». En effet, les symboles vocaux, puis écrits, créent un éloignement des signifiants par rapport au signifié, situé dans la présence de la chose. Or la secondarité laissée à l'écriture, de même que la primauté accordée à la parole jugée plus près de la présence, s'avèrent fausses<sup>96</sup>. Le philosophe souligne que le signifié fonctionne d'emblée comme un signifiant, et que l'écriture affecte tout signifié. C'est pourquoi l'écriture excède et comprend le langage; elle est inscription d'une forme sur la nature, «archi-écriture, mouvement de la différence, archi-synthèse irréductible» (*De la grammatologie*, p. 88). Parce qu'elle est à l'origine du mouvement de la constitution des différences, l'écriture se fond à la différence, c'est-à-dire le mouvement rendant possible l'apparition de l'étant-présent et qui, par définition, disparaît dès son apparition même. Loin d'être secondaire, la matérialité de l'écriture se montre donc déterminante; elle révèle «l'espace» au coeur du signe, l'écartement qui le différencie d'un autre signe et qui le renvoie à la trace qui le brise. Fait intéressant pour sa convergence vers le sociogramme du sexe néo-romanesque, la différence prend le nom d'«hymen» dans «La double séance». L'hymen, en tant que consommation du mariage, est d'abord la fusion entre les deux partenaires, abolition de la distance entre le désir et sa satisfaction, entre la différence et la non-différence. Mais, du fait qu'il est un «entre», il

---

<sup>96</sup>J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris: Éd. de Minuit, 1967, pp. 16-18.

a lieu dans l'espace entre les contraires, entre les différences et les fait apparaître tels au moment de sa disparition.

Il n'est ni le désir ni le plaisir mais entre les deux. Ni l'avenir ni le présent, mais entre les deux. C'est l'hymen que le désir rêve de percer, de crever dans une violence qui est (à la fois ou entre) l'amour et le meurtre. Si l'un ou l'autre avait lieu, il n'y aurait pas d'hymen. [...] Avec toute l'indécidabilité de son sens, l'hymen n'a lieu que quand il n'a pas lieu, quand rien ne se passe *vraiment*, quand il y a consommation sans violence, ou violence sans coup [...].<sup>97</sup>

La recherche de la fulgurance de l'écriture sur le corps féminin, chez Robbe-Grillet ou le contrôle de la pulsion créatrice chez Ricardou convergerait ainsi vers la différance. Il y a désir violent de crever l'hymen, amour et meurtre; il faut torturer, ouvrir le corps féminin pour y retrouver la trace de la fulgurance, cette pulsion originaire toujours différée et qui échappe donc au créateur. Au sein de la fiction s'inscrit un autre texte, celui du narrateur en partution littéraire, et dont l'émergence désignerait l'espace entre le texte-à-écrire et le produit final. Il faut contraindre la femme-texte, chez Ricardou, pour constituer une nouvelle écriture tissée de théorie qui porterait la trace de son élaboration. On voit par ailleurs en quoi la «voix» chez Pinget converge vers l'écriture derridienne; il s'agit d'une voix écrite, qui s'exprime en phrase et ne renvoie pas comme la parole à une réalité préexistante. On retrouve dans *Cette voix* le personnage du maître qui écrit, efface les mots sur une ardoise puis les retrace: «Deux ou trois mots. / Traces d'effacement. / Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lieu zéro.» (p. 8) Cette ardoise qu'on peut sans cesse remplir de nouveau illustre le travail dynamique

---

<sup>97</sup>J. DERRIDA, « La double séance », réimpression [1ère éd., 1969], in: *La dissémination*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, p. 241 (italiques de l'auteur).

d'effacement de l'écriture. «La voix, dans les romans de Pinget, est toujours et déjà comme le langage «originel», écriture; c'est le jeu entre la trace de l'effacement, entre les silences de l'effacement tracé et les hoquets effacés de la trace.»<sup>98</sup> Enfin, Sarraute s'approche de l'écriture derridienne par son attention au mouvement qui conduit la sensation à sa cristallisation des mots. C'est dans les espaces vides (les espacements) au coeur de la phrase que s'installent les différences créées par le passage au mot écrit. Ce dernier, d'ailleurs, doit rester vibrant et porter la trace de la sensation: les mots «font plutôt penser à des cailloux tout lisses et ronds qu'un fil traverse. [...] Ils se déploient, le fil qui les traverse se tend, ils vibrent...» (*Entre la vie et la mort*, p. 93-94).

La violence et les tâtonnements engendrés par la quête de l'élan créateur accompagnent de nombreuses allusions à la situation de l'écrivain. L'écrivain Edouard Manneret se fait tuer, Corinthe vit ses derniers jours et, plus généralement, les personnages-narrateurs robbe-grilletiens sont enfermés et soumis à une instance qui les force à écrire. De là, on pourrait étendre la signification des chronotopes du labyrinthe et de la chambre secrète à la situation de l'écrivain avant-gardiste. Ce dernier serait confiné dans l'espace toujours plus réduit que lui laisse un marché du livre orienté vers la logique marchande, loin du public général; il errerait, en quête d'un espace de langage nouveau, dans une logique institutionnelle qui le pousse à une spectacularisation croissante — par le biais formel ou la promotion médiatique — et dans un état de culture désormais dominé par les industries médiatiques.

---

<sup>98</sup>PRAEGER, p. 76.

Un malaise similaire point chez Pinget. Le personnage-écrivain est désigné comme malade, agonisant, voire mort parce que son labeur a miné sa santé avec les années. Et son travail d'écriture ne semble pas devoir aboutir ni même relever de l'activité artistique puisque le texte demeure au stade du manuscrit, des mémoires ou des notes. Un tel phénomène nous apparaît intéressant par ce qu'il révèle de la situation du texte dans le contexte culturel général et peut s'interpréter de deux façon. D'une part, la présence du manuscrit témoigne de la vertu artisanale et auratique du texte qui échappe à la mécanisation; il y aurait ici résistance au déclin du Livre<sup>99</sup>. Mais le manuscrit montrerait, d'autre part, la difficulté pour un écrit de parvenir à la reconnaissance publique. Nous avons souligné au chapitre premier l'espace restreint qu'occupe la littérature de recherche dans le marché du livre, un espace qui s'amenuise d'ailleurs avec l'augmentation incessante de la production de titres au détriment du tirage. Dans les deux cas, le manuscrit se voit marqué par son inadéquation à la logique marchande du marché contemporain. Il fait par ailleurs l'objet d'une enquête policière; de même que le concierge de *L'inquisitoire* affronte la voix interrogatrice, le manuscrit est mis sous surveillance dans *Cette voix*, de sorte qu'il semble soupçonné d'une faute grave:

Encore un détail le volume est fixé à un pupitre par une chaîne afin que personne ne soit tenté de l'emporter mais même sans ça ce serait impossible parce que notre présidente ne quitte pas le grenier le jeudi jour d'ouverture de la bibliothèque et je vous jure qu'elle a l'oeil.

Ce n'est pas que notre bibliothèque soit fréquentée loin de là [...] la jeunesse va au cinéma et les gens de notre âge ont la télévision il reste pourtant deux ou trois personnes fidèles à la culture livresque disons la culture tout court [...]. (pp. 173-174)

---

<sup>99</sup>P. TAMINIAUX, *Robert Pinget*, Paris: Éd. du Seuil, 1994, pp. 146-147.

Le seul élément positif de cette citation, d'une perspective avant-gardiste, réside dans le potentiel dangereux et fascinant accordé au livre, d'où le garde à vue. Mais ce dernier semble dérisoire en raison du faible «danger» que le texte suspect présente dans une culture tournée vers les industries médiatiques. Confiné dans un grenier, séparé du monde réel: ne pourrait-on pas lire ici l'impression qu'a l'avant-garde, au delà de son discours sur la révolution par la fiction et sur la fiction, de sa situation par rapport au paysage culturel en général?

Sarraute aborde d'autres problèmes rattachés au livre, comme celui de son oubli rapide après un succès éphémère et celui, plus pernicieux, de l'écart entre la critique et l'oeuvre. Il s'agit d'une situation inhérente à un marché orienté vers la production de titres, et qui aggrave la difficulté que rencontre l'écrivain à percer dans le milieu. *Les fruits d'or* s'attarde particulièrement à décrire le discours critique sur l'oeuvre nouvelle; le succès d'un texte — puis son oubli — ne dépendent aucunement de la qualité de l'oeuvre mais plutôt de sa réception auprès du milieu parisien, en d'autres termes des jeux institutionnels<sup>100</sup>. Or la réception critique, loin d'être éclairée, apparaît contradictoire, et le lecteur véritable doit franchir ce brouhaha pour réellement apprécier l'oeuvre. «C'est un tremblement de terre, *Les Fruits d'Or*. C'est un raz de marée. Qui, je me le demande parfois, osera encore écrire après cela?» (p. 90) «Il a laissé la banalité à l'état naturel, il l'a laissée informe, douteuse... [...] Il ne l'a pas domptée. Il n'a pas fait une oeuvre d'art, mais du trompe-l'oeil.» (p. 102) Les jeux d'opinion (et de pouvoir sous-jacents à l'instance

---

<sup>100</sup>N. SARRAUTE, *Les fruits d'or*, réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1963], Paris: Gallimard, 1996.



critique) deviennent cruciaux avec la transformation du journalisme et des prix littéraires à l'heure d'un marché littéraire régi par la logique marchande, comme on l'a vu au chapitre deux. En effet, la fonction de promotion du livre se relaie à travers la presse écrite et l'audiovisuel; or la revue littéraire compte peu dans la critique d'information — elle s'adresse à un public déjà conquis —, et la presse généraliste ne réserve qu'une part toujours plus limitée à la rubrique littéraire. La critique radio-télévisée, de son côté, transforme le discours sur le livre en favorisant les titres grand public ou reliés à l'actualité; si elle permet une certaine «démocratisation» du livre, elle en accélère aussi l'obsolescence et, de là, conduit à son étouffement. Quant aux prix, on dénonce l'imbrication des instances de production et de légitimation qui en font l'organe de promotion le plus important. Peu nombreux sont donc les textes de nouveaux venus, et malaisée apparaît la position d'une critique sérieuse ayant à formuler un jugement sur la littérature contemporaine.

On pourrait croire que ces réflexions inquiètes sur la situation du livre demeurent l'apanage de l'avant-garde. Or la SF française, dont le marché s'avère fragile en raison de son étroitesse, en propose des échos. En effet, si ce marché a connu une grande progression dans les années 50 à 70, il n'a cessé de régresser par la suite. De plus, le créneau occupé par la production nationale reste étroit. Différente de la production anglo-américaine par son traitement esthétique et sa topique sociale, la SF française doit lutter pour séduire un public qui a tendance à la boudier. De plus, elle souffre d'un manque de vitrine dû à la faiblesse des revues, principal tremplin de promotion. Les textes portent ainsi les traces de la réflexion de l'écrivain sur ses écrits, sa place dans l'institution

paralittéraire. A l'instar du NR, nombreux sont les romans de la fin des années 70 qui mettent en abyme le texte sous la forme de manuscrits, de scénarios ou de texte publié, et présentent un héros écrivain ou scénariste. Le regard apparaît ambivalent. Il se montre ironique: Frémion brûle en vain les livres anciens dans «Toréador, prend garde à l'oeil de Kierkegaard!»<sup>101</sup>. Il apparaît aussi amer; Andrevon présente des livres vierges et des journaux aux phrases incomplètes, dans *Le désert du monde*<sup>102</sup>, et le scénariste de *Delirium Circus* est tué pour avoir enfreint les diktats artistiques. La marginalité de l'écrivain par rapport à l'institution littéraire et à la société s'illustre par exemple chez Christine Renard:

C'est pour cela qu'elle a écrit son histoire, c'est un récit autobiographique et c'est en même temps, et surtout, un appel au secours, une bouteille à la mer. Le manuscrit pèse lourd dans son sac en bandoulière, le manuscrit que l'éditeur vient de lui rendre, car il ne veut pas le publier.<sup>103</sup>

Par ailleurs, les espaces clos et labyrinthiques de la SF française peuvent aussi servir de métaphore à l'enfermement (protecteur ou non) de l'écrivain dans le milieu. *Delirium Circus*, une fois de plus, illustre l'éloignement de l'écrivain par rapport au public. Citizen, star de productions, quitte les studios près du Noyau dans le but de rejoindre le public. Il le découvrira aux confins de l'univers:

Des centaines de milliers de robots-humains programmés, peut-être (certainement) davantage. Ils vivaient là dans la Roue à Aubes, à l'extérieur de la ceinture et du

---

<sup>101</sup>Y. FRÉMION, «Toréador, prend garde à l'oeil de Kierkegaard!», in: *Octobre, octobre*, s.l.: Kesselring, 1978, pp.31-61.

<sup>102</sup>J.-P. ANDREVON, *Le désert du monde*, Paris: Denoël, 1977.

<sup>103</sup>C. RENARD, «Lettre perdue», in: *Le temps des cerises*, s.l.: Duke S.A. et Kesselring Éditeur, 1980, p. 105.

Noyau. [...] Ils étaient la Super-Production... Sans même le savoir, *dans un rêve...*<sup>104</sup>

«La littérature est devenue un état difficile, étroit, mortel. Ce ne sont plus ses ornements qu'elle défend, c'est sa peau [...]»<sup>105</sup> Cette remarque, écrite en 1957, ne se trouvera pas démentie dans les décennies suivantes. Le marché du livre vit un malaise structurel profond depuis sa modernisation accélérée de l'après-guerre; le chapitre premier en a souligné les crises récurrentes. L'évolution vers une production numériquement accrue, suivie de la stagnation et de la récession des tirages, les temps de valorisation réduits, ainsi que la concentration des maisons et de la distribution ont généré une situation critique. Et à cela s'ajoute l'orientation mercantile du milieu éditorial, ce qui influe sur le type de production fictionnelle publié. Le roman, en particulier le texte de novation, pâtit en conséquence d'une telle crise: son obsolescence s'aiguise sous l'action conjuguée des diktats commerciaux et de la logique moderniste de l'originalité; son imposition dans l'institution se fait plus aléatoire.

La crise se répercute bien entendu sur la sacralité même de l'Écrivain et de la Littérature. L'Écrivain perd son aura; les discours structuraliste et avant-gardiste qui le déclarent mort soulignent, de manière détournée, le déclin de sa légitimité. Car l'enjeu pour l'auteur réside désormais autant dans son adaptation aux transformations du marché que dans son choix de positionnement dans le champ. Ou il entre de plain-pied dans la logique marchande, choisit la carte spectaculaire et impose son image avant son oeuvre,

---

<sup>104</sup>PELOT, pp. 306-307 (italiques de l'auteur).

<sup>105</sup>R. BARTHES, «La critique ni-ni», in: *Mythologies*, p. 146.

ou il choisit la marginalisation et encourt le risque de voir son oeuvre méconnue. L'alarme sonne enfin devant la désacralisation de la Littérature, attaquée non seulement par l'affolement des avant-gardes qui la dérègle, mais aussi par l'invasion des industries médiatiques qui enclenchent la mutation du paysage culturel. La délégitimation se mesure particulièrement à travers la lecture; on assiste à sa stagnation à partir des années 70, voire à son recul. Cette pratique se voit concurrencée par la diversification accrue de l'offre culturelle et une transformation du sens même du mot culture avec les années 80 et 90. Les besoins de connaissance et de fiction sont de plus en plus assouvis par des médias autres que le livre; et si on lit toujours des romans, il s'agit généralement de paralittérature ou de best-sellers. On assiste donc à la délégitimisation du Livre, relégué parmi les pratiques culturelles vieillissantes, et à une mutation profonde du paysage culturel.

On ne s'étonnera plus dès lors que les textes ici étudiés utilisent la violence conflictuelle, le plaisir lié au pouvoir, la crise d'identité présents dans la paralittérature. Le Nouveau Roman va y puiser non seulement une expression plus juste de l'anomie qui afflige la Littérature, et devant lesquels la littérature existentialiste ou réaliste demeurent muettes. Il ajoute ainsi ses propres fantasmes de violence, son sentiment d'impuissance et de déréalisation aux contenus non canoniques. Il s'agit d'un malaise qui se trouve exacerbé par l'héritage de la modernité mallarméenne. Le sacrifice de la femme pourrait ainsi exprimer le désir de sortir de la crise sacrificielle qui atteint un champ littéraire faisant face à la commercialisation du livre-marchandise et à la réévaluation du Livre à l'aune des autres produits culturels. Le motif apparaît surtout durant le Nouveau Nouveau Roman, avec l'exacerbation du formalisme et le spectacle avant-gardiste telquellien. Mais

il se montre déjà en germes dès les débuts du NR, à l'orée de la crise; l'utilisation du roman policier, genre profondément moderne, témoignerait du conflit — ne s'agit-il pas de tuer tout comme de retrouver un ordre sécurisant?

Le sacrifice traduirait de plus le désir de se purger de la Littérature pour son héritage sclérosé et sa forme inadaptée au monde contemporain. Il peut paraître paradoxal qu'une avant-garde qui se caractérise principalement, aux yeux de la critique et aux siens propres, par l'autoréflexivité et le travail formel veuille justement remédier (inconsciemment?) à l'hyperformalisme et retrouver le chemin vers une nouvelle fiction. Car le NR joue à fond la carte moderniste de l'originalité formelle et de la distinction et, comme le surréalisme, tourne son regard vers le non canonique pour ébranler les assises traditionnelles de la littérature. Le mécanisme de porosité ainsi que les discours de récupération distinguée l'accompagnant demeurent, mais ils prennent une coloration nouvelle devant la transformation culturelle profonde engagée par les industries médiatiques. Le sacrifice de la femme-Littérature aura eu pour but non seulement de témoigner de la crise mais sans doute de faciliter le passage, au niveau symbolique, entre deux états littéraires, bref d'insuffler à la littérature une fulgurance dont elle a besoin; c'est en ce sens que le NR apparaît proto-postmoderne.

C'est là que résiderait une des portées d'un NR paralittéraire dans l'affolement des avant-gardes et dans un marché en régression. Dans une boutade, on pourrait dire que cette avant-garde, durant les trois décennies qui ont suivi la guerre, agit comme son propre *pharmakon*. Platon considérait l'écriture à la fois comme un remède à l'oubli et un poison

car elle nuit justement à la mémoire vive et à la parole<sup>106</sup>. Le NR comporterait son poison, l'hyperformalisme, mais aussi son remède, c'est-à-dire son contenu paralittéraire. La rupture significative dans le littéraire résulte souvent d'une crise ou de la désorganisation d'une partie du discours social<sup>107</sup>; s'il y a nouveauté à travers le NR, ce n'est sans doute pas dans la filiation moderniste qu'il faille la chercher, mais peut-être dans cette voix paralittéraire. Dans les années 80 la reprise d'une littérature, éclatée sur le plan des tendances esthétiques et ne correspondant à aucun centre institutionnel qu'on appelle postmoderne, deviendrait alors une première cristallisation possible d'un espace de langage nouveau en germes dans le NR, ou du moins une forme esthétique sans doute mieux adaptée aux mutations continues de l'espace culturel. A ce compte, le sacrifice de la femme-Littérature n'aura pas été vain, à moins qu'il ne s'agisse, comme dans le cas de l'anomie du social et de l'individu, d'une catharsis entravée par le formalisme même.

Que ce soit pour démontrer la société spectaculaire et cancéreuse, le rien monstrueux et ses dérives pathologiques, ou encore témoigner du Mal grevant le Livre et du questionnement sur l'écriture, il faut mettre la gomme, c'est-à-dire activer les techniques d'hyperformalisme dont la prégnante mise en abyme et opérer un bricolage intertextuel, à but parodique ou non, où se juxtaposent stéréotype, objet médiatique et culturel, paralittérature et mythe. Au centre du texte comme travail intensif et pulsionnel,

---

<sup>106</sup>Il s'agit ici de la pensée platonicienne telle que présentée par Derrida, «La pharmacie de Platon», in: *La dissémination*, pp. 69-196.

<sup>107</sup>M. ANGENOT, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», in: J. NEEFS et M.-C. ROPARS (dirs.), *La politique du texte: enjeux sociocritiques*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 24.

où le contenu fait la forme et vice versa, se trouve le sacrifice de la jeune fille. Sans doute par la torture thématique et formelle trouvera-t-on la «fulgurance de l'instant», ce jaillissement du fantasme pur qui apportera un apaisement au Delirum Circus du monde et du littéraire. Mais, plus probablement, y verra-t-on un instrument de connaissance pour mieux saisir l'obscénité du monde et l'état de la Littérature. Là se trouverait un des propos de la littérature en cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle témoin d'une culture en mutation.

## CONCLUSION

On ne peut comprendre réellement le Nouveau Roman sans connaître la paralittérature. Barthes en avait eu l'intuition dans les années 60:

[...] il n'est ou ne sera plus possible de comprendre la littérature «heuristique» (celle qui cherche) sans la rapporter fonctionnellement à la culture de masse, avec laquelle elle entretiendra (et entretient déjà) des rapports complémentaires de résistance, de subversion, d'échange ou de complicité (c'est l'acculturation qui domine notre époque, et l'on peut rêver d'une histoire parallèle — et relationnelle — du Nouveau Roman et de la presse de coeur).<sup>1</sup>

Notre propos aura eu comme premier objectif de privilégier la complicité entre le Nouveau Roman et la paralittérature, en prenant appui sur l'oeuvre de Robbe-Grillet. L'avant-garde d'après-guerre, jugeant la Littérature inadéquate par rapport à la réalité contemporaine, se tourne vers la paralittérature dans laquelle elle voit une représentation du discours social plus juste que celle du canonique. Les composantes narratives présentes dans les genres mineurs s'avèrent en effet des expressions puissantes de l'imaginaire social; il s'agit d'expressions d'autant plus significatives qu'elles sont amplifiées dans les industries culturelles. Nous avons considéré les romans de l'écrivain sous une lunette paralittéraire au lieu de comprendre le non canonique comme un emprunt secondaire par rapport à la

---

<sup>1</sup>R. BARTHES, «Littérature et signification» (1963), in: *Essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1964, p. 262.



texture fictionnelle; s'est ainsi dégagée une connivence profonde quant à la représentation de la société, du personnage, de la dimension spatio-temporelle et de certains thèmes.

Ce qui ressort tout d'abord, c'est la perception du tissu social comme étant désormais contaminé par une gomme-cancer. Une violence généralisée colore la fiction; l'ordre social se voit ébranlé par la présence de pouvoirs déstabilisateurs, occultes, qui exacerbent le sentiment d'insécurité et l'impression d'un monde opaque. Cette représentation se retrouve aussi dans d'autres secteurs discursifs, du fait divers aux ouvrages philosophiques et économiques. Du côté philosophique, nous nous sommes basée principalement sur Deleuze et Guattari, pour qui la machine capitaliste déterritorialise le corpus social et l'individu en déliant les flux de désir et en les contrecarrant à la fois, répandant ainsi l'instinct de mort. Par ailleurs, l'insondabilité du monde cancérisé et la fascination qu'il exerce mettent en péril les repères mêmes qu'on croyait solides. Le soupçon du personnage néo-romanesque sur la réalité qui l'entoure tout comme la structure textuelle souvent modelée sur l'interrogatoire policier traduisent le questionnement lancé au monde. Il s'agit là d'un soupçon qui plonge ses racines dans la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle et que les genres paralittéraires du policier et de l'espionnage rendent bien.

L'atteinte à l'intégrité du corps social fait en outre imploser le Sujet. Le personnage a perdu les attributs dont la littérature réaliste l'avait doté; il se voit minimalisé par les techniques d'effacement avant-gardiste, ou encore ravalé au niveau du stéréotype. Ce ravalement le rattache ainsi au personnage paralittéraire. Les personnages néo-romanesque et non canonique transcendent sur le plan littéraire le discours sur la crise d'identité de l'individu et son aliénation dans le capitalisme moderne; ils correspondent

particulièrement à la définition du schizophrène (mais plus généralement de l'homme) avancée par Deleuze et Guattari. Dans la société anémique où les flux de désir sont déterritorialisés, l'individu devient béance et intensité; la littérature traite de sa part de pulsions, de désirs et, bien sûr, du Mal qui l'atteint. Les jeux de masque, de dédoublement et de fusion à d'autres personnages, présents dans les deux sphères, illustrent ces troubles de la personnalité allant de la névrose aux dérives pathogènes de nature perverse ou schizophrène. Le cancer qui atteint l'individu se répercute bientôt sur la perception de l'espace et du temps. Ce travail a mis en relief les chronotopes de la chambre secrète et de la ville-labyrinthe en ce qu'ils illustrent la prégnance de l'imaginaire et du spectacle dans l'univers robbe-grilletien ainsi que, plus généralement, les discours sur l'aliénation. L'espace, tout d'abord, perd son ancrage réaliste de par l'utilisation de clichés et stéréotypes; le labyrinthe, récurrent dans le paralittéraire et l'avant-garde, traduit l'errance du personnage sans identité fixe, son enfermement dans ses obsessions. La chambre secrète, de son côté, met l'accent sur le théâtre des fantasmes, qu'il s'agisse de la scène du crime ou du lieu sacré de la torture. La temporalité, ensuite, se détraque et menace tant la mémoire que l'Histoire; leur quête s'avère d'ailleurs vaine. Les techniques et contenus narratifs de certains genres paralittéraires contribuent au formalisme néo-romanesque.

Les personnages robbe-grilletien et paralittéraire entraînent le lecteur dans un univers de pulsions agressives et érotiques, celui-là même que lui fournit l'environnement médiatique, où la femme occupe une position centrale. La jeune fille soumise à la torture ou au sacrifice rituel forme en effet le cœur du sociogramme robbe-grilletien du sexe, qui comprend la fiction «spectaculaire» et son travail intensif sur la théâtralité (formelle et

thématique), le médiatique tous azimuts, le mythologique et le stéréotype dans une volonté de dire le *delirium circus* du social et de l'individu. Sans doute, avance la littérature, pourrait-on renverser cette situation par une catharsis dont la forme privilégiée sera le sacrifice rituel. A moins que par l'acte agresseur on puisse accéder au jaillissement du fantasme à l'état pur, à la «fulgurance» et par là saisir le fondement de l'homme. A travers la torture de la femme, Robbe-Grillet et la paralittérature inviteraient à la prise de conscience de l'obscénité du monde et à sa résolution éventuelle. Le potentiel sacré et cathartique du sacrifice rituel demeure toutefois à questionner. Aux maux sociaux et individuels, nul remède définitif; le recours au sacré ne favorise aucun dépassement. Et la littérature ne peut donner qu'une connaissance intuitive, hésitante, sur le monde.

La relation entre Robbe-Grillet et la paralittérature ne fait pas que révéler des contenus romanesques communs. L'apparition du non canonique dans le Nouveau Roman s'effectue au moment où le marché du livre et le champ littéraire subissent une transformation profonde. En effet, le marché du livre doit se repenser au sortir de la guerre; il fait face à l'urgence d'une industrialisation rapide pour rattraper son retard par rapport aux autres pays. De plus, facteur non indéniable, les productions culturelles américaines font leur entrée dans l'Hexagone à cette époque; elles auront une influence certaine sur la paralittérature nationale et, par ricochet, se répercuteront sur l'institution par l'avant-garde. On ne saurait trop souligner que la transformation du champ paralittéraire coïncide avec l'apparition du Nouveau Roman. A partir des années 60, l'édition française vit en période de crise; ce sera, selon l'époque, la difficile restructuration du marché face à la révolution informatique et audio-visuelle, l'adaptation

au mouvement international de concentration de l'édition, la crise d'une production qui a trop augmenté ou encore la concentration de la distribution et la transformation de la librairie. Chaque décennie voit donc sa crise du livre. Le malaise s'accroît avec l'évolution du lectorat; si le pourcentage des lecteurs occasionnels augmente, on constate un fléchissement de la quantité de livres lus et surtout le recul de la lecture chez les jeunes. Il faut dire que la culture n'est plus comprise dans son acceptation traditionnelle; elle a gagné en éclectisme en s'ouvrant à des formes considérées mineures. Dans ce contexte l'avenir paraît incertain, et l'on s'attache à trouver les créneaux qui attireront la clientèle. Au fil des décennies, la littérature «heuristique» voit sa part de marché se réduire progressivement au profit des best-sellers, livres jeunesse et autres; ses tirages diminuent, ainsi que sa vie en librairie.

Le choc le plus brutal vient de la mise en place des nouvelles technologies relatives aux médias et de leur développement, qui ont provoqué avec les années 60 le bouleversement du paysage culturel général. La culture médiatique se caractérise, avec l'expansion des industries médiatiques, par l'effet de réel et le défoulement où la violence et l'érotisme tiennent une grande part. On comprend mieux dès lors la grande prégnance des genres paralittéraires; le support livresque serait protégé par les autres médias qui relaient ses formes narratives. Ce que le marché du livre perd en faveur des autres industries culturelles, le paralittéraire le conserve grâce à sa flexibilité transmédiatique. Force est donc de constater la synchronicité du regain paralittéraire, de l'expansion des médias de masse et de l'apparition du mineur dans l'avant-garde des années 50 et 60; on

assisterait à l'émergence éventuelle d'un nouvel état de culture et de littérature, où les formes mineures deviendraient prégnantes.

L'orientation mercantile du marché du livre ainsi que la culture en mutation n'iront pas sans se répercuter sur le champ littéraire. La logique marchande pourrait avoir eu une incidence sur l'accélération de la logique moderniste, ce qui aurait provoqué les inquiétudes devant la mort de l'avant-garde et de la Littérature. Il n'en demeure pas moins que le fonctionnement de l'institution connaît une transformation qualitative. Non seulement la société spectaculaire change le statut de l'Écrivain, mais elle éclipse l'aura entourant les Lettres. Par ailleurs, l'industrialisation du marché entraîne une stratification croissante des productions fictionnelles, ce qui génère l'apparition d'une institution dans les genres frontières et des sous-champs paralittéraires de novation. Cette évolution s'accompagne, à partir des années 60, d'une reconfiguration du réseau discursif entourant la paralittérature dans le sens de la légitimation. Les transactions entre les sphères littéraires s'en trouveront transformées, comme en témoigne la littérature contemporaine.

La matière fictionnelle porte les traces du malaise imprégnant le champ littéraire. C'est grâce à la thématique érotique offerte par le paralittéraire que le Nouveau Roman trouverait l'expression de son malaise quant à la crise du marché littéraire, du texte et de l'Écrivain face à l'acte créateur. La femme, parce qu'elle se fonde au topos de la révolution (sex)textuelle, cristallise ce discours anxiogène. A travers la torture et le sacrifice de la femme-Littérature, l'écrivain montre d'une part son désir de purger la littérature traditionnelle. Il désire d'autre part atteindre l'essence de la Fiction pure, sa fulgurance, au moment où le commandement moderniste de l'originalité en arrive à un cul-de-sac et

où la littérature est concurrencée par les autres récits médiatiques. Il s'agit là d'une quête difficile, car le procès d'écriture se vit comme souffrance, voire extorsion; de là découlent la violence contre le matériau fictionnel et le questionnement métatextuel.

Robbe-Grillet, symptôme d'une «haute gomme» frayant désormais avec les histoires «à la gomme» paralittéraires? Nous avons vu que la prégnance indéniable du paralittéraire dans le Nouveau Roman témoigne de la transformation profonde que subit le paysage littéraire et culturel avec l'industrialisation du livre et le nouvel essor des industries médiatiques. Or — et c'est là une situation souvent occultée, de par la logique institutionnelle — les transactions entre les deux sphères ont toujours existé. La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle n'apparaît qu'une étape nouvelle dans l'évolution des interactions entre les deux sphères; si Robbe-Grillet se montre original dans sa façon d'interagir avec la paralittérature, il ne s'inscrit pas moins dans le prolongement du travail d'«éboueurs»<sup>2</sup> qu'Arnaud a souligné et qui caractérise les «champs d'épandage» réciproques. Sans examiner de manière complète ces interactions à travers l'évolution littéraire, ce qui mériterait une étude en soi, revenons sur les rapports d'emprunt et de subversion, autrement dit sur la «recherche dans ses propres déjections (paralittéraires)» effectués par la littérature, pour mieux s'interroger sur leur pourquoi. Qu'est-ce qui l'attire tant dans les déjections, qu'est-ce qui la tonifie et la nourrit? Notre ambition n'est pas ici de fournir

---

<sup>2</sup>N. ARNAUD, «Les champs d'épandage de la littérature», in: N. ARNAUD, F. LACASSIN et J. TORTEL (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967, Paris: Plon, 1970, p. 420.

de réponse définitive, mais de tracer des éléments d'hypothèses relatives à une autre forme de fulgurance que nous avons laissée de côté dans cette étude sur Robbe-Grillet.

Comme Bakhtine l'a mis en évidence dans les textes de François Rabelais, la culture populaire sert d'inspiration aux auteurs dont l'histoire littéraire a conservé les noms, et ce dès le Moyen Age. Nous nous intéresserons dans les pages qui suivent aux emprunts à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir duquel ils connaissent un changement qualitatif. Le roman noir, aussi appelé terrifiant, et le roman populaire dans son sillage influenceront d'abord les romantiques. L'imitation du roman terrifiant d'outre-Manche s'est d'abord effectuée dans la littérature mercantile avec, par exemple, les romans de Mme de Genlis. Le roman populaire lui empruntera rapidement ses principales caractéristiques comme la présence de mystères surnaturels, de forêts profondes, de tyrans cruels et de victimes persécutées; on pense entre autres aux *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue et au *Capitaine Fantôme* (1864) de Paul Féval. Le mouvement romantique reprendra les débordements du genre noir; l'influence se fera particulièrement nette chez Victor Hugo (*Han d'Islande*, 1823), Charles Nodier (*Inès de las Sierras*, 1837) et Honoré de Balzac (*Jane la pâle*, 1825) pour ne citer qu'eux. Notons au passage que le dernier écrivain touchera aussi le fantastique et le roman policier, alors en germes. Hugo et Balzac ne dédaigneront pas non plus la forme du roman feuilleton; *Les misérables* (1862) d'Hugo paraît en feuilleton, et Balzac publie presque toutes ses oeuvres dans les journaux.

Ce qui marque les emprunts de la littérature canonique jusqu'au romantisme, c'est qu'ils s'effectuent au premier degré. Les écrivains peuvent jouer sur les tableaux canonique et populaire sans en subir les contrecoups symboliques, et leurs incursions dans

le paralittéraire ne sont chargées ni de subversion anti-institutionnelle ni de distanciation ironique. Cette situation change au moment où l'institution littéraire dans son acception moderne se met en place et que les sphères légitime et paralittéraire se divisent davantage. Les symbolistes nous offrent les premiers exemples du renversement qualitatif dans le travail d'éboueur canonique. «J'aimais [...] la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules; contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.» Ce passage célèbre d'*Une saison en enfer* (1873) d'Arthur Rimbaud ne peut plus se lire comme un «abandon», effectué au premier degré, au plaisir associé à la littérature populaire. Il s'agit plutôt d'une stratégie d'écart vers les marges de la Littérature pour souligner l'arbitraire de la valeur accordée au canonique, en mettant en relief le mécanisme de désancrage. Les symbolistes, dans le sillage de Rimbaud, renforcent cette orientation avant-gardiste tout en participant de la logique institutionnelle; ne récupèrent-ils pas la «littérature démodée» et non la paralittérature contemporaine, maintenant ainsi la distance? C'est là qu'ils trouveront le plaisir associé à la spontanéité et au rire. Par exemple, Jarry se montre friand des almanachs médiévaux et des paralittératures judiciaire et administrative, tandis que les *Complaintes et Cantiques* activent l'intérêt de Tristan Corbière et de Jules Laforgue.

Parallèlement à Rimbaud, Lautréamont effectue dans ses *Chants de Maldoror* (1869) une première déstabilisation de l'ordre symbolique des textes par le biais du collage, du plagiat et du grossissement parodique. L'écrivain travaille sur les topoï, parodiés, du romantisme, ce qui lui permet de mettre en cause les critères de l'harmonie et de la réussite artistique. Mais il ne s'agit pas là du seul jeu intertextuel. On retrouve



aussi dans les *Chants* la présence de la littérature populaire sous la forme du mélodrame et du roman feuilleton, qui prête sa structure et ses procédés au texte ducassien. Les *Chants* possèdent en effet la structure feuilletonesque caractérisée par une intrigue principale lâche autour de laquelle sont construites des intrigues secondaires qui s'interrompent et insèrent des histoires annexes. Les péripéties alternent avec les passages descriptifs ou méditatifs (et imprécatoires, ici). Un décor énigmatique, le style épique, la multiplication des indices annonçant le malheur sont d'autres procédés empruntés, de même que le héros surhumain; Maldoror rappelle le Rocambole de Ponson du Terrail ou le Rodolphe (inversé) des *Mystères de Paris*. Le Chant VI, en particulier, reprend le texte de Sue et lui adjoint des éléments de roman à énigme ainsi que des références à *Fantômas* de Souvestre et Allain. Dans la machine ducassienne, les contenus narratifs grossis se font et défont, les personnages ne possèdent pas vraiment d'identité et les contradictions répondent à la combinatoire textuelle. Résultat: Lautréamont récuse non seulement le romantisme, mais aussi le réalisme en tant que courant littéraire et notion, tout comme il propose une réflexion sur la fabrication du roman.

Suite à Lautréamont et à Rimbaud, les avant-gardes continueront de questionner la clôture entre Littérature et paralittérature et activeront le développement de transactions symboliques. Chez les surréalistes, le désir de dévaloriser les canons esthétiques (le roman réaliste ou psychologique) accompagne celui de revivifier la littérature, de lui redonner la puissance de la spontanéité et de l'émotion. C'est pourquoi ils procèdent entre autres au ready-made manipulé (insertion de publicités, de conversations banales ou d'articles de journaux dans le poème), à l'hommage, au pastiche ou à la reprise. André Breton se livre

ainsi à une apologie du roman noir. Cette littérature «ultra-romanesque» contient des excès qui détruisent la notion même de roman, et le fantastique qui y repose permet d'atteindre «ce point où la raison humaine perd son contrôle» et de traduire «l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes.»<sup>3</sup> Tandis qu'*Aurora* (1946) de Michel Leiris porte des traces du roman gothique, Breton et Julien Gracq le réinvestissent.

Gracq est en effet attiré par le roman noir (mais aussi par la fiction de Jules Verne et le conte de fées) dans lequel il reconnaît l'expression de sentiments habituellement réprimés, de peurs ataviques et de l'omnipuissance narcissique. Ces forces, selon lui, peuvent par leur puissance faire craquer la stabilité politique tout comme la littérature. *Un balcon en forêt* (1958) ainsi qu'*Au château d'Argol* (1938) appartiennent à ce genre. *Argol* en emprunte les composantes et les travaille comme un ensemble stéréotypé, sans pourtant en offrir une parodie; il s'agirait plutôt d'une stylisation où se fond un contenu proprement gracquien (l'attente, la folie) ainsi qu'une lecture du triangle du Graal. Ici encore, la paralittérature se voit empruntée tant pour sa puissance émotive que pour son caractère anti-institutionnel.

De nombreux romans populaires comme *Rocambole*, *Costal l'Indien* (Gabriel Ferry) et surtout *Fantômas* sont particulièrement prisés des surréalistes, de Guillaume Apollinaire à Max Jacob en passant par Robert Desnos. Selon le premier, *Fantômas* est

---

<sup>3</sup>A. BRETON, «Limites non-frontières du surréalisme» (1937), in: *La clé des champs*, Paris: J.-J. Pauvert, 1967, pp. 21-22.

«au point de vue imaginaire, une des oeuvres les plus riches qui existent».<sup>4</sup> Desnos y voit «un des monuments les plus formidables de la poésie spontanée»<sup>5</sup> et lui dédiera sa *Complainte de Fantômas* (1933), elle-même inspirée de la *Complainte de Fualdès*, texte populaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Le poète s'inspire en outre du feuilleton et du fait divers entourant Jack l'Éventreur dans son récit lyrique *La liberté ou l'amour!* (1927) qui relate les exploits de Corsaire Sanglot. Ainsi le mystère, la violence et les métamorphoses, en d'autres termes la rêverie contenue dans le roman populaire dont *Fantômas* constitue la figure de proue, séduisent les surréalistes qui y lisent un moyen de se désengager des carcans de la pensée et, comme dans le cas du roman noir, de jouer avec la puissance émotive des tabous.

Les avant-gardes suivantes — le Nouveau Roman et Tel Quel — perpétuent l'attitude surréaliste de transgression anti-institutionnelle par le questionnement de la frontière entre la Littérature et le «reste», mais celui-ci déborde encore davantage les genres non canoniques pour englober l'environnement médiatique, écrit ou non. Les stratégies d'outre-clôture, qui désignent les emprunts entre les champs esthétiques ou entre les champs esthétique et non esthétique<sup>6</sup>, prendront ainsi de l'ampleur avec le siècle. L'emprunt connaît par là un changement qualitatif important. Ce n'est plus en effet le

---

<sup>4</sup>G. APOLLINAIRE, «Le restaurateur poète et le cordonnier philosophe» (1914), in: *Anecdotes*, préf. de M. Adéma, Paris: Gallimard, 1955, p. 185.

<sup>5</sup>R. DESNOS, «Imagerie moderne» (1929), in: *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, éd. établie et annotée par M.-C. Dumas, Paris: Gallimard, 1978, p. 458.

<sup>6</sup>P. DURAND, «D'une rupture intégrante: avant-garde et transactions symboliques», *Pratiques* (50), juin 1986, p. 37.

«démodé», distant du légitime, qui se montre récupérable mais le contemporain, témoignant ainsi de la mutation culturelle dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du bougé dans la légitimité symbolique. Autre phénomène à noter, des auteurs ne participant pas de ces avant-gardes empruntent eux aussi au non canonique de différentes façons, témoignant eux aussi du bougé symbolique. Bref, nous avons arpenté le cas de Robbe-Grillet, mais le rapport de cet écrivain avec la paralittérature n'apparaît pas typique de l'attitude légitime envers le non canonique depuis 1945. De fait la littérature contemporaine, et avant elle le Nouveau Roman, nous montre qu'il n'existe pas (plus) une seule manière d'interagir avec la paralittérature, voire que la frontière traditionnelle entre les deux sphères s'estomperait.

Du côté du Nouveau Roman, nous sommes passée rapidement sur la présence du «paralittéraire de tympanisation» (tout ce qui participe de la production d'environnement selon Arnaud) dans l'oeuvre de Simon. Si l'on peut rapprocher les récits de quête comme *Le vent* (1957) et *La route des Flandres* du roman policier, c'est surtout dans l'insertion de réclames publicitaires, de cartes et de séquences cinématographiques qu'apparaît le travail d'emprunt de l'écrivain. Cette forme de ready-made travaillé a comme but un effet de mosaïque et instaure une rupture quant aux normes de la production littéraire. Butor reprend la même stratégie dans *Mobile* où il juxtapose des textes publicitaires, des articles de la constitution américaine et des extraits de catalogue. Outre les ready-made, ce néo-romancier s'intéresse aussi aux genres paralittéraires, en particulier la SF et le policier, sur lesquels il réfléchit au sein de ses fictions. Bien utilisée, la science-fiction possède un grand potentiel de libération; Butor l'apprécie surtout pour sa puissance à faire rêver.

C'est pourquoi *Degrés* ainsi que *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) font référence à Jules Verne, dont les textes continuent d'habiter l'imaginaire collectif selon le néo-romancier. *Portrait* rejoint d'ailleurs *Le château des Carpathes* (1892) pour son thème initiatique, la descente aux enfers et son échec, qui permet une réflexion pessimiste sur les erreurs historiques du passé.

Sans doute est-ce encore cette puissance de la paralittérature à exprimer fortement des émotions qui conduit Duras à puiser dans le roman sentimental l'expression de ses thèmes axés sur l'amour fou, la rencontre fatale, la douleur au féminin dans des décors souvent exotiques. Alors que la distance avec la SF ou le policier se fait réflexive du côté de Butor, elle apparaît essentiellement stylistique chez Duras. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein* ou *L'amant de la Chine du Nord* (1991), point de regard parodique; les fantasmes amoureux et douloureux se moulent sans heurts aux images et séquences narratives du roman rose.

Tel Quel ne s'intéresse pas directement à la paralittérature de fiction, bien que Sollers en reprenne une contrainte de production avec *Paradis* (1981), publié en feuilleton dans *Tel Quel*. Philippe Soupault voyait dans le rythme de production imposé par le feuilleton un type d'écriture automatique; Sollers aurait peut-être trouvé dans le feuilleton un outil permettant l'écriture du polylogue extérieur, au fondement du monologue intérieur, dans lequel il réfléchit sur la relation complexe entre sexualité, religion, langage et écriture. C'est surtout la paralittérature de tympanisation que l'on retrouve dans les deux *Paradis* et dans *H* (1972); il se fonde au polylogue extérieur pour faire exploser la matière textuelle. En effet, différents discours et types de textes (listes statistiques,

berceuses, comptines, pubs) s'y trouvent atomisés, la langue est envahie par des éléments linguistiques étrangers, la voix textuelle couverte de «bruits» et le «je» pulvérisé. Le régime du mélange et de l'impur, marque traditionnelle des productions de masse, entre ainsi dans l'avant-garde et se met au service de l'élan créateur, de la pratique textuelle comme acte révolutionnaire. Denis Roche travaille lui aussi le ready-made manipulé dans *Louve basse* (1976) où il insère des entrevues, des commentaires sur des écrits antérieurs et des enregistrements sur cassettes de coïts ou dialogues érotiques.

En dehors des avant-gardes, d'autres auteurs ont aussi été attirés par les esthétiques et images paralittéraires. On ne peut passer sous silence Boris Vian qui a beaucoup contribué à faire connaître la paralittérature américaine. Chez lui, les textes oscillent entre l'ironie sur des thèmes policiers comme dans *L'arrache-coeur* (1953) et le pastiche comme *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). Toutefois le pastiche ne cache pas un véritable respect des esthétiques paralittéraires et de leurs atmosphères. *J'irai cracher...* ou encore *L'automne à Pékin* (1947) se nourrissent respectivement du thriller et des images du cinéma noir américain dont il rend l'atmosphère d'angoisse et de mystère, et *L'écume des jours* (1947), sous sa fantaisie, respecte la puissance de l'esthétique science-fictionnelle. Près de vingt ans plus tard le dramaturge René de Obaldia, dans *Génousie* (1960) et ses pièces ultérieures, mélange la SF et le policier dans une volonté facétieuse permettant des moments intenses proprement «paralittéraires» de par leur décrochement de la réalité.

L'emprunt à la paralittérature et la technique du ready-made manipulé se mélangent dans la fiction de Georges Perec pour servir l'esthétique oulipienne. L'oeuvre de cet écrivain présente deux pôles essentiels, soit la «tentative d'épuisement» sociologique du réel

et l'esprit ludique à la base du trompe-l'oeil, du collage citationnel et des contraintes formelles diverses; là réside la seule réponse esthétique au malaise et aux contradictions du monde post-atomique. L'esprit ludique englobe bien entendu la paralittérature; Perec voit dans le policier «un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque», et la fiction vernienne le fascine en tant que «matériel, ou machinerie, de l'imaginaire»<sup>7</sup>. *La disparition* (1969) s'élabore ainsi sur une intrigue policière à la *Ten Little Indians* d'Agatha Christie et inclut un éventail de genres rhétoriques (poèmes, inventaires, déclarations politiques); l'espace romanesque sert de prétexte au travail sur la langue tout comme de commentaire en filigrane sur l'expérience historique et politique de l'auteur. *W ou le souvenir d'enfance* (1975), de son côté, s'inspire de Verne tandis qu'*Un cabinet d'amateur* (1979) englobe la paralittérature d'environnement avec sa série de rapports, de comptes rendus de livres et de documents divers qui permettent au lecteur de reconstituer les étapes de l'existence du tableau. Le processus autoreprésentatif élaboré autour du jeu de copiage, central à la diégèse, permet de déjouer la tradition réaliste et de considérer toute production littéraire comme reproduction.

Plus loin des emprunts au paralittéraire, le cas de Romain Gary se montre malgré tout intéressant en ce qu'il rappelle la possibilité romantique de jouer sur les deux publics lettré et populaire. La logique institutionnelle veut cependant que l'écrivain prenne un pseudonyme pour conserver la clôture entre les sphères. Gary a écrit de nombreuses sagas romanesques avant de renouveler son inspiration et de rejoindre le grand public sous le

---

<sup>7</sup>G. PEREC, «Entretien: Perec/Jean-Marie Le Sidaner», *L'Arc* (76), 1979, pp. 4, 10.

nom d'Émile Ajar. On a salué chez ce dernier le style nouveau, mélange de mots conventionnels et de français parlé, qui généralise l'usage de l'antithèse et du jeu de mot (surtout l'inversion du sens dans le non-sens); il s'approche par là de San Antonio et de Coluche. Son oeuvre, sous Gary et Ajar, se veut une attaque parodique contre le kitsch. Pourtant elle en contient un aspect, selon Diane Rosse, à travers l'idéologie omniprésente inscrite dans la répétition, la surcharge sémantique, la volonté d'éviter l'ambiguïté du discours et des structures narratives, tout comme le désir de didactisme. Elle s'apparente aussi au kitsch par la subversion excessive reposant sur le burlesque et la satire<sup>8</sup>. Gary rejoint dès lors la littérature de masse qu'il décrie... L'auteur de *Pseudo* (1976) confirmerait donc ce que le Nouveau Roman avait annoncé, c'est-à-dire la prégnance de plus en plus forte du paralittéraire (de fiction et de tympanisation) au sein de la sphère littéraire.

Le paysage littéraire à partir des années 80 corrobore certainement cette situation. Les textes font se converger, selon diverses modalités, des techniques modernes désormais apprivoisées, des fragments culturels et des formes de représentation traditionnelles avec lesquelles on renoue suite au cul-de-sac avant-gardiste. C'est que la logique institutionnelle doit composer avec le nouvel environnement culturel et l'état du marché du livre en assouplissant ses stratégies relatives à la clôture symbolique entre les deux champs. Si elle accueille le non canonique (fictionnel et médiatique) tout en se préservant le double registre

---

<sup>8</sup>D. ROSSE, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa/ Paris: A.G. Nizet, 1995, pp. 154-161.



distingué, la frontière entre la distance ludique et un plaisir s'orientant vers le premier degré semble, plus que jamais, subtile.

Les romans de Jean Echenoz, par exemple, empruntent leur trame narrative au policier et à l'espionnage, dont ils respectent certaines composantes narratives. Ainsi, le narrateur omniscient du *Méridien de Greenwich* (1979) dissimule des éléments de l'intrigue au lecteur, dans la pure tradition du roman noir. Cette tendance du policier se retrouve aussi dans *Cherokee* (1983), qui fait aussi référence aux films américains de catégorie B. *Lac* (1989), de son côté, mêle différentes formes du roman d'espionnage. Par contre, l'écrivain établit une distance par rapport aux genres mineurs en refusant un dénouement explicatif, en multipliant personnages et lieux sans les motiver ou encore en révélant les «trucs» de chaque genre. L'emploi ostensible des fictions paralittéraires, jointes à la présence de l'écrit sous diverses formes (enseignes, livres scientifiques, romans), souligne l'importance de l'écriture comme matière et sujet, de même qu'il désigne un tremplin au renouvellement de la littérature. Autre écrivain de Minuit, Antoine Volodine présente des textes qui portent les marques de ses premiers romans publiés dans le secteur SF. Que ce soit dans *Lisbonne dernière marge* (1990) ou *Le nom des singes* (1994), l'écrivain présente des dystopies politiques à relents policiers où le personnage éprouve le besoin de s'exprimer ou se trouve soumis à l'interrogatoire. Les fondements paralittéraires s'intègrent harmonieusement à la matière fictionnelle pour en renforcer la densité.

Enfin, dans un tout autre registre, Michel Houellebecq utilise discrètement des composantes de la SF pour relater l'évolution de la société française depuis les années 50 dans *Les particules élémentaires* (1998). La présence des êtres humains «améliorés» grâce

à la découverte scientifique d'un des héros, la relation à partir du futur des événements privés et publics ayant mené à la découverte ainsi que les réflexions scientifiques donnent à ce texte une coloration *hard SF*. Le fait que ce texte ait été élu «meilleur livre de l'année 1998» par *Lire* souligne combien le genre conjectural, bien que fondu discrètement à la matière fictionnelle canonique, participe des formes désormais prégnantes du fictionnel au sens large dans la culture contemporaine.

Le tableau lacunaire que nous avons brossé a mis en relief les stratégies symboliques sous-tendant les emprunts au champ de déjection paralittéraire en orientant l'éclairage davantage sur l'aspect positif de l'emprunt que sur la logique moderniste de distinction qui demeure toujours à l'oeuvre. Car la littérature sent son inadéquation par rapport aux contenus paralittéraires. Elle veut rendre compte du réel et de l'homme adéquatement, mais comment être vrai sans tomber dans le byzantinisme? Et surtout, qu'est-ce que les mauvais genres possèdent qu'elle-même ne contient pas malgré son originalité et sa profondeur? Nous avons dit que Robbe-Grillet trouvait dans la paralittérature une expression des maux sociaux et individuels tout comme il y retraçait la fulgurance. Notre travail a associé cette dernière à la volonté de désigner l'obscénité du monde et au désir d'atteindre l'essence de la fiction. Ne pourrait-on pas aussi lire dans ce terme le plaisir contenu dans ces «livres érotiques sans orthographe» ou ces textes de «poésie spontanée», et qui attirerait le Nouveau Roman? La littérature se veut un savoir sur le monde tel qu'élaboré dans un état du discours social, et la paralittérature, grâce à son ouverture intertextuelle, peut nourrir son propos. Mais elle aussi une écriture, un

plaisir d'écriture; la paralittérature offrirait une réponse à cette Littérature qui aurait besoin d'un «encore un effort» pour devenir véritablement parlante, vibrante...

Qu'est-ce qui, au juste, attire les écrivains dans le non canonique? En quoi consiste sa «fulgurance»? La littérature serait ce personnage cherchant l'Altérité et se demandant: qu'est-elle, comment l'aborder, que faire avec elle? Elle ressemblerait dès lors à l'héroïne d'un roman Harlequin. Durant un voyage en Australie, lointaine contrée où elle devait rencontrer une cousine, Litté fut recueillie dans un ranch suite à un accident de la route. Le maître des lieux, dont la beauté farouche reflétait le paysage environnant, troubla la belle Litté. Tout en Paral respirait la liberté des grands espaces, la sauvagerie d'une authenticité que Litté, la policée, avait appris à juguler dans son milieu aisé. La jeune fille se sentit mystérieusement devenir femme sous son regard — une transformation troublante, à laquelle elle aspirait de tout son coeur et qui lui faisait peur à la fois. Elle souffrait de le croire indifférent à son égard et de subir ses manières rudes; même si elle sentait qu'il était séduit par sa fragilité et sa délicatesse, il n'en restait pas moins si différent... Saura-t-elle surmonter le fossé social et ses résistances pour trouver le chemin de son coeur?

A moins qu'il ne s'agisse d'un roman d'espionnage. Un groupe d'espions a été mandaté par le Bureau des Stratégies pour subtiliser l'arme secrète que possédait l'ennemi de toujours, ce Popular qui refusait de s'aligner aux courants officiels et qui, pour cette raison, s'attirait les foudres idéologiques des United States of Canon. Après moult obstacles, les barbouzes purent rapporter une copie des plans de construction. Le Bureau tenta d'en décrypter le contenu pour comprendre le fonctionnement de cette arme qui risquait de déstabiliser l'Union; mais si certains mécanismes se laissèrent découvrir,

d'autres demeurent insolubles. C'est pourquoi le Bureau décida d'organiser une autre opération «avant-garde»; il faudrait kidnapper l'un des créateurs de l'arme ou, mieux, l'amener à venir de lui-même aux U.S.C.. Réussira-t-il cette fois à comprendre cette mystérieuse arme popularos?

Comment s'explique l'amour de Litté pour le beau Paral, pourquoi les U.S.C. espionnent-ils sans cesse leur ennemi Popular? Le tableau historique a tracé quelques pistes; approfondissons-les. L'avant-garde ressent tout d'abord la puissance d'expression du non canonique. Celui-ci, on le sait, constitue une bonne caisse de résonance du discours social; mais il cristalliserait en outre des peurs, des émotions et des sensations propres au paysage humain et leur imprimerait une forme puissante. Nous sommes dans le domaine de l'intensité, de la puissance des images et de la rhétorique qui provoquent la rêverie du lecteur, là où s'abandonnent les carcans de la pensée pour emprunter l'expression de Breton. La paralittérature serait le personnage féminin du roman porno, à la fois rétif et consentant, émouvant dans ses douleurs et plaisirs, fascinant le sujet masculin et activant en lui l'éros et le thanatos. Prenons au hasard quelques passages où émergerait cette intensité.

Dans le *thriller* teinté d'angoisse *La dernière fuite*, un groupe de malfaiteurs poursuivent, dans le but d'obtenir une rançon, le fils d'une famille aisée et celle qui le protège après avoir décidé de tromper ses comparses. A l'un des moments clef, les victimes voient l'un des poursuivants, blessé, avancer vers eux.

La souffrance et la peur d'être abandonné l'ont poussé à venir voir ce qui se passait. La part d'argent qu'il doit toucher l'a aidé à cette folie. [...] C'est un spectacle granguinolesque, horrible. On croirait un mort sorti de son tombeau

afin d'assouvir une vengeance longtemps désirée et pesée... Un son inarticulé, tel un grognement de bête fauve, me parvient. Une peur irrésistible s'empare de moi. Jack vient trop près, et je ne peux le laisser continuer. Je lève mon arme et vise son front.<sup>9</sup>

L'intensité ici, passe par le sentiment de peur et l'horreur devant la mort en marche. Il en va de même pour le héros de *Cache-cache au purgatoire*, roman policier populaire, qui découvre sa maîtresse morte et doit soupçonner, avec horreur, sa femme:

Et là, une nouvelle surprise m'attend. Sa peau aux bras et à la poitrine porte de noirâtres traces de coups et de la pointe des seins à l'aisselle, s'échelonnent de petites plaies qu'on devine provoquées par des brûlures de cigarettes.

[...] Je suis saisi de nausée. Je fonce vers le cabinet de toilette et c'est pour découvrir, jetées dans la cuvette du lavabo, deux serviettes tachées de sang et une autre qui a dû servir de bâillon et dans laquelle on a vomi.<sup>10</sup>

Mais l'intensité peut aussi surgir au détour d'une phrase, comme dans ce passage d'*Oms en série* de Stéfan Wul: «Non, il est encore trop jeune, tu le prendras dans quelques jours, quand il saura marcher».<sup>11</sup> Au début de ce roman de SF, un père draag empêche sa petite fille d'emporter tout de suite le bébé om qu'elle convoite. En une seule phrase, l'auteur a placé un élément du paradigme absent (la différence de chronologie biologique entre les humains et les Draags) et joué sur le *sense of wonder* caractéristique du genre. Ailleurs, dans le roman sentimental, l'intensité joue sur toute la gamme des émotions rattachées à la rencontre de l'autre sexe. Dans *Piège pour deux coeurs* de Magali, par exemple, Xavier doit se séparer de Nadège, sa nouvelle femme, pour assembler des documents prouvant les

---

<sup>9</sup>J. MICHEL, *La dernière fuite*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1967, pp. 197-198.

<sup>10</sup>A. BASTIANI, *Cache-cache au purgatoire*, Paris: Presses de la Cité, 1965, p. 114.

<sup>11</sup>S. WUL, *Oms en série*, Paris: Denoël, 1972, p. 15.

malversations de sa famille; une tâche difficile, car non seulement le projet se montre dangereux, mais la famille tente encore par tous les moyens de le faire interner.

«Si tu n'as pas été ma femme, tu seras ma veuve. A ce titre, ta mission continuera la mienne.

J'étais perdue, étourdie, malheureuse, déchirée dans mon coeur et dans ma chair, mais je lui obéirais.

Je prononçai les mots qui étaient mieux qu'une promesse, plus vrais qu'un serment:

— Je suis ta femme et je t'aime!<sup>12</sup>

Robbe-Grillet se laisse aller au plaisir paralittéraire, véhicule puissant de sensations, dans de nombreux textes. En effet, si les emprunts prennent souvent les contours de la parodie, il en est dont la reprise ironique apparaît tellement voilée qu'on pourrait les retrouver sans changement dans les «mauvais genres». On pense par exemple à *Djinn* où le mélange SF et espionnage, à la fin du texte, donne lieu à une véritable distanciation. «Dans la chambre comme dans le cabinet de toilette, les inspecteurs ont trouvé tout en ordre, ainsi que nos agents (qui eux, évidemment, possédaient un double de la clef) l'avait déjà fait deux jours plus tôt.» (p. 143) Il s'agit d'agents temporels mêlés à l'affaire de l'organisation de lutte contre le machinisme. Purement policiers se montrent certains dialogues du *Voyeur* (pp. 180-184) et les réflexions du commissaire Laurent sur l'affaire Dupont (*Les gommes*, pp. 78 et 245, par exemple) ou celles du D<sup>r</sup> Morgan dans *Souvenirs* (p. 216-217). Il en va de même pour l'atmosphère de roman de guerre du *Labyrinthe*. Que dire enfin de la séquence du rat dévorant le ventre d'une jeune fille torturée, où la distance parodique semble s'être volatilisée (*Projet*, pp. 142-143), ou celle dans laquelle

---

<sup>12</sup>C. JAUNIERE, *Piège pour deux coeurs*, Paris: J. Tallandier, 1962, p. 157.

Angélica doit, avec des menottes comme seul vêtement, manger par terre et utiliser des toilettes à la turque (*Souvenirs*, p. 183)? L'absence de personnage exprimant leurs émotions pourrait faire néo-romanesque, mais les scènes véhiculent certainement le même contenu de sensations (horreur délicate ou non, excitation, dégoût...) que leur pendant pornographique.

L'avant-garde perçoit ensuite dans le non canonique une pratique non inféodée à la légitimité, ce qui lui permet l'expression du spontané, de l'instinctif et de l'imaginaire libre. Pour ce faire, l'écriture paralittéraire ne s'embarrasse pas de réticences devant le stéréotype ni ne craint l'effet. Elle se veut un plaisir immédiat et cherchera à traduire son imagination vigoureuse avec tout ce qui se trouve à sa portée: dans la reprise de formules canoniques banalisées, les phrases et situations toutes faites, le débridement stylistique et thématique, les contradictions, les niveaux de style ou l'écriture transparente, voire son propre pastiche. Bref, kitsch elle serait et se voudrait. En découle une autre dimension importante de la paralittérature; elle se prendrait elle-même au premier degré, contrairement au légitime qui y voit un signe de pauvreté. A travers le kitsch et le premier degré, elle se ferait dérision, en creux, de la littérature légitime et de sa «posture» stylistique autant que symbolique, d'où sa dimension critique latente. N'est-ce pas ce que Rimbaud soulignait? L'emprunt au paralittéraire permettrait non seulement au légitime de s'abreuver à «l'enfance» de contenus fictionnels non domestiqués, relevant du patchwork, mais aussi de contester les stratégies symboliques.

Les exemples paralittéraires que nous avons donné plus haut pourraient se lire comme du kitsch. Mais d'autres extraits se montrent plus ostensiblement tels, pour le plus

grand plaisir du lecteur — le kitsch n'est-il pas l'art du bonheur? Nous en prendrons comme exemple cette représentation de la ville future, typique de la SF classique, et dans laquelle on retrace un relent du Voron zolien.

[...] une ville du siècle XXVII, une immensité mécanique, un robot géant dont les poumons étaient les usines, dont les yeux multiples étaient les phares qui balisaient l'arrivée des aéronefs et des astronefs, dont le cerveau était l'Université où dix mille savants et techniciens réglaiement le sort des onze millions d'humains qui vivaient dans le monstre-cité.<sup>13</sup>

Le kitsch se fait enivrant pour la lectrice au passage suivant du roman Harlequin *A voleuse, voleur et demi*:

Cheryl n'était absolument pas préparée à un baiser aussi profond et sensuel.

Il étouffa son cri de protestation, ignora les prunelles dilatées d'effroi qui s'attachaient sur son visage, comme hypnotisées. Elle sentait l'air lui manquer et commença à se débattre faiblement contre l'étreinte inattendue.

Pourtant, peu à peu, un bouleversement étrange et inquiétant chassa sa peur, la faisant frémir de plaisir. Une explosion soudaine de tous ses sens qui s'embrasaient d'un coup la réduisit à merci.<sup>14</sup>

Et dans le roman d'aventure *L'aristo et le roi Némo*, le cliché est utilisé au degré zéro d'intensité pour mieux souligner l'horreur ressentie par l'aristo devant la dictature némoienne, dans la cour de la prison: «On avait enlevé les cadavres, mais les potences étaient toujours là et, au milieu de l'herbe sèche qui, dans cet air matinal sentait bon le foin et la vie, il y avait de larges flaques de sang...»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup>M. LIMAT, *Le crépuscule des humains*, Paris: Éd. Fleuve Noir, 1963, p. 8.

<sup>14</sup>L. THIBAUT, *A voleuse, voleur et demi*, réimpression (1<sup>re</sup> éd., 1981), Montréal: Presses de la Cité, 1982, p. 108.

<sup>15</sup>A. HÉLÉNA, *L'aristo et le roi Némo*, Paris: Éd. de la Flamme d'Or, 1954, p. 139.



Les avant-gardes se montrent particulièrement friandes de ce kitsch, de cette insouciance à l'égard du cliché ou de l'obligation d'originalité qui la désinhiberait et lui permettrait de déployer l'imagination. Les avant-gardes l'apprécient aussi dans le cinéma de série B, la publicité et les cartes postales, par exemple, ce qui montre que l'interaction entre le légitime et le non canonique fleurit partout. Robbe-Grillet ne se prive pas de kitsch, ici parodié. *Souvenirs* contient un bel exemple de style feuilletonesque:

Et soudain elle pousse un cri, dans l'éternel silence, un long cri de possédée qu'elle n'a pu contenir plus longtemps. Elle se dit: voilà! Maintenant je suis folle, pour de bon. J'ai enfin succombé aux démons lancinants de mon adolescence, tapis depuis toujours dans les profondeurs d'eau tranquille de mes yeux verts aux iris changeants. Sur ma carte d'identité, je suis née Caroline de Saxe, mais mon vrai nom est Belzébeth, princesse du sang, plus souvent nommée la princesse sanglante. [...] Enfant, déjà, tout au fond du grenier, sous les poutres trop basses... Mais non, déjà, il n'est plus temps! (pp. 154-155)

*Maison* joue sur l'avertissement classique au lecteur («toute ressemblance...») tandis que *Djinn* propose le parfait profil du «méchant» avec ses pupilles «profondément enfoncées dans les orbites» et un sourire qui ressemble à «crispation horrible de la bouche» (p. 127), sans oublier les chutes de chapitre: «Et si ce n'était pas un taxi?» (p. 63). La reprise peut se faire plus distanciée et encadrer les emprunts de guillemets; c'est le cas essentiellement d'*Un régicide* avec ses «pièce à conviction» (p. 128) et «l'instant fatal» (p. 164).

La paralittérature présente encore d'autres plaisirs rattachés à l'acte de lecture, dont la plupart serviront à nourrir le regard négatif distingué. La paralittérature apparaît comme un «prêt-à-porter» romanesque, avec son cocktail de répétitions et d'innovations ainsi que

les trucs du genres visant à produire des effets d'intensité<sup>16</sup>. Le fondement sériel y joue un rôle essentiel, puisqu'il active l'intérêt du lecteur, procure un horizon d'attente et, par là, comble son désir de lecture. C'est pourquoi le paratexte se montre important; fondé sur le triangle collection-série éponyme-signature, il permet de savoir où se situe tel texte dans l'éventail des genres et assure l'homogénéité esthétique, ce que le lecteur apprécie. La série favorise en outre l'objectivation, qu'elle s'actualise sous la forme de la curiosité ou celle de l'érudition. Car la lecture sérielle développe chez le lecteur une compétence particulière et son évolution qualitative, soit la maîtrise — très satisfaisante pour le lecteur — d'une complexification croissante à l'intérieur d'une série ou d'un genre, de même que la constitution d'une encyclopédie à laquelle il se réfère pour coopérer au texte (prédiction, reconnaissance) ou encore décider si le texte est une oeuvre exemplaire ou typique. Cette encyclopédie lui permet aussi de retrouver à chaque parution les moments d'intensité qu'il recherche. La conventionnalisation et son jeu entre répétition et innovation, décrits par la sphère légitime, participent donc du plaisir paralittéraire; voilà sans doute l'une des causes de l'attraction surréaliste pour *Fantômas* ou néo-romanesque pour le policier et la SF, entre autres. Le dosage entre la prévisibilité et la surprise encouragerait enfin la lecture comme jeu, autre élément de plaisir, entre l'auteur et son lecteur.

La prégnance du narratif, le lissage de l'écriture et le dévalement diégétique contribueraient, par ailleurs, au plaisir et à l'exaltation grâce à la vitesse de lecture qu'ils permettent; de là, ils procureraient le sentiment de maîtriser le texte sans effort de

---

<sup>16</sup>P. BLETON, *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*, Montréal: Nota Bene, 1999, p. 30. Le paragraphe suivant s'inspire de cette étude.

réflexion. Si l'ancrage émotif et libidinal ralentit le rythme de lecture, la composante cognitive en accélère la cadence. Et si le lecteur a trop sauté ou grapillé, il accepte de revenir sur ses pas lorsqu'il découvre qu'il lui manque une information; aucune instance auctoriale ne vient stigmatiser cette erreur de parcours. A cela s'ajoute l'aisance de lecture; l'acte interprétatif trouve une récompense immédiate, nourrissant ainsi l'impression de maîtrise. Bref, tous les éléments ci-haut mentionnés constitueraient d'autres actualisations du plaisir paralittéraire, plaisir plus complexe que ce que le légitime veut accepter. Lorsque l'avant-garde emprunte le non canonique comme réservoir ludique de structures narratives, d'images et de thèmes propices à l'élaboration de textes au souffle renouvelé, c'est aussi ce plaisir de lecture qu'il désirerait s'approprier.

C'est clair: la littérature a envie du plaisir de lire et d'écrire offert par la paralittérature. Or, distinction oblige, elle veut transformer le plaisir en jouissance (pour reprendre les termes de Barthes), en d'autres termes faire mieux que son champ d'épandage. Elle emprunterait donc, mais en assaisonnant le texte de deuxième degré distingué. On entendra par là les fondements esthétiques sous-tendant la récupération des déjections, les références culturelles et intertextuelles cultivées, les transformations stylistiques et formelles, la distance parodique pour ne citer que ces exemples. Félix Fénéon voudrait rendre l'intensité du fait divers en le synthétisant en un minimum de mots; Gracq sublimerait le roman noir; Ollier transposerait la distanciation cognitive de la SF sur le plan de la réflexion métatextuelle; Robbe-Grillet ferait du meilleur porno en en condensant l'intensité et en y introduisant, à travers le rituel, ses réflexions sur le social, l'écriture et l'homme. La distance parodique apparaîtrait donc ici plus analytiquement

critique que destructrice. «En fait, souvent, une sorte de déférence ironique pour le texte parodié est plus évidente qu'un éventuel désir de ridiculiser une forme démodée.»<sup>17</sup> Or, en raison de ce travail distingué, la littérature ne se refuse-t-elle pas le premier degré, l'aisance de lecture et le sentiment de domination caractéristiques des mauvais genres? Le désir de dépasser la paralittérature sur son propre terrain résulterait en un amoindrissement de ce plaisir. La littérature ne peut tenir la position paradoxale qu'elle aimerait bien conserver, c'est-à-dire la nécessité de rester distingué tout en s'abandonnant au plaisir paralittéraire.

Sans doute l'emprise de la logique de distinction jouerait-elle ailleurs. On sait que le Bureau des Stratégies n'a pu décrypter entièrement les plans de l'arme popularos et que la réussite du projet demeure encore à venir. De même, on devine que Litté devra s'ouvrir davantage à l'autre, évoluer, pour finalement épouser Paral... La littérature envie la puissance des mauvais genres, mais la logique du champ la rendrait incapable de s'abandonner à leur plaisir d'écriture. Le fossé se montre profond entre les exigences symboliques et le désir de plonger dans le plaisir paralittéraire.

En effet, le champ littéraire fonctionne sur le double principe de la division et de la distinction; la littérature devient un espace clos où la stratification assoit la hiérarchie symbolique et la perpétue. Pour mieux souligner la valeur de la Littérature, le champ actionne le mécanisme de désancrage en taxant la paralittérature de stéréotypée, répétitive et mystificatrice sur le plan du contenu et en lui reprochant son importante dimension

---

<sup>17</sup>L. HUTCHEON, «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique* (36), nov. 78, p. 470.

commerciale de même que ses publics. Or, par cette minorisation, elle se coupe volontairement d'une production fictionnelle importante tout comme elle se prive d'outils pour témoigner du monde et de l'homme plus adéquatement ou tout au moins selon d'autres registres. En d'autres termes, elle s'emprisonnerait dans la cécité (voire la paralysie puisque l'histoire moderne du champ fonctionne aux crises), tout en s'arrogeant l'exclusivité du sublime.

Selon des perspectives différentes, quelques critiques ont évoqué ce manque de la Littérature. Le fait que la sémiotique se soit penchée sur la paralittérature (avec Eco, par exemple) amène ainsi Patrick Parmentier à se demander si «le roman noble ne fonctionne pas sur un univers relativement pauvre en possibilités: d'où les emprunts faits par la littérature «générale» aux genres, source d'extension des possibilités narratives».<sup>18</sup> Charles Grivel avance de son côté que le geste parodique, qu'on a relevé dans certaines avant-gardes, indiquerait un manque à l'identité du sujet qui le pratique. Le «vampirisme parodique» expulse l'autre de son lieu pour se l'approprier; on est dans le domaine de la jalousie et du désir, puisque la parodie vise à «s'emparer aussi de cela que l'autre est le seul à posséder».<sup>19</sup> Par là, la littérature légitime avouerait indirectement sa carence. Il s'agit d'un manque d'autant plus réel que l'écart est grand entre la légitimité symbolique

---

<sup>18</sup>P. PARMENTIER, «A mauvais genres, mauvais lecteur?», in: J. LA MOTHE (dir.), *Les mauvais genres*, actes du Colloque de Paris, 23-25 nov. 1989, Liège: Éd. du C.L.P.C.F., 1992, p. 29.

<sup>19</sup>C. GRIVEL, «Le retournement parodique des discours à leurres constants», in: C. THOMPSON et A. PAGES (dirs.), *Dire la parodie*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, New York: P. Lang, 1989, pp. 9-10.

et la logique du marché. L'analyse du lectorat a souligné combien les choix s'orientaient davantage vers le roman policier ou le sentimental que vers Proust ou Robbe-Grillet... La logique moderniste aidant, la littérature de recherche ressemblera de plus en plus, avec l'évolution du champ, à une peau de chagrin pour aboutir à cette «mort» du littéraire qui a tant fait couler d'encre et qui indiquerait plutôt le nécessaire abandon d'un type d'attitude symbolique par rapport à un environnement culturel et littéraire profondément transformé.

De par sa position en porte-à-faux, l'avant-garde saisit bien cette situation asphyxiante, et c'est pourquoi les excursions dans les déjections sont généralement son fait dans le champ moderne. Le champ générerait ainsi son propre antidote; les emprunts, sous leur charge provocatrice, répondraient à une nécessité structurelle. La prise en charge du non canonique, des «j'aimais...» rimbaldiens au «le genre «policier» est un des plus sérieux qui soit» robbe-grilletien, révèle une lucidité par rapport à la Valeur littéraire et y insinue un doute. Toutefois, l'avant-garde demeure inscrite dans la sphère restreinte et doit, dès lors, réinjecter de la distinction dans la récupération. La constante, du symbolisme à Tel Quel, n'aura-t-elle pas été de poser des stratégies de rupture vis-à-vis des formes canoniques mais aussi des publics moyen et populaire et leurs lectures respectives? En découlent les différentes techniques de détournement par le collage, le pastiche, la récupération parodique, la réécriture et le ready-made témoignant d'un respect variable, selon les écrivains et les mouvements, envers le non canonique. Or, ces tactiques s'avèrent elles-mêmes facilitées par les esthétiques paralittéraires, ainsi qu'on l'a vu au cours de cette étude.

Il semblerait difficile pour une avant-garde (et a fortiori pour le canonique), malgré sa volonté anti-institutionnelle, d'écrire authentiquement au premier degré tout comme de laisser libre cours au déploiement de l'imagination sans craindre de ratisser largement dans les formules littéraires banalisées ou démodées, les stéréotypes, les excès ou le lissage stylistique. Il semblerait difficile de frayer avec le kitsch, d'accepter de travailler à partir de fabulae préfabriquées ou de conventions génériques, de ne pas dédaigner la répétition. Le désir est là, mais la Haute Littérature apparaîtrait coincée dans les jeux institutionnels. A moins que le poids institutionnel, constant à travers écoles et mouvements, n'entraîne une inaptitude pure et simple; il ne serait pas si facile de se conformer aux exigences d'une production rapide, de créer des textes à partir de matrices fictionnelles conventionnelles et d'équilibrer innovation et répétition pour respecter l'attente du lecteur, de travailler sur les sensations et émotions brutes, de démontrer une imagination vigoureuse sortant des sentiers réalistes et psychologisants...

Nous ne voudrions conclure sur une note aussi pessimiste. Le handicap dont souffre la littérature distinguée n'est peut-être pas irréversible. A l'heure où l'on parle, avec le postmodernisme, de recyclage et d'impureté, qu'en est-il de ce rapport du légitime à son champ d'épandage? Si la question appelle encore à la réflexion et aux nuances, on ne peut que constater un certain assouplissement. En faisant entrer l'impureté paralittéraire au sein de la sphère légitime, les avant-gardes modernes y ont inséré une faille. Cette dernière n'a pu que s'accroître avec les transformations culturelles de la deuxième moitié de ce siècle. Sans doute viendra-t-il le temps où Litté pourra se fiancer avec Paral, le temps où les U.S.C. signeront un traité de paix avec Popular. La critique contemporaine

se penche volontiers sur la présence de la parodie dans les productions fictionnelles et culturelles; nous ajouterions à ses côtés la reprise respectueuse du paralittéraire à l'intérieur de l'orientation esthétique particulière à l'auteur. Car un bougé s'est installé dans la sphère légitime, vers un nouvel état de culture. Il devient essentiel de considérer la parodie sous son angle producteur, et non pas mortifère, c'est-à-dire décrit comme manque, impuissance, insécurité... Elle apparaît à la fois une recreation et une création, une critique et une exploration; en libérant des textes dits mineurs, elle contribue à l'émergence de formes nouvelles. N'y a-t-il toujours pas eu, à travers les siècles, un processus de reprise et de répétition? A notre époque, la reprise rimerait moins avec volonté ruptrice, d'esprit moderne, qu'avec innovation sur le passé ou le mineur, d'où tonification potentielle de la production distinguée et ouverture plus grande du point de vue institutionnel. Car, comme le déclarait Desnos en 1942:

Qu'on ne s'y trompe pas, cette littérature que vous pouvez qualifier de basse, si vous voulez, est le support indispensable des grandes oeuvres. Supprimez-la et, du même coup, vous ferez baisser le niveau général de la production. Vingt ans ne seront pas nécessaires à consommer alors la ruine d'un édifice qui, depuis Villon, n'a fait que se fortifier et s'embellir. Plus de Jules Mary? plus de Delly? plus de Mallarmé, plus de Rimbaud, plus de Gide et encore moins de Stendhal!<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>R. DESNOS, «Roman populaire et culture» (1942), in: *Mines de rien*, éd. établie et préfacée par M.-C. Dumas, avant-propos d'A. Brioux, Paris: Le Temps qu'il fait, 1985, p. 164.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus littéraire

#### *Nouveau Roman*

BUTOR, M. *Passage de Milan*. Paris: Éd. de Minuit, 1954.

\_\_\_\_\_. *L'emploi du temps*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958]. Suivi de M. Raillard, «L'exemple». Paris: Union Générale d'Éditions (coll. «10/18»), 1970.

\_\_\_\_\_. *Degrés*. Paris: Gallimard, 1960.

\_\_\_\_\_. *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. *Ou, le génie des lieux, 2*. Paris: Gallimard, 1970.

DURAS, M. *Moderato Cantabile*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958]. Suivi de H. Hell, «L'univers romanesque de Marguerite Duras», et du Dossier de presse de *Moderato Cantabile*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1958.

\_\_\_\_\_. *Hiroshima mon amour*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1989.

\_\_\_\_\_. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1964]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1985.

\_\_\_\_\_. *Le vice-consul*. Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *L'amante anglaise*. Paris: Gallimard, 1967.

\_\_\_\_\_. *Détruire, dit-elle*. Paris: Éd. de Minuit, 1969.

\_\_\_\_\_. *L'homme assis dans le couloir*. Paris: Éd. de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Outside: papiers d'un journal*. Paris: P.O.L., 1984.

\_\_\_\_\_. *L'amant*. Paris: Éd. de Minuit, 1984.

\_\_\_\_\_. *Les yeux bleus cheveux noirs*. Paris: Éd. de Minuit, 1986.

OLLIER, C. *La mise en scène*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958]. Paris: Garnier-Flammarion, 1982.

\_\_\_\_\_. *Le maintien de l'ordre*. Paris: Gallimard, 1961.

\_\_\_\_\_. *La vie sur Epsilon*. Paris: Flammarion, 1972.

\_\_\_\_\_. *Our ou vingt ans après*. Paris: Gallimard, 1974.

PINGET, R. *Le fiston*, Paris: Éd. de Minuit, 1959.

\_\_\_\_\_. *Clope au dossier*. Paris: Éd. de Minuit, 1961.

\_\_\_\_\_. *L'inquisiteur*. Suivi de J.-C. Lieber, «Le procès du réalisme». Paris: Éd. de Minuit (coll. «Double»), 1962.

\_\_\_\_\_. *Quelqu'un*. Paris: Éd. de Minuit, 1965.

\_\_\_\_\_. *Le libera*. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

\_\_\_\_\_. *Cette voix*. Paris: Éd. de Minuit, 1975.

\_\_\_\_\_. *L'apocryphe*. Paris: Éd. de Minuit, 1980.

RICARDOU, J. *L'observatoire de Cannes*. Paris: Éd. de Minuit, 1961.

\_\_\_\_\_. *La prise de Constantinople*. Paris: Éd. de Minuit, 1965.

\_\_\_\_\_. *Les lieux-dits: petit guide d'un voyage dans le livre*. Paris: Gallimard, 1969.

ROBBE-GRILLET, A. *Un régicide*. Paris: Éd. de Minuit, 1978.

\_\_\_\_\_. *Les gommes*. Paris: Éd. de Minuit, 1953.

- \_\_\_\_\_. *Le voyeur*. Paris: Éd. de Minuit, 1955.
- \_\_\_\_\_. *La jalousie*. Paris: Éd. de Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Dans le labyrinthe*. Paris: Éd. de Minuit, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Instantanés*. Paris: Éd. de Minuit, 1962.
- \_\_\_\_\_. *La maison de rendez-vous*. Paris: Éd. de Minuit, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Projet pour une révolution à New York*. Paris: Éd. de Minuit, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Souvenirs du Triangle d'Or*. Paris: Éd. de Minuit, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Éd. de Minuit, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris: Éd. de Minuit, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Le miroir qui revient*. Paris: Éd. de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Angélique ou l'enchantement*. Paris: Éd. de Minuit, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Les derniers Jours de Corinthe*. Paris: Éd. de Minuit, 1994.
- SARRAUTE, N. *Portrait d'un inconnu*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1948]. Préf. de J.-P. Sartre. Paris: Gallimard, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Le planétarium*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1959]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1972.
- \_\_\_\_\_. *Les fruits d'or*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1963]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1996.
- \_\_\_\_\_. *Entre la vie et la mort*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *L'usage de la parole*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1980]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1985.
- SIMON, C. *La route des Flandres*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960]. Suivi de L. Dällenbach, «Le tissu de mémoire». Paris: Éd. de Minuit (coll. «Double»), 1987.
- \_\_\_\_\_. *La bataille de Pharsale*. Paris: Éd. de Minuit, 1969.

\_\_\_\_\_. *Les corps conducteurs*. Paris: Éd. de Minuit, 1971.

\_\_\_\_\_. *Tryptique*. Paris: Éd. de Minuit, 1973.

### ***Paralittérature***

ANDREVON, J.-P. *Le désert du monde*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1977.

ARNAUD, G.-J. *Les otages des glaces*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Anticipation»), 1978.

B., P.-L. *L'envers du plaisir*. Paris: Gérard de Villiers, 1995.

BARBERI, J. *Narcose*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1989.

BASTIANI, A. *Cache-cache au purgatoire*. Paris: Presses de la Cité, 1965.

BERTHELOT, F. *La lune noire d'Orion*. Paris: Calman-Lévy (coll. «Dimension SF»), 1980.

BOILEAU-NARCEJAC. *Sueurs froides (D'entre les morts)*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958]. Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1992.

\_\_\_\_\_. *Celle qui n'était plus (Les diaboliques)*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1952]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche policier»), 1966.

BOMMART, J. *Le poisson chinois*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1934]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche»), 1967.

BORGIA, M. *Les sept cercles*. Paris: R. Laffont (coll. «TNT»), 1987.

BRUCE, J. *Les espions du Pirée (OSS 117)*. Paris: Presses de la Cité (coll. «Espionnage»), 1962.

BRUSSOLO, S. *Vue en coupe d'une ville malade*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1980.

\_\_\_\_\_. *Le carnaval de fer*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1983.

CARON, Richard. *De la poudre et des balles*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Polar 50»), 1967.

- CURVAL, P. *Cette chère humanité*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1977.
- DECREST, J. *Les trois jeunes filles de Vienne*. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche policier»), 1965.
- DEMOUZON, A. *Le premier né d'Égypte*. Paris: Éd. J'ai lu, 1976.
- DEMUTH, M. *Les galaxiales*. Paris: J'ai lu, 1976-1979. 2 vol.
- DORÉMIEUX, A. *Couloirs sans issue*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1981.
- DRODE, D. *Surface de la planète*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1956]. Préf. de G. Klein. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1976.
- DUMOULIN, G. M. *Des femmes disparaissent*. Paris: Presses de la Cité, 1958.
- [DUMOULIN, G. M.]. *Vic St Val rend la monnaie*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Infrarouge espionnage»), 1972.
- \_\_\_\_\_. *Nous sommes tous des cobayes*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Espionnage»), 1977.
- ESPARBEC. *Le médecin pervers*. Paris: Média 1000 (coll. «Darling, poupée du vice»), 1996.
- FRANVAL. *Extrêmes sévices*. Paris: Média 1000, 1990.
- FRÉMION, Y. *Octobre, octobre*. S.l., Kesselring, 1978.
- GEORGES, Frédéric. *Tel père, tel vice*. Paris: Éd. de la Brigandine, 1981.
- GRIMAUD, P. *La ville sans soleil*. Paris: R. Laffont (coll. «Plein vent»), 1975.
- GUEZ, E. *Le savant de Marseille*, Paris: Éd. de la Brigandine, 1981.
- HUBERT, J.-P. *Mort à l'étouffée*. S.l., Kesselring, 1979.
- JAUNIERE, C. *Piège pour deux coeurs*. Paris: J. Tallandier (coll. «Floralies»), 1962.
- JEURY, M. *Le temps incertain*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1973.
- \_\_\_\_\_. *Soleil chaud, poisson des profondeurs*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1976.

- \_\_\_\_\_. *L'Orbe et la Roue*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1983.
- JOUANNE, E. *Nuage*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1983.
- KLEIN, G. *Les seigneurs de la guerre*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1971]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche science-fiction»), 1991.
- \_\_\_\_\_, HERZFELD, E., MARTEL, D. (dirs.). *Les mondes francs*. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche, La grande anthologie de la science-fiction, troisième série»), 1988.
- \_\_\_\_\_, HERZFELD, E., MARTEL, D. (dirs.). *Les mosaïques du temps*. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche, La grande anthologie de la science-fiction, troisième série»), 1990.
- LAMB, C. *En un long corps à corps*. Don Mills: Harlequin Entreprises (coll. «Séduction»), 1979.
- LIMAT, M. *Le carnaval du cosmos*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Anticipation»), 1961.
- \_\_\_\_\_. *Le crépuscule des humains*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Anticipation»), 1963.
- LOTKA, F. *Ice crime*. Paris: Éd. de la Brigandine, 1982.
- MANCHETTE, J.-P. *Nada*. Paris: Gallimard (coll. «Carré noir»), 1972.
- \_\_\_\_\_. *O dingos, ô châteaux!* Paris: Gallimard (coll. «Folio»), 1972.
- MICHEL, J. *La dernière fuite*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Angoisse»), 1967.
- MONTHEILLET, H. *Les mantes religieuses*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche policier»), 1968.
- NORD, P. *Terre d'angoisse (2e Bureau contre Kommandatur)*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1958]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche policier»), 1968.
- PELOT, P. *Delirium Circus*. Paris: Éd. J'ai lu, 1977.
- RAZAT, C. *Frankeinstein, de fille en aiguille*. S.l., Éd. du Bébé Noir (coll. «Plaisir»), 1980.
- RENARD, C. *Le temps des cerises*. S.l., Duke S.A. et Kesselring Éditeur, 1980.

- SAINT-MORE, A. *Les sabbats cessent à l'aube*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Espionnage»), 1962.
- RUELLAN, A. *Tunnel*. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain»), 1973.
- SIMENON, G. *Pietr-le-Letton*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1931]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche policier»), 1970.
- SIMONIN, A. *Touchez pas au grisbi!* Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1953]. Préf. de P. Mac Orland. Paris: Livre de poche (coll. «Policier»), 1964.
- STEINER, K. *Les improbables*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Anticipation»), 1965.
- STORK, C. *L'ordre établi*. Paris: Éd. Fleuve Noir (coll. «Anticipation»), 1979.
- THIBAUT, L. *A voleuse, voleur et demi*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1981]. Montréal: Presses de la Cité (coll. «Turquoise»), 1982.
- VIARD, ZACHARIAS. *Le mytheux*. Paris: Gallimard (coll. «Carré noir»), 1967.
- VILLIER, G. de. *S.A.S. Shanghai express*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1979]. Paris: Presses de la Cité Poche/GECEP, 1991.
- WALTER, D. *L'Épouvante*. Paris: J'ai lu, 1981.
- WUL, S. *Niourk*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1970.
- \_\_\_\_\_. *Oms en série*. Paris: Denoël (coll. «Présence du futur»), 1972.
- ZANINI, M. *L'homme qui aimait attacher les femmes*. Paris: Média 1000, 1996.

### Références secondaires

- ACKERMANN, W., DULONG, R., JEUDY, H.-P. *Imaginaires de l'insécurité*. Paris: Libr. des Méridiens, 1983.
- ALLARD, Y. *Paralittératures*. Montréal: Centrale des Bibliothèques (coll. «Sélections documentaires»), 1979.

- ALLEMAND, R.-M. (dir.). *Le «Nouveau Roman» en questions*, t. 1, «Nouveau Roman» et archétypes. Paris: Lettres Modernes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Le Nouveau Roman*. Paris: Ellipses/Éd. Marketing (coll. «Thèmes et études»), 1996.
- \_\_\_\_\_. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Les contemporains»), 1997.
- \_\_\_\_\_, GOULET, A. *Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet*. Paris: Éd. Arcanes-Beaunieux, 1991.
- ALTER, J. *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Genève: Droz, 1966.
- AMOSSY, R. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan (coll. «Le texte à l'oeuvre»), 1991.
- ANGENOT, M. *Le roman populaire: recherches en paralittérature*. Montréal: Presses de l'Université du Québec (coll. «Genres et discours»), 1975.
- \_\_\_\_\_. «The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction», *Science Fiction Studies* 6 (1), 1979, pp. 9-19.
- \_\_\_\_\_. *1889: un état du discours social*. Longueuil: Éd. du Préambule (coll. «L'univers du discours»), 1989.
- ANGOULEVENT, P. *L'édition française au pied du mur*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- APOLLINAIRE, G. *Anecdotes*. Préf. de M. Adéma. Paris: Gallimard (coll. «Pléiade»), 1955.
- ARNAUD, N., LACASSIN, F., TORTEL, J. (dirs.). *Entretiens sur la paralittérature*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup>-10 sept. 1967. Paris: Plon, 1970.
- ASSO, F. *Nathalie Sarraute: une écriture de l'effraction*. Paris: Presses Universitaires de France (coll. «PUF écrivains»), 1995.
- AUCLAIR, G. *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*. Paris: Anthropos (coll. «Sociologie et connaissance»), 1970.
- BAETENS, J. *Aux frontières du récit: «Fable» de Robert Pinget comme Nouveau Nouveau Roman*. Toronto: Paratexte/Louvain: Louvain University Pers Leuven, 1987.



- BAILLON, J., CÉRON, J.-P. (dirs.). *La société de l'éphémère*. Grenoble: Presses de l'Université de Grenoble/Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979.
- BAJOMÉE, D., HEYNDELS, R. (dirs.). *Écrire dit-elle: imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985.
- BAKHTINE, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. du russe par A. Robel. Paris: Gallimard (coll. «Tel»), 1970.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par D. Olivier. Paris: Gallimard (coll. «Tel»), 1978.
- BALLE, F. *Médias et société*. 2e éd. augm. Paris: Éd. Montchrestien (coll. «Université nouvelle»), 1980.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1957]. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Points essais»), 1970.
- \_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1964.
- \_\_\_\_\_. «Changer l'objet lui-même». *Esprit* (402), avr. 1971, pp. 613-616.
- \_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1973]. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Points littérature»), 1986.
- \_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Points littérature»), 1953-1972.
- \_\_\_\_\_. *Leçon*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Éd. du Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_, KAYSER, W., BOOTHE, W.C., HAMON, P. *Poétique du récit*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1977]. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Points sciences humaines»), 1980.
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1970]. Préf. de J.-P. Mayer. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1978.
- \_\_\_\_\_. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1972]. Paris: Gallimard (coll. «Tel»), 1982.

\_\_\_\_\_. *De la séduction*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1979]. Paris: Denoël-Gonthier (coll. «Bibliothèque médiations»), 1981.

\_\_\_\_\_. *Les stratégies fatales*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1983]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche biblio essais»), 1986.

\_\_\_\_\_. *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée, 1990.

BELLANGER, C., GODECHOT, J., GUIRAL, P., TERROU, F. (dirs.). *Histoire générale de la presse française*, t. 3, *De 1871 à 1972*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

\_\_\_\_\_. *Histoire générale de la presse française*, t. 5, *De 1958 à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

BENJAMIN, W. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». in: *Illuminations*. Réunis et présentés par H. Arendt. Trad. de l'allemand par H. Zohn. New York: Schocken Books, 1955. pp. 217-251.

BERK, L. M., OHLGREN, T.H. (dirs.) *The New Languages: A Rhetorical Approach to the Mass Media and Popular Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977.

BERNAL, O. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Éd. de Minuit, 1964.

BETTINOTTI, J. (dir.). *La corrida de l'amour: le roman Harlequin*. Montréal: Université du Québec à Montréal (coll. «Les Cahiers du département d'études littéraires»), 1986.

\_\_\_\_\_, NOIZET, P. (dirs.). *Guimauve et fleur d'oranger: Delly*. Avant-propos de D. Saint-Jacques. Québec: Nuit Blanche Éditeur (coll. «Études paralittéraires»), 1995.

BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1959]. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1971.

BLETON, P. *Les anges de Machiavel; essai sur le roman d'espionnage*. Québec: Nuit Blanche Éditeur (coll. «Études paralittéraires»), 1994.

\_\_\_\_\_. «Modèle paralittéraire et lecture sérielle: lecteur défié, lecteur fidèle, lecteur estimé», in: BOURASSA, L. (dir.). *La discursivité*. Québec: Nuit Blanche Éditeur (coll. «Séminaires»), 1995. pp. 95-122.

\_\_\_\_\_. (dir.) *Armes, larmes, charmes... sérialité et paralittérature*. Québec: Nuit Blanche Éditeur (coll. «Études paralittéraires»), 1995.

\_\_\_\_\_. *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*. Montréal: Nota Bene (coll. «Études culturelles»), 1999.

BLOCH-MICHEL, J. *Le présent de l'indicatif: essai sur le nouveau roman*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1963]. Paris: Gallimard, 1973.

BLOT-LABARRERE, C. *Marguerite Duras*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Les contemporains»), 1992.

BOISDEFFRE, P. de. *La cafetière est sur la table: contre le «nouveau roman»*. Paris: Table Ronde de Combat (coll. «Les brûlots»), 1967.

BOSCHETTI, A. *Sartre et «Les Temps modernes»: une entreprise intellectuelle*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Le sens commun»), 1985.

\_\_\_\_\_. «*Les Temps modernes dans le champ littéraire 1945-1970*», *La Revue des Revues* (7), print. 1989, pp. 6-13.

BOUCHARD, G. «La science-fiction: «littérature» ou «paralittérature?»», *Protée* 10 (1), 1982, pp. 10-23.

\_\_\_\_\_, GAGNON, C.-M., MILOT, L., NADEAU, V. *et al. Le phénomène IXE-13*. Québec: Presses de l'Université Laval (coll. «Vie des lettres québécoises»), 1984.

BOURDIEU, P. «Le marché des biens symboliques». *Année sociologique* (22), 1971, pp. 4-126.

\_\_\_\_\_. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Le sens commun»), 1979.

\_\_\_\_\_. «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (89), sept. 1991, pp. 4-46.

\_\_\_\_\_. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Libre examen»), 1992.

\_\_\_\_\_. «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la Recherche en Sciences sociales* (126-127), mars 1999, pp. 3-26.

\_\_\_\_\_, PASSERON, J.-P. «Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues», *Les Temps modernes* 19 (211), déc. 1963, pp. 998-1021.

- BOUVAIST, J.-M., BOIN, J.-G. *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison: les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*. Paris: Documentation française/SOFEDIS, 1989.
- BRETON, A. *La clé des champs*. Paris: J.-J. Pauvert, 1967.
- BROCHIER, J.-J. «Conversation avec Alain Robbe-Grillet», *Le Magazine littéraire* (250), fév. 1988, pp. 91-97.
- BROWNE, R.B. (dir.). *Popular Culture and the Expanding of Consciousness*. New York: J. Wiley & Sons, 1973.
- BRUCE, D. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité: évaluation d'un concept théorique*. Thèse de doctorat. Toronto: Université de Toronto, 1987.
- BUTOR, M. *Essai sur le roman*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1960-1964]. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1972.
- CAILLOIS, R. *Le mythe et l'homme*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1938]. Préf. de 1972. Paris: Gallimard (coll. «Folio essais»), 1972.
- \_\_\_\_\_. *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard (Coll. «Bibliothèque des sciences humaines»), 1974.
- CAIN, J., ESCARPIT, R., MARTIN, H.-J. (dirs.). *Le livre français 1972: année internationale du livre*. Paris: Imprimerie Nationale, 1972.
- CALI, A. *Sémio/thématique du sexe chez Alain Robbe-Grillet*. Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1982.
- CALIN, F. *La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Paris: Lettres Modernes (coll. «Situations»), 1976.
- CAWELTI, J. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- CAZENEUVE, J. *La société de l'ubiquité: communication et diffusion*. Paris: Denoël-Gonthier, 1972.
- «Ce que lisent les Français», *Réalités* (114), juil. 1955, pp. 54-59.
- CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MARXISTES. *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains*. Paris: Éd. Sociales, 1976.

- CERTEAU, M. de. *La culture au pluriel*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974.
- \_\_\_\_\_. *L'invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*. Nlle éd. établie et prés. par L. Giard. Paris: Gallimard (coll. «Folio essais»), 1990.
- CHARNEY, H. «Pourquoi le «Nouveau Roman Policier?»», *The French Review*, VLVI (1), oct.1972, pp. 17-23.
- CHKLOVSKI, V. *Sur la théorie de la prose*. Trad. du russe par G. Verret. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.
- CLAUSSE, R. *Le journal et l'actualité: comment sommes-nous informés, du quotidien au journal télévisé?* Verviers: Gérard, 1967.
- CLAYTON, J. «Alain Robbe-Grillet: the Aesthetics of Sado-Masochism», *Massachusetts Review* (18), print. 1977, pp. 106-119.
- COHEN, S. D. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras: Love, Legends, Language*. Amherst: University of Massachussets Press, 1993.
- COHN, J. *Romance and the Erotics of Property: Mass-Market Fiction for Women*. Durham: Duke University Press, 1988.
- COMBES, P. *La littérature & le mouvement de Mai 68: écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*. Paris: Seghers, 1984.
- CONSTANS, E., VAREILLE, J.-C. (dirs.). *Crimes et criminels dans la littérature française*. Actes du Colloque international de l'Université de Lyon III, 29 nov.-1<sup>er</sup> déc. 1990. Lyon: Université Jean Moulin CEDIC, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*. Limoges: Presses de l'Université de Limoges, 1994.
- COUÉGNAS, D. *Introduction à la paralittérature*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Poétique»), 1992.
- CROZIER, M. *La société bloquée*. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Poétique»), 1977.
- \_\_\_\_\_. *Claude Simon*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Les contemporains»), 1988.

DAMISH, H. *Ruptures-cultures*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1976.

«De la science-fiction à la fiction spéculative», *Quinzaine littéraire* (225), 16 au 31 jan. 1976.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *L'anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*. Nouv. éd. augm. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1972.

\_\_\_\_\_. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1975.

DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1967.

\_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1972.

DESNOS, R. «Imagerie moderne» (1929), in: *Nouvelles-Hébrides et autres textes 1922-1930*. Éd. établie et annotée par M.-C. Dumas. Paris: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. «Roman populaire et culture» (1942), in: *Mines de rien*. Éd. établie et préfacée par M.-C. Dumas. Avant-propos d'A. Brioux. Paris: Le Temps qu'il fait (coll. «Pleine marge»), 1985.

DONNAT, O. «Les Français et la lecture: un bilan en demi-teinte», *Cahiers de l'Économie du Livre* (3), mars 1990. pp. 57-65.

\_\_\_\_\_. «La baisse de la lecture des livres», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des Médias* (27), juil.-sept. 1992.

\_\_\_\_\_, COGNEAU, D. *Les pratiques culturelles des Français (1973-1988)*. Paris: Éd. La Découverte/ Documentation Française, 1990.

DOUBLET, J.-M. (dir.). *L'Édition de livre en France 1988: statistiques*. Supplément à *Livres Hebdo* (46), 10 novembre 1989, pp. 4-66.

DUBOIS, J. *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Bruxelles: Nathan/Labor, 1978.

\_\_\_\_\_. «Un cas de transfert symbolique: roman artiste et roman judiciaire à la fin du Second Empire», *Oeuvres et Critiques* 12 (2), 1987, pp. 35-47.

\_\_\_\_\_. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.

- DUFRENNE, M. «L'art de masse existe-t-il?», *Revue d'Esthétique* (3-4), 1974, pp.9-32.
- DUMAZEDIER, J. *Vers une civilisation du loisir?* Paris: Éd. du Seuil, 1962.
- DUMUR, G. «Le sadisme contre la peur», *Le nouvel Observateur* (310), 19-25 oct. 1970, pp. 47-50.
- DURAND, P. «D'une rupture intégrante: avant-garde et transactions symboliques», *Pratiques* (50), juin 1986, pp. 31-45.
- DUPUY, J. *Le roman policier*. Paris: Larousse (coll. «Textes pour aujourd'hui»), 1974.
- DURKHEIM, É. *La division du travail social*. Paris: F. Alcan, 1902.
- ECO, U. *Apocalittici e Integrati*. Milan: Bompiani & C.S.P.A., 1964.
- \_\_\_\_\_. *Il superuomo di massa: studi sul romanzo popolare*. Milan: Cooperativa Scrittori, 1976.
- «Écritures contemporaines», t. 2, «États du roman contemporain», *Revue des Lettres modernes* (1425-1430), 1999.
- L'édition de livres en France: statistiques 1997*. Paris: Syndicat National de l'Édition, 1998.
- EISENZWEIG, U. *Le récit impossible: forme et sens du roman policier*. Paris: C. Bourgeois, 1986.
- EIZYKMAN, B. *Science-fiction et capitalisme: critique de la position de désir de la science*. Postface de J.-F. Lyotard. Paris: Mame (coll. «Repères»), 1973.
- \_\_\_\_\_. «D'une modalité temporelle des récits de SF», *Revue de l'Université de Bruxelles* (1-2), 1985, pp. 205-227.
- ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1963.
- ESCARPIT, R. «Les lectures populaires», *Informations sociales* (2), fév. 1956, pp. 200-203.
- \_\_\_\_\_. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France (coll. «Que sais-je?»), 1960.

- \_\_\_\_\_ (dir.). *La profession d'écrivain*. Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse et Semaine de Recherche et d'Action Culturelle de Bordeaux. Bordeaux: Sobodi, 1968.
- \_\_\_\_\_ (dir.) *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970.
- ESTABLET, R., FELOUZIS, G. «Livre et télévision: deux médias en concurrence?», *Cahiers de l'Économie du Livre* (8), déc. 1992, pp. 125-137.
- FERRAND, C. «Et si on remettait tout à plat?», *Livres Hebdo* (254), 20 juin 1997, pp. 23-24.
- FIESCHI, J.-A. «Aventures du récit: entretien avec Claude Ollier», *La nouvelle Critique* (62), mars 1973, pp. 62-68.
- FLICHY, P. *Les industries de l'imaginaire: pour une analyse économique des media*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble/Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 1980.
- FOREST, P. *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Fiction & Cie»), 1995.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard (coll. «Bibliothèque des savoirs»), 1976.
- FOURASTIÉ, J. *Les trente glorieuses*. Paris: Hachette, 1975.
- GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1966.
- \_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Poétique»), 1972.
- GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris: B. Grasset, 1972.
- GLUCKSMANN, A. «Rapport sur les recherches concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision», *Communications* (7), 1966, pp. 74-119.
- GOLDMANN, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1964.
- \_\_\_\_\_. *Structure mentales et création culturelle*. Paris: Anthropos, 1970.



- GOUANVIC, J.-M. *La science-fiction française au XX<sup>e</sup> siècle (1900-1968): essai de socio-poétique d'un genre en émergence*. Amsterdam: Rodopi (coll. «Faux titre, études de langue et littérature françaises»), 1994.
- GOUILLOU, A. *Le Book Business ou l'édition française contre la lecture populaire*. Paris: Temascope, 1975.
- GOULET, A. *Le parcours moébien de l'écriture: «Le voyeur» d'Alain Robbe-Grillet*. Suivi de l'extrait inédit d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- \_\_\_\_\_ (dir.). *Le stéréotype: crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 oct. 1993. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1994.
- GRACQ, J. *La littérature à l'estomac*. Paris: J. Corti, 1950.
- GRENIER, R. «Le pays des poètes: le fait divers, de l'acte à la parole», *La nouvelle Revue de Psychanalyse* (31), 1985, pp. 19-27.
- HAROCHE, C. «Fiction du lieu, récit de l'autre: entretien avec Claude Ollier», *Europe* 69 (741-2), jan.-fév. 1991, p. 145-153.
- HAYMAN, D. *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- HAYWARD, S. *French National Cinema*. Londres: Routledge, 1993.
- HEBDIGE, D. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen, 1979.
- HENKELS, R. M., Jr. *The Novel as Quest*. University: University of Alabama Press, 1979.
- HIGGINS, L.A. *Parables of theory: Jean Ricardou's metafiction*. Birmingham: Summa Publications, 1984.
- HOGGART, G. *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. trad. de l'anglais par F. et J.-C. Garcia et J.-C. Passeron. Prés. de J.-C. Passeron. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Le sens commun»), 1970.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W. *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1969]. Trad. de l'allemand par E. Kaufholz. Paris: Gallimard (coll. «Tel»), 1983.

- HUET, A., ION, J., LEFEBVRE, A., MIEGE, B. *et al.* *Capitalisme et industries culturelles*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- HUTCHEON, L. «Ironie et parodie: stratégie et structure». *Poétique* (36), nov. 1978, pp. 467-477.
- JAMESON, F. «Réification et utopie dans la culture de masse». *Études françaises* 19 (3), 1984, pp. 121-138.
- \_\_\_\_\_. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JANVIER, L. *Une parole exigeante: le Nouveau Roman*. Paris: Éd. de Minuit, 1964.
- JOHANNOT, Y. *Quand le livre devient poche: une sémiologie au format de poche*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble (coll. «Actualités-Recherches/Sociologie»), 1978.
- KAUPPI, N. *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*. Trad. du français par A. R. Epstein. Berlin: Mouton de Gruyter (coll. «Approaches to Semiotics»), 1994.
- KLEIN, G. «Le procès en dissolution intenté par les agents de la culture dominante», *Europe* (580-581), 1977, pp. 145-155.
- KHOLER, E. *Le hasard en littérature: le possible et le nécessaire*. Trad. de l'allemand par E. Kaufholz. Paris: Klincksieck (coll. d'«Esthétique»), 1986.
- KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1980.
- \_\_\_\_\_. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard (coll. Folio/essais), 1987.
- LA MOTHE, J. (dir.) «*Les mauvais genres*». Actes du Colloque de Paris, 23-25 nov. 1989. Liège: Éd. du C.L.P.C.F. (coll. «Les Cahiers des paralittératures»), 1992.
- LECAYE, A. *Les pirates du paradis: essai sur la science-fiction*. Paris: Denoël-Gonthier (coll. «Bibliothèque Médiations»), 1981.
- LECERF, M. *Les faits divers*. Paris: Larousse, 1981.
- LEENHARDT, J. *Lecture politique du roman: «La jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éd. de Minuit, 1973.

- LEFEBVRE, H. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1968]. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1970.
- LEMONDE, A. *Les femmes et le roman policier: anatomie d'une autopsie*. Montréal: Québec/Amérique, 1984.
- LE SIDANIER, J.-M. «Claude Ollier: ce qui m'a fait écrire», *Europe* (594), oct. 1978, pp. 182-189.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. *La pensée sauvage*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1962]. Paris: Plon (coll. «Agora»), 1985.
- LINDSAY, C. «Le degré zéro de la fiction: la science du nouveau roman», *Romanic Review* 79 (2), 1983, pp. 221-232.
- \_\_\_\_\_. *Reflexivity and Revolution in the New Novel: Claude Ollier's Fictional Cycle*. Columbus: Ohio State University Press, 1990.
- LIPOVETSKY, G. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1983]. Paris: Gallimard (coll. «Folio essais»), 1989.
- «Le livre en question», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des Médias* (27), juil.-août-sept. 1992.
- LONGUET, P. *Lire Claude Simon: la polyphonie du monde*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1995.
- LYOTARD, J.-F. *La condition postmoderne*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique»), 1979.
- \_\_\_\_\_. *L'Inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1988]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche, biblio essais»), 1993.
- MARTIN, H.-J., CHARTIER, R., VIRET, J.-P. (dirs.). *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé*. Paris: Promodis, 1986.
- MACLUHAN, M. *La galaxie Gutemberg face à l'ère électronique: les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*. Trad. de J. Paré. Montréal: HMH/ Paris: Mame, 1967.

- MACWILLIAMS, D. *The Narrative of Michel Butor: The Writer as Janus*. S.l., Ohio University Press, 1978.
- MENDRAS, H. (dir.). *La sagesse et le désordre: France 1980*. Paris: Gallimard (coll. «Bibliothèque des sciences humaines»), 1980.
- MINC, A. *L'avenir en face*. Paris: Éd. du Seuil, 1984.
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE L'ENVIRONNEMENT. Service des études et de la recherche. *Annuaire statistique de la culture: données 1970 à 1974*. Paris: Documentation Française, 1977. T. 1, 2.
- \_\_\_\_\_. *Des chiffres pour la culture*. Paris: Documentation Française, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Pratiques culturelles des Français: description socio-démographique (évolution 1973-1981)*. Paris: Dalloz, 1982.
- MOATI, P. «La filière du roman: de la passion à la rationalité marchande?», *Cahiers de l'Économie du Livre* (7), mars 1992, pp. 103-138.
- MOISAN, C. (dir.). *L'histoire littéraire: théories, méthodes, pratiques*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1989.
- MOLES, A. *Psychologie du kitsch: l'art du bonheur*. Nouv. éd. rev. et mise à jour par E. Rohmer. Paris: Denoel-Gonthier (coll. «Bibliothèque médiations»), 1971.
- MONNET, P. *Monographie de l'édition*. 2e éd. rev. et mise à jour. Paris: Éd. du Cercle de la Librairie, 1959.
- MONTREMY, J. de. «Critique de la critique», *Médiaspouvoirs: Politiques, Économies et Stratégies des Médias* (10), avr.-juin 1988, pp. 112-117.
- MORIN, E. *L'esprit du temps*, t. 1, *Névrose*. Paris: B. Grasset, 1962.
- \_\_\_\_\_. *La rumeur d'Orléans*. Paris: Éd. du Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. *L'esprit du temps*, t. 2, *Nécrose*. Avec la collab. d'I. Nahoum. Paris: B. Grasset et Fasquelle, 1975.
- MORRISSETTE, B. *Les romans de Robbe-Grillet*. Nouv. éd. augm. Préf. de R. Barthes. Paris: Éd. de Minuit, 1963.
- MOURALIS, B. *Les contre-littératures*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

- NARCEJAC, T. *Esthétique du roman policier*. Paris: Portulan, 1947.
- NATHAN, M. *Lautréamont, feuilletoniste autophage: suivi de Poésie et poétique par Roger Bellet*. Paris: Champ Vallon (coll. «Champ poétique»), 1992.
- NEEF, J., ROPARS, M.-C. (dirs.). *La politique du texte: enjeux sociocritiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992.
- NEVEU, E. *L'idéologie dans le roman d'espionnage*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985.
- NOIVILLE, F. «La crise du livre», *Le Devoir*, 18-19 oct. 1997, p. D8.
- \_\_\_\_\_, RÉROLLE, R., VAN RENTERGHEM, M., «Le livre en pleine dépression», *Le Devoir*, 19-20 juillet 1997, p. D4.
- NOURISSIER, F. «Le recrutement littéraire», *France Observateur* (518), 7 avr. 1960, p. 17.
- ORY, P. *L'entre-deux-mai: histoire culturelle de la France (Mai 1968-Mai 1981)*. Paris: Éd. du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *L'aventure culturelle française (1945-1989)*. Paris: Flammarion, 1989.
- PANKOW, G. *L'homme et son espace vécu: analyses littéraires*. Paris: Aubier, 1986.
- PAUWELS, L., BERGIER, J. *Le matin des magiciens: introduction au réalisme fantastique*. Paris: Gallimard, 1960.
- PÉQUIGNOT, B. *La relation amoureuse: analyse sociologique du Roman Sentimental Moderne*. Paris: L'Harmattan (coll. «Logiques sociales»), 1991.
- PEREC, G. «Entretien: Perec/Jean-Marie Le Sidaner», *L'Arc* (76), 1979, pp. 3-10.
- PIAULT, F. *Le livre: la fin d'un règne*. Paris: Stock (coll. «Au vif»), 1995.
- \_\_\_\_\_. «Serge Eyrolles: «Je suis inquiet pour l'avenir»», *Livres Hebdo* (254), 20 mars 1997, pp. 24-25.
- PIERROT, J. *Nathalie Sarraute*. Paris: J. Corti, 1990.
- PINTO, L. «Tel Quel: au sujet des intellectuels de parodie», *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, (89), sept. 1991, pp. 66-77.

PIVOT, B. *Le métier de lire: réponse à Pierre Nora*. Paris: Gallimard, 1990.

PORTER, D. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.

POULAIN, M. (ed.) *Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*. Paris: Éd. du Cercle de la Librairie (coll. «Bibliothèques»), 1988.

PRAEGER, M. *Les romans de Robert Pinget: une écriture des possibles*. Lexington: French Forum Publishers (coll. «French Forum Monographs»), 1987.

QUEFFÉLEC, L. *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France (coll. «Que sais-je?»), 1989.

RIBALKA, M. «Robbe-Grillet commenté par lui-même», *Le Monde*, 22 sept. 1978, p. 17.

RICARDOU, J. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1967.

\_\_\_\_\_. (dir.). *Claude Simon: analyse, théorie*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup> au 8 juil. 1974. Paris: Union Générale d'Éditions (coll. «10/18»), 1975.

\_\_\_\_\_. (dir.). *Robbe-Grillet: analyse, théorie*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-8 juil. 1975. Paris: Union Générale d'Éditions (coll. «10/18»), 1976. 2 vol.

\_\_\_\_\_. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Poétique»), 1978.

\_\_\_\_\_. *Le Nouveau Roman: suivi des Raisons de l'ensemble*. Nouv. éd. augm. Paris: Seuil (coll. «Points»), 1990.

\_\_\_\_\_, VAN ROSSUM-GUYON, F. (dirs.) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juil. 1971, Paris: Union Générale d'Éditions (coll. «10/18»), 1978. 2 vol.

RICHE, D. *L'année 1982-83 de la Science-Fiction et du Fantastique*. Paris: Temps Futurs, 1983.

RIOUART, J. *Écriture féminine et violence: une étude de Marguerite Duras*. Birmingham: Summa Publications, 1991.

RIVIERE, F. «La fiction policière ou le meurtre du roman». *Europe* (571-572), 1976, pp. 8-26.

- ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éd. de Minuit (coll. «Critique», 1963.
- «Robbe-Grillet». *Obliques* (16-17), 1978.
- ROBIN, R. «Le retour du lisible dans la littérature aujourd'hui», *Cahiers de la recherche sociologique* (12), print. 1989, pp. 63-76.
- \_\_\_\_\_. «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social/ Social Discourse* 5 (1-2), 1993, pp.7-32.
- ROBINE, N. «Lecteurs et lectures de mauvais genres», *Pratiques* (54), juin 1987, pp. 95-108.
- \_\_\_\_\_. «État et résultats de la recherche sur l'évolution de la lecture en France», *Cahiers de l'Économie du Livre* (5), mars 1991, pp. 80-106.
- «Le roman policier». *Littérature* (49), 1983.
- «Le roman policier». *Roman* (24), 1988.
- ROSSE, D. *Romain Gary et la modernité*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa/ Paris: A.G. Nizet, 1995.
- ROSSIGNOL, V. «Psychose sur les retours», *Livres Hebdo* (188), 19 jan. 1996, pp. 31-32.
- \_\_\_\_\_. «Poche: revitaliser un marché mou», *Livres Hebdo* (197), 22 mars 1996, pp. 108-110.
- ROUET, F. *Le livre, mutation d'une industrie culturelle*. Paris: Documentation Française, 1992.
- SACHER-MASOCH. *La Vénus à la fourrure*. Prés. de G. Deleuze. Trad. de l'allemand par A. Willm. Paris: Éd. de Minuit, 1977.
- SADOUL, J. *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*. Éd. rev. et complétée. Paris: R. Laffont (coll. «Ailleurs et demain essais»), 1984.
- SARKONAK, R. (dir.). *Claude Simon, t.1, A la recherche du référent perdu*. Paris: Lettres Modernes (coll. «La revue des lettres modernes»), 1994.
- SARRAUTE, N. *L'Ere du soupçon: essais sur le roman*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1956]. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1972.

- SARTRE, J.-P. *Qu'est-ce que la littérature?* Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1948]. Paris: Gallimard (coll. «Idées»), 1978.
- SCARPETTA, G. *L'impureté*. Paris: B. Grasset, 1985.
- SCHWEIGHAUSER, J.-P. *Panorama du roman d'espionnage contemporain*. Paris: Éd. de L'Instant, 1986.
- SIMONIN, A. *Les éditions de Minuit (1942-1955): le devoir d'insoumission*. Paris: IMEC, 1994.
- SOLLERS, P. *L'intermédiaire*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Tel Quel»), 1963.
- SONTAG, S. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- SPEHNER, N. *Les fils de Jack L'Éventreur: guide de lecture des romans de tueurs en série*. Québec: Nuit Blanche Éditeur (coll. «Études paralittéraires»), 1995.
- SPIRE, A., VIALA, J.-P. (dirs.) *La bataille du livre*. Préf. de G. Hermier. Paris: Éd. Sociales (coll. «Notre temps»), 1976.
- STAFFORD, D. *The Silent Game: The Real World of Imaginary Spies*. Toronto: Lester & Orpen Dennis, 1988.
- STERLING, B. (dir.). *Mirrorshades: A Cyberpunk Anthology*. New York: Ace Books, 1986.
- STOLTZFUS, B. *Alain Robbe-Grillet: The Body of the Text*. London/Toronto: Associated University Press, 1985.
- STOSSEL, S. «The Man Who Counts the Killings», *Atlantic Monthly* 279 (5), mai. 1997, pp. 86-105.
- SUVIN, D. *Pour une poétique de la science-fiction: étude en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- TAMINIAUX, P. *Robert Pinget*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Les contemporains»), 1994.
- «Le taux des non-lecteurs se stabilise à 27 %», *Livres Hebdo* (167), 30 juin 1995, p. 36.



- TEL QUEL. *Théorie d'ensemble (choix)*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1968]. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Points»), 1980.
- THOMAS, L.-V. *Anthropologie des obsessions*. Paris: Éd. Sociales (coll. «Logiques sociales»), 1988.
- THOMSON, C., PAGES, A. (dirs.). *Dire la parodie*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle. New York: P. Lang (coll. «American University Studies, Series II»), 1989.
- TODOROV, T. *Poétique de la prose*. Paris: Éd. du Seuil (coll. «Poétique»), 1971.
- TOURAINÉ, Alain. *Critique de la modernité*. Réimpression [1<sup>ère</sup> éd., 1992]. Paris: Librairie Générale Française (coll. «Le livre de poche biblio essais»), 1995.
- VAREILLE, J.-C. *L'homme masqué: le justicier et le détective*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- VARGA, A. K. «Le récit postmoderne», *Littérature* (77), fév. 1990, pp. 3-22.
- VATTIMO, G. *The Transparent Society*. Trad. de l'italien par D. Webb. Baltimore: John Hopkins University Press (coll. «Parallax»), 1992.
- VESSILLIER-RESSI, M. *Le métier d'auteur: comment vivent-ils?* Préf. de D. Decoin. Postf. de H. Bartoli et de J. Matthyssens. Paris: Dunod/Bordas (coll. «Interférences/ Communications»), 1982.
- VIAN, B., SPRIEL, S. «Un nouveau genre littéraire: la Science Fiction», *Les Temps modernes* (72), oct. 1951, pp. 618-27.
- VIART, D. «Mémoires du récit: questions à la modernité», in: «Écritures contemporaines», t. 1, «Mémoires du récit», *Revue des Lettres modernes* (1349-1355), 1998, pp. 3-27.
- VIRILIO, P. *La machine de vision*. Paris: Galilée, 1988.
- WALKER, D. H. *Outrage and Insight: Modern French Writers and the «Fait divers»*. Oxford/Washington: Berg Publishers, 1995.
- WILLEMÉR, A., BEAUD, P. *Musique et vie quotidienne*. Paris: Mame, 1973.