

# *Les Gommès* : un roman policier poli et scié

**Sjef Houppermans**

DANS **ROMAN 20-50** 2010/3 (HORS SÉRIE N° 6), PAGES 97 À 110

ÉDITIONS **SOCIÉTÉ ROMAN 20-50**

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481709

DOI 10.3917/r2050.hs6.0097

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2010-3-page-97.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Les Gommages : un roman policier poli et scié

Notre titre a l'air d'une boutade et c'est voulu. L'énigme policière se profile volontiers, en premier lieu, comme investigation dans la langue, permutation signifiante, jeu de mots ou *Witz*. Si Robbe-Grillet a voulu réécrire le mythe d'Œdipe, s'il a eu comme intention de jouer avec les lois du genre de ce type de roman qu'est le *détective*, s'il a aspiré à procéder par écriture phénoménologique ou « chosiste », son premier objectif selon nous a toujours été de travailler la langue, de fouiller les mystères des mots, de montrer les contorsions paradoxales de la grammaire et de la syntaxe. Il a eu trois prédécesseurs préférés parmi une myriade d'autres : le Freud de Signorelli<sup>1</sup>, Edgar Allan Poe et Raymond Roussel, à qui sera consacré un chapitre clé de *Pour un nouveau roman*. Nous reviendrons au premier et au dernier de ces auteurs mais signalons dès maintenant que le second est le vrai père fondateur dont Robbe-Grillet se réclame. Poe joue sur les trois registres qui se retrouvent dans *Les Gommages*<sup>2</sup> : le mystère de la chambre close (*Double Assassinat dans la rue Morgue*) ; l'ambiance imprégnée d'*uncanny* (*unheimlich*) telle qu'elle règne dans *La Chute de la maison Usher* ; le cheminement des devinettes et de leurs solutions par la voie des mots (comme dans *Le Scarabée d'or*). Tout est déjà roman de famille chez Poe, et Bachelard a bien défini la fluidité de cet univers, fluidité qui se retrouve chez Robbe-Grillet, où l'eau est omniprésente. Les relations qui s'engluent et les identités que le flot emporte structurent le texte *des Gommages*. Et bien sûr, chez Poe se promène fièrement le détective

---

1. — C'est l'oubli de ce nom propre qui va révéler les mécanismes essentiels de la mémoire. Et vous, lecteur, est-ce que vous avez retenu autant que ceux de Wallas et autres Dupont ce patronyme d'assassin : Garinati ?

2. — Nous renvoyons à l'édition Minuit de 1973.

français du nom de Dupont chaussant ses besicles vertes et dont Lacan a rehaussé le statut (dans le Séminaire sur « La lettre volée »<sup>3</sup>).

Mais revenons au titre choisi par nous. Le style de Robbe-Grillet justifie certainement l'adjectif *poli* : c'est un univers géométrisé, une ville (*polis*) dessinée à l'équerre, un langage tout en souplesse. La gomme doit polir avant d'effacer, elle a comme tâche de faire disparaître les aspérités du crime, du passé, du récit. Et le fameux cube poli qui se trouve dans le bureau de Dupont reflète ce même désir de lisse. C'est un roman policier blanc<sup>4</sup> plutôt que noir, ce dont témoigne bien la couverture de Minuit d'ailleurs. Les glissements du texte n'ont de cesse que de se refermer sur la surface figolée des phrases, de s'enfoncer dans le velouté des mouvements lents et longs. Pourtant c'est aussi un récit en tranches<sup>5</sup>, d'où la justification de l'épithète *scié*, en sections, comme un grand jeu de cartes dont les éléments se combinent et s'encastrent savamment. C'est probablement l'alternance de ces deux dynamismes, le glissement et les cassures, le débit rassurant des comparses (tel Laurent) et les coups de revolvers (in)attendus, le métonymique progrès du langage désirant (désir suspendant infiniment son vol) et les brusques irrptions de la mort, de la vérité. C'est évidemment la dynamique fondamentale du roman policier qui se révèle de la sorte : suspendre l'heure de la vérité, mettre en *souffrance* la découverte finale tout en parsemant le parcours de leurres et d'indices comme autant de pistes où le mot de l'énigme se complique et se dissémine<sup>6</sup>.

Comme d'habitude, le roman exhibe exemplairement ses mécanismes par des effets de miroir ou de mise en abyme. Rappelons que c'est Gide qui théorisa le premier le procédé, à propos justement des *Cahiers d'André Walter*, dont le héros se définit entre autres par ses projets d'écriture. Et ce projet d'écriture est censé se cristalliser dans un texte intitulé *Allain*<sup>7</sup>. Pour ce qui concerne le processus de nivellement, on peut observer la mise en place précise des ponts (qui reflètent également les déplacements de Dupont tout en jouant sur son nom) :

3. — *La Psychanalyse*, n°2, 1957, p. 1-44.

4. — Rejoignant cette écriture blanche dont parle Roland Barthes (voir aussi *Écritures blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté & Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2009, 366 p.).

5. — Cinq grands chapitres précédés d'un prologue et suivis d'un épilogue comportant successivement 6, 6, 6, 5, 7, 6 et 1 sections. C'est la structure de la tragédie comme on l'a observé, mais il faut relever les irrégularités du sectionnement : ainsi le temps de trop que tente d'occuper Garinati en IV, 7 en contemplant par exemple les blocs de *granit* sur les quais alors qu'il est le contraire d'un vrai dur, ce « petit homme en long manteau verdâtre » (p. 221).

6. — Bruce Morrisette (*Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Minuit, « Arguments », 1963) dans son chapitre sur *Les Gommages* présente un résumé (fort utile) qui montre bien cette structure du livre.

7. — Le nouveau, André VS (p. 193), donne peut-être un semblable clin d'œil. « Versus », en face, le reflet donc.

Leurs regards ont continué de s'abaisser lentement, en suivant le mouvement de l'ensemble, jusqu'à ce que les deux cornières de fer *polies* par les roues des voitures soient arrivées exactement l'une en face de l'autre. Aussitôt le bruit de moteur et d'engrenage a cessé et, dans le silence, a retenti la sonnerie électrique annonçant aux piétons qu'ils avaient à nouveau le droit de passer. (p. 158 ; nous soulignons)

L'autre dimension se repère par exemple dans la fameuse tomate, dans une scène au restaurant qui suit d'ailleurs d'assez près la description du mécanisme du pont et de son jeu : « Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite »<sup>8</sup> (p. 161). « En vérité sans défaut » : voilà le désir de l'inquisiteur ; que ce soit lisse et coupé sans faille. Mais tout est relatif : « Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement » (*ibid.*). Ce qui était vrai déjà pour le jeu du pont : « et les oscillations, de plus en plus amorties, de moins en moins discernables – mais dont il était difficile de préciser le terme – frangeaient ainsi, par une série de prolongements et de régressions successifs de part et d'autre d'une fixité tout illusoire, un phénomène achevé, cependant, depuis un temps notable » (p. 158). On s'aperçoit donc d'un phénomène qui se retrouve au niveau de l'intrigue, des personnages et du mystère : rien n'est jamais parfait, tout se fissure et devient imprécis. Le policier moderne imite et pervertit les clés de la tradition du genre.

Regardons de plus près l'histoire et l'évolution du genre pour mieux saisir la stratégie de Robbe-Grillet dans ces parages. Dans le prière d'insérer de 1953 l'auteur avait indiqué que sa première intention était de jouer sur les règles du genre : « Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier – c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens leurs rôles sont même respectés : l'assassin tire sur la victime, le détective *résout* la question, la victime meurt. Mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples, ou plutôt ne sont aussi simples qu'une fois le dernier chapitre terminé. Car le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres – vingt-quatre heures "en trop" ».

8. — Sans trop insister faisons un brin de discussion sur *Solanum lycopersicum* : Morrisette voit dans l'observation du fruit un signe de l'état d'esprit de l'observateur, alors que d'autres critiques (Simon Kemp par exemple dans son étude *Defective Inspectors*, Londres, Legenda, 2006) préfèrent la considérer comme un piège tendu au lecteur. Comme pour Stendhal (Julien fixant le clou qui suspend l'épée dans le salon de la Mole), n'est-ce pas encore la tentative de l'oubli, l'oubli de la violence, l'oubli de la vérité, des yeux crevés, du désir de tuer, du désir de mourir (au niveau du texte autant qu'à celui de la focalisation) ?

On peut remarquer que cet art de la variation est une caractéristique du roman policier et que l'inversion en est l'exemple le plus radical. De plus, on voit que l'auteur continue à mystifier le lecteur jusqu'au cœur de ce prière d'insérer. Robbe-Grillet ne continuera pas à écrire des policiers au sens strict, mais il récidivera sans cesse dans la pratique des fausses pistes et des mystifications. C'est probablement ce qui permet à l'œuvre robbe-grilletienne de jouer son rôle de charnière : profondément enracinée dans une vision herméneutique du monde, elle ne cesse de contester celle-ci, de la remettre en question, de la taquiner, de la faire jouer.

Car en principe le roman *Les Gommages* finit par remettre en place les éléments clé du policier traditionnel obéissant à la doctrine du Boileau du genre qu'est Van Dine<sup>9</sup>. Le tueur du début (Garinati) a raté sa victime, le professeur Daniel Dupont. Celui-ci profite de la confusion pour faire croire à sa mort. Le détective Wallas tente inlassablement de résoudre l'énigme de cette mort inexistante. Au cours d'un essai de reconstruction, il tombe sur le professeur qui revient dans sa maison afin de chercher des papiers et il le tue dans un geste d'autodéfense. Ce « pontage » permet d'ailleurs que la série d'attentats violents se poursuive : le successeur de Garinati, André VS, abat l'industriel Albert Dupont. C'est la loi de la lettre : la structure fatale est plus forte que le comportement individuel. Car, comme le précise Roger-Michel Allemand<sup>10</sup>, c'est l'enquête qui, loin d'apporter la solution du meurtre, en prépare, en institue et en réalise les prémisses et les circonstances. L'écriture apporte pièce par pièce les ingrédients constitutifs : les histoires, les témoignages, les suppositions, les bavardages, les rumeurs. Ici c'est encore à partir de schémas fort précis qu'a travaillé l'auteur (cf. ce qu'il en dit dans ses entretiens avec Benoît Peeters<sup>11</sup>). À partir du *Voyeur* le cheminement de l'écriture sera de plus en plus auto-progressif et auto-producteur, méthode dont *Les Gommages* trace la voie par sa manipulation de la diégèse. L'écriture se profile en effet comme ce temps en suspens que marque l'arrêt de la montre de Wallas entre les deux coups de feu : ainsi le texte fraie avec la mort à l'instar des images figées.

Dans l'histoire du genre, ces positionnements et repositionnements des acteurs du drame se greffent intimement sur les grandes sagas familiales du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ce que montre très bien l'œuvre d'Émile Gaboriau, ce petit journaliste issu de la France profonde et qui sera le père du policier dans l'Hexagone. Entre 1860 et 1870 il combine avec succès la

9. — Cet auteur américain a formulé en une série de points précis les conditions auxquelles doit obéir un *vrai* roman policier. Voir entre autres André Vanoncini, *Le Roman policier*, PUF, « Que-sais-je ? », 2002.

10. — Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Seuil, « Les Contemporains », 1997.

11. — *Alain Robbe-Grillet – entretiens avec Benoît Peeters*, dvd, Les Impressions nouvelles / IEC, 2001.

formule du grand roman-feuilleton et quelques principes du roman policier. Après le triomphe de *L’Affaire Lerouge* (1864), où le ton populaire et mélodramatique des *Mystères de Paris* d’Eugène Sue se joint à une sombre histoire de vengeance inspirée par *Le Comte de Monte Cristo* d’Alexandre Dumas, Gaboriau publie en 1868 *Monsieur Lecoq*. Après une exposition de quelque 50 pages le récit se replie sur une immense analepse qui va fouiller au sein des familles dans le cadre d’un bouleversement universel (la Révolution de 1789). Pourtant le titre du roman indique que, malgré toute cette anamnèse de terreur et de révolte, l’accent s’est déplacé. Le grand secret du passé, de la famille, de l’Histoire est devenu avant tout objet d’enquête.

Cette transition vers la modernité où la fragmentation, la subjectivité et le point de vue partiel et provisoire vont de pair avec un intérêt manifeste pour la matérialité et la présence de l’écriture signifie aussi un changement dans les prémisses du roman des origines. Lecoq quitte sa position familiale pour engager son aventure de grand célibataire. Ce qu’il exhibe ainsi sera inscrit par Freud dans les marges de sa doctrine<sup>12</sup>. La structure du policier et la construction du roman de famille s’encastrent comme automatiquement l’une dans l’autre. Jacques Dubois, dans son étude sur le roman policier, montre la constance du carré fondamental où l’histoire du passé (le crime avec l’assassin et la victime) et le récit de l’enquête (avec enquêteur et suspect[s]) se complètent<sup>13</sup>.

Pour Robbe-Grillet on constate alors un double mouvement hétérodoxe : dans un premier moment, le poids du passé est nié ; c’est le seul présent qui fait errer les personnages dans la ville, tournant et se retournant ; c’est ici et maintenant que s’inventent les fictions : les supputations de Wallas (sur le « crime », mais aussi sur sa carrière et ses relations avec ses supérieurs, Fabius, Roy-Dauzet<sup>14</sup>) ; les racontars de la voisine, Madame Bax ; les déclarations du patron de café et les « devinettes » de l’ivrogne, les « constructions » de ses collègues de la police, la grille de Laurent (le commissaire). Dans un deuxième moment, le passé resurgit sous forme de mythe. Dans ses entretiens l’auteur souligne qu’il n’avait pas programmé d’avance les renvois à *Œdipe roi* de Sophocle (et que l’exergue qui met le lecteur sur la voie est de facture tardive). Ce mythe, dans son atemporalité, se précipite dans le trou du temps suspendu. Peu importe peut-être que le scénario s’inverse (le crime n’a pas déjà eu lieu mais reste à venir) : c’est son fondement dans l’intemporel de la mort qui confirme

12. — A partir de la lettre à Fliess de 1898 où il s’écrie que la nouvelle de Conrad Meyer, *La Femme juge*, ressemble étrangement aux romans de famille de ses patients. Cette même année Edgar Wallace, le célèbre auteur de romans policiers, publie son premier livre : *The Mission That Failed*.

13. — Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, A. Colin, 2005 (première publication : Nathan 1992).

14. — Pour le rôle de ces noms, voir l’article de Jean-Pierre Vidal dans *Robbe-Grillet : analyse, théorie* (Colloque de Cerisy-la-salle, 1975), U.G.E. 10/18, 1976, t. 1, p. 273 sq.

son inéluctabilité. Robbe-Grillet exhibe donc encore cette vérité : que la liberté de l'auteur (qu'il cultivera toujours de manière exubérante) est jugulée par cette histoire très ancienne qui raconte l'existence de la faille. La faille, le manque se disséminent dans des histoires de rivalité, dans des scénarios de brouilles familiales, dans de sombres récits de vengeance. Vers la fin du siècle Jean-Christophe Grangé fera des chiffres de vente très intéressants avec ce cocktail (*Les Rivières pourpres* par exemple)<sup>15</sup>. L'intérêt de la « façon Robbe-Grillet » se trouve surtout dans le fait que c'est au cœur même de la langue que la répétition obsessionnelle trouve son origine : épilogue et prologue en témoignent explicitement. Et le Boulevard Circulaire entraîne le marcheur rue de Corinthe ou encore rue des Arpenteurs jusqu'à ce qu'il tombe à l'angle d'une place sur telle image de Thèbes.

Après Gaboriau il faut attendre le début du xx<sup>e</sup> siècle pour trouver des transformations intéressantes du roman policier. Joseph Rouletabille en présente la figure la plus moderne, sous la forme du journaliste : le siècle sera celui du fait divers à la place de la grande tragédie. Gaston Leroux va d'ailleurs saturer son personnage de nostalgie oédipienne à l'ombre d'un père monstrueux et d'une mère au parfum ensorcelant, mais cette surabondance parentale ne fait que mieux souligner la solitaire errance du nez fureteur, comme s'il s'agissait pour Rouletabille de mieux dépasser son sort de fils mal né. C'est avant tout l'importance attestée du mystère en contraste avec le caractère juvénile, voire enfantin, du personnage principal qui saute aux yeux. Une tension comparable se rencontre fort souvent dans les produits du genre : héros ingénus, policiers faiblards, enquêteurs errants, commissaires sentimentaux en face des noires ténèbres du crime ; c'est comme une espèce d'ironie tragique. Dans *Les Gommès* ce même paradigme règne. Les personnages principaux ainsi que les comparses du second rang se trémoussent obstinément, sans méthode assurée et dépourvus d'une quelconque autorité naturelle. C'est au lecteur de leur donner un coup de main et de les aider à comprendre les arcanes rencontrés sur leur chemin (tels les signes des tarots dans le pavillon de Dupont ou bien les paroles de l'ivrogne imitant l'énigme du Sphinx – du genre « qui boite le soir ? »). Mais ce lecteur se sentira souvent aussi perdu que les protagonistes quand il n'y a pas de voix auctoriale rassurante et stabilisante, mais seulement l'enregistrement clinique d'un réel qui fuit de partout<sup>16</sup>.

15. — Dans ses titres et dans certains passages de ses romans, cet auteur fait miroiter également la langue comme tête de Méduse, sans toutefois lui concéder sa vraie primauté.

16. — On se rappelle cette formule schibboleth du *Mystère de la chambre jaune* (1908) : « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat » (Magnard, 2001, p. 75 et 182), phrase qui rappelle l'histoire d'amour entre la demoiselle Stangerson (alias la maman de Rouletabille) et Jean Roussel (dit Ballmeyer, alias Larsan, son papa), mais dont le début caractérise aussi (je dirais rousselliennement) ce dernier : le presbyte erre (cécité

Maurice Leblanc avec son Arsène Lupin occupe une autre partie du terrain au début du vingtième siècle, héritant d'une part des Vautrin et autres Gaudet d'Arras, mais ouvrant par ailleurs la lignée des grands sportifs, aventuriers et acteurs modernes. Tout en témoignant d'un extrême narcissisme, Lupin exhibe également une inquiétante mobilité formelle qui annonce l'indécidabilité postmoderne. Dupin avait une âme de fonctionnaire, Lupin sent le garou. Cette thématique de l'interchangeabilité et de la perpétuelle métamorphose est éminemment robbe-grilletienne, alors qu'on peut signaler que là encore le plus récent et le très ancien se rencontrent, la mythologie étant essentiellement une histoire de transformations et de reprises. Des fantômes hantent le texte, des traces marquent le passage de revenants : c'est tout autant l'intertextualité dont Robbe-Grillet parle en ces termes que l'insistante présence-absence de doubles, de sosies, inscrivant dans son texte la perte d'identité, la menace de la mort (qui rôde partout puisque lui manque encore sa proie), c'est-à-dire la camarade au rire sarcastique (préluant à l'ankou des *Romanesques*). Lupin, ce diabolin, sera abattu par le méthodique Herlock Sholmès – ou bien comment la philosophie analytique vaincra la tradition herméneutique (qui se manifeste par exemple de manière splendide dans *L'Aiguille creuse*, où le trésor des rois de France se cache derrière un cryptogramme astucieux). Les traditions de la Belle Époque, où le pétomane se précipite vers la chambre 100, sont une forme de manifestation du même élan qui nourrit Raymond Roussel, *Le Mot d'Esprit* de Freud et... San Antonio. Tout autant que Queneau ou Perec, Robbe-Grillet hérite de cette tradition et, tout autant qu'eux, il en joue, sachant moduler ce jeu de va-et-vient entre maîtrise et abandon que détermine le désir.

Grangé, Perec (*53 jours*), c'est l'au-delà de l'époque des *Gommes* évidemment. Il peut être intéressant de comparer le roman de Robbe-Grillet aux policiers d'aujourd'hui où, parmi l'énorme vague de produits standard, surgissent régulièrement de vraies nouveautés autant diégétiques que stylistiques. Si nous revenons pourtant à 1953, c'est pour constater qu'à l'époque deux grandes tendances se font face que le roman de Robbe-Grillet rencontre, reconnaît, affronte, alors qu'il s'intéresse peu à la variante française de Simenon (probablement trop « rassurante », ainsi qu'il apparaît dans l'analyse de Dubois).

D'une part, c'est la tradition anglaise, le vrai *who donnit*, où compte avant tout l'ingéniosité de l'intrigue et où l'auteur vise une collusion étroite avec le lecteur, qui essaie de rivaliser avec lui et veut être tenu en suspens – l'auteur comme une espèce de modulateur désirant donc. C'est

---

qui déterminera sa perte). C'est ce jeu des signifiants orienté et désorientant, structuré et déstructurant, que commet également Robbe-Grillet, renouant avec une force constituante du policier. Les auteurs se rendent bien compte de ces nécessités de la fiction : c'est leur charme et leur éclat. Robbe-Grillet pousse le contrôle aussi loin que possible pour enfin lâcher prise avec un grand éclat de rire.



Agatha Christie<sup>17</sup> mais, pour Robbe-Grillet, c'est plutôt Graham Greene, surtout à cause de son emploi spécifique de l'espace. On peut nommer avec l'auteur (cf. les entretiens avec Benoît Peeters) *Brighton Rock*, mais on sera d'accord aussi avec Robert Brock pour dire que *Tueur à gages* (*A Gun for Sale*) montre des points de ressemblance fort intéressants<sup>18</sup>. La préférence de Robbe-Grillet pour cet auteur pourrait bien dépendre de la combinaison de deux caractéristiques qui lui sont chères : un goût pour l'humour et pour une certaine légèreté, d'une part, et d'autre part un réel engagement qui se manifeste entre autres dans une réflexion sur les possibilités de la fiction. Normalement le *who donnit* crée un désordre fictif qui sera relevé-effacé par le travail réussi du détective. La vérité rétablit ordre, justice et clarté. C'est sur ce point-là que Robbe-Grillet détecte dans le policier un domaine privilégié pour attaquer la doxa, la norme, la vision ordonnée et rassurante de la littérature traditionnelle. En reprenant les mêmes structures mais en les pervertissant, en retardant infiniment la bonne solution, en proposant dans le cas présent une solution qui bafoue les lois (du genre), qui sape et mine toute autorité, toute déclaration déterminante.

Le *who donnit* plus émancipé met l'accent sur les motivations et les raisonnements plutôt que de se contenter de désigner le coupable. Si Robbe-Grillet propose bien une espèce de solution du problème posé, même si celle-là verse en plein dans l'in vraisemblable et dans les coïncidences fantastiques, au niveau des motivations il refuse carrément toute forme de psychologisme. L'univers de l'auteur est le jouet de l'arbitraire, le fruit de tous les hasards, le produit des lubies passagères et des caprices du sort. L'auteur enregistre et le lecteur erre, claudique, se faufile, pour le meilleur (plaisir de lire) ou le pire (déception de consommation mal digérée). Tel lecteur, dira Robbe-Grillet, déposera peut-être ses œillères et commencera à profiter de tout ce qu'il rencontre en route, tout ce merveilleux ébahissant qui constitue une construction langagière. Il ne cherchera plus sa gomme, mais il commencera hardiment à ajouter un trait et un autre<sup>19</sup>.

La seconde espèce de policiers qui fait fureur dans les années 50 est celle qui vient des États Unis, où Chandler et Hammett avaient mis à la mode le *hard-boiled detective*. On parlera en France du policier noir (c'est aussi d'après la couverture de la fameuse Série Noire chez Gallimard). L'accent y est mis sur l'action, la poursuite, les actes de violence, souvent à répétition, dans un cadre de brume, de pluie, de ville déserte ou de quartiers crapuleux. En France l'auteur le plus célèbre à avoir suivi

17. — Pour le rôle du lecteur, voir Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Minuit, série « Paradoxe », 1998.

18. — Robert Brock, *Live, enfin, Robbe-Grillet*, Berne, Peter Lang, 1991, *passim*.

19. — S'il existe des « suites » des *Gommes*, je l'ignore ; mais bien sûr beaucoup de textes apparentés : *L'Emploi du Temps*, *Passacaille*, *La Mise en scène*, *Le Vent* etc.

cette veine est Jean-Patrick Manchette, avec entre autres ces titres évocateurs : *Que d'os* ; *Nada* ; *La Position du tireur couché*. Léo Malet avait déjà emprunté cette voie, mais lui le faisait avec un brin d'humour et de fantaisie surréaliste (cf. *Les Nouveaux Mystères de Paris*, où une précise géographie de Paris, arrondissement par arrondissement, spatialise les enquêtes de Nestor Burma). Comme on sait, ce sous-genre était promis à un grand avenir (ne fût-ce que parce qu'il se prête à merveille aux adaptations cinématographiques), mais la rigueur stylistique de Manchette ou la fougue de Malet ont été rarement égalées. Chez Robbe-Grillet la violence est plutôt limitée ; elle est par contre constamment imminente, et c'est cette menace omniprésente qui est à la source d'une ambiance de perpétuelle insécurité. C'est en effet en tant que roman de terreur qu'on pourrait définir *Les Gomme*s, le texte diluant partout des signes angoissants, des marques de précarité, des traces de dissolution. Cette atmosphère d'angoisse nous touche probablement plus profondément en un sens que de voir s'amonceler les victimes d'une violence aveugle. C'est par exemple quand, dans le tram ou encore au restaurant, on a l'impression que des bribes d'une conversation anonyme vous concernent parce qu'elles évoquent des sujets étrangement familiers, des morceaux d'une très vieille histoire qui nous regarde tous et qui s'apparente aux paroles de Cassandra. *Les Gomme*s est proche aussi du roman noir à cause du traitement spécifique de l'espace, avec sa ville labyrinthique, le dédale des rues qui vous font régulièrement revenir sur vos pas, retomber sur les mêmes endroits, ce mécanisme quasi onirique d'être piégé – avec l'obsession d'une répétition interminable qui étouffe tout essai de progresser vraiment ; on piétine ; c'est un roman piétinant. Entre la scène de la tragédie grecque (Œdipe-Wallas aura toujours déjà tué son père puisque telle est la fatalité du temps ; il se traîne en boitant le long de la mère tout exposée – Evelyne – ; il court aveuglé vers le lieu de son crime qu'il devrait fuir comme la peste) et l'indécidable vide de la (post)modernité où toute identité est provisoire et précaire, Robbe-Grillet semble se rapprocher par le ton et l'atmosphère de ces auteurs allemands dont il admirait la finesse et la vraie sensibilité ; avant tout c'est à E.T.A. Hoffmann qu'on pense alors (ou encore au Peter Schlemihl de Chamisso). Dans ses contes et dans un roman comme *Les Élixirs du Diable*, Hoffmann joue en vrai sorcier avec les niveaux du texte et du langage tout en conservant une curieuse tonalité humoristique. Entre Anatole Le Braz, le barde breton, et les auteurs allemands du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Robbe-Grillet dessine les trajets compliqués de personnages postromantiques.

Si cet héritage est indéniable, en revenant au contexte français on doit pourtant conclure que Robbe-Grillet est plus proche de Gaston Leroux que de quiconque parmi ses prédécesseurs ou ses contemporains. Cette parenté se manifeste avec évidence, et de façon exemplaire, pour deux

facteurs principaux du roman policier. C'est d'abord l'utilisation de la sérialité : c'est là un aspect intrinsèque du policier, car le crime a une tendance « naturelle » à se répéter, la violence se propage comme un feu, selon les principes de la tragédie grecque ou bien suivant le scénario de René Girard. Le tueur se sent irrésistiblement attiré par l'endroit fascinant de son acte fatal. Et dans une certaine mesure le détective rejoue régulièrement la scène capitale pour y découvrir le visage du coupable. Trois voies paraissent s'ouvrir dans ce contexte : celle de la violence pure, du roman noir caractérisé, où l'état d'équilibre ne pourra revenir que par épuisement<sup>20</sup>, dans la brume entre chien et loup ; celle de la sagacité, de la victoire de l'intelligence, où le lecteur se hâte de rejoindre l'enquêteur parangon quand tous les indices, malgré un jeu occasionnel de leurres raffinés (qui ne fait qu'augmenter le mérite de l'investigateur), se rejoignent et se combinent pour (re)constituer l'harmonie finale qui remplit de rose l'horizon d'attente ; celle du coup de théâtre, quand l'amoncellement des éléments mystifiants atteint un comble et que l'auteur se met à la place de ses protagonistes pour trancher, et nous libérer. Si Rouletabille a une formidable bosse au front, il reste aux moments décisifs l'adolescent piaffant qui se fourvoie et doit être sauvé par la méticuleuse mise en scène de l'auteur (et de son porte-plume Sainclair, au nom prédestiné).

Or, il est clair que, dans *Les Gommages*, c'est cette troisième voie qui est suivie, ce qui autorise à considérer les renvois à Oedipe et compagnie, non comme le point de départ de la mystification, mais comme ce qui sert à la renforcer. Et ce mystère fondamental où ce n'est que le *mystos*, c'est-à-dire l'initié, qui peut se repérer, ne pourra pas être nommé, ne pourra que se creuser davantage ; d'où la pléthore de noms propres, d'où la multitude de suppositions et de ragots, d'où les images qui déroutent : photos du pavillon, « installations » dans les vitrines où Thèbes et le lieu présent se superposent, affiches et tableaux – ce tableau de la Maison-Dieu, notamment, qui ne peut représenter que la chute. Car le mystère, c'est cette tour du haut de laquelle tombe (cf. p. 24) toute signification, malmenée par le morcellement et la répétition (plutôt qu'un puits qui cache, c'est un vide ensorcelant, comme à la fin de *L'Homme au sable* où Nathanaël se jette du haut d'une tour). C'est le ressort invisible de tout texte, l'œil aveugle qui régit le symbolique, la Chose qui se tapit dans les ténèbres<sup>21</sup>.

20. — Et dans un sens cette littérature est proche parente de cette forme d'épuisement qu'explore Beckett (cf. « L'Épuisé », préface de Deleuze à *Quad*, de Beckett [Minuit, 1992]).

21. — Le mythe selon Lacan propose dans son apparition intemporelle un simulacre de l'inconditionné de la chose (objet « originaire » et fantasmatique du désir – de jouissance).

Mais il y a davantage pour ce qui regarde la filiation entre les mystères de Gaston Leroux et le labyrinthe des *Gommes* : c'est essentiellement un roman familial, et la répétition y trouve ses racines. Pour Rouletabille – surtout dans *Le Parfum de la dame en noir* –, il s'agit de (re)conquérir la mère (Mathilde) sur le père criminel, il est primordial de retracer la voie du rapprochement élémentaire, celle de l'odorat. Le petit Joseph restera sur sa faim pourtant, sur la fin, et il décide alors de partir en Russie pour aider le Tsar, attiré par le danger : « On va s'amuser ». Vu que l'orphelin ne peut pas rentrer, c'est le bâtard qui fonce une nouvelle fois (c'est la loi des séries)<sup>22</sup>.

Revenons aux *Gommes* : de maintes façons le roman familial s'y devine et s'y exhibe même. C'est dans la vie de Daniel Dupont que se crée peu à peu le vide qui suppose l'arrivée d'une progéniture : vide où peut se faufiler, en faux fils, Wallas, le solitaire, l'orphelin de la *polis*, l'homme qui traîne la patte, le va-las à la recherche de cette première carte du jeu de tarot, l'as. Va, il sera l'as en accomplissant le rite afin de tuer le père. Ainsi il pourra revenir à la papeterie de la Rue Victor Hugo en homme qui rit pour y cueillir Evelyne, Ève, l'u(y)ne, la première, l'unique, maîtresse des crayons et des gommes. Nous n'en saurons rien car le roman se termine sur le blanc de sa fin : Wallas va rentrer ; il sera sans doute « muté », il aura mué : « Wallas commence à se faire le [*sic*] barbe. Il entend le rire de gorge de la papetière – agaçant plus que provocant » (p. 260). Et, curieusement, si *Le Parfum de la dame en noir* s'achève par la marche de Sainclair vers la buvette, *Les Gommes* se replie sur le bar de ses débuts où se tient le patron, à côté de l'aquarium à l'eau trouble dans lequel « des ombres passent, furtives » :

Autour de lui les spectres familiers dansent la valse, comme des phalènes qui se cognent en rond contre un abat-jour, comme de la poussière dans le soleil, comme les petits bateaux perdus sur la mer, qui bercent au gré de la houle leur cargaison fragile, les vieux tonneaux, les poissons morts, les poulies et les cordages, les bouées, le pain rassis, les couteaux et les hommes. (p. 264)

Ce qui frappe ici, c'est la permanence de l'eau<sup>23</sup>, dont nous avons déjà parlé : l'histoire des Dupont se termine sans ponts, par la dérive des ombres dans l'aquarium, mais surtout par ces choses particulières, les petits bateaux perdus qui bercent leur charge hétéroclite, et finalement « les couteaux et les hommes », la violence des mâles. Pourtant ces bateaux de la fin ne viennent pas seuls dans *les Gommes*, ils reprennent cet unique souvenir d'enfance que Wallas a devant les yeux au cours de

22. — Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972.

23. — L'aquaphile Wallas rappelle également, en un sens, les fontaines wallace.

ses pérégrinations dans la cité. Nous en trouvons une première version p. 59 :

mais n'aurait-il pas été poussé par un scrupule à parler de l'ancien voyage ?  
– les ruelles ensoleillées où il avait accompagné sa mère, le bout de canal entre les maisons basses, la coque de bateau abandonné, cette parente (une sœur de sa mère, ou une demi-sœur ?) qu'ils devaient rencontrer  
– il aurait eu l'air de courir après des souvenirs d'enfance.

C'est comme si l'auteur reportait sa propre hésitation sur son personnage, mais avec insistance. Nous en trouvons une version plus détaillée aux p. 136-137. Wallas précise :

Le bout de canal, il l'a vu lui-même, et les maisons qui se reflétaient dans son eau tranquille, et le pont très bas qui en fermait l'entrée... et la carcasse abandonnée du vieux bateau... Mais il est possible que cela se soit passé un autre jour, dans un autre endroit – ou bien encore dans un rêve. (p. 137)

Partout c'est le reflet de la représentation qui à chaque fois fait le relais avec les spectres et les songes. Les liens se nouent de manière plus explicite enfin p. 238-239 après une vision de théâtre antique :

C'est le visage agréable d'une jeune femme très brune qui surgit à la place – la papetière de la rue Victor-Hugo et l'écho du petit rire de gorge. Pourtant le visage est grave.

Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac ; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient : c'était *un* parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père. Comment avait-il pu l'oublier ?

Bien sûr, de facétie en esquivant, Robbe-Grillet défie la psychanalyse tout en sachant bien que c'est un jeu d'ombres. Derrière ces scénarios trop visibles qui forment écran insiste néanmoins la force du vide qui oblige à répéter, à y revenir, à repasser par là. Et c'est sans doute ainsi qu'on tombe sur la même scène – ou presque – en plein cœur des *Romanesques*, cette autobiographie du désir et des fantasmes, en plein centre de ce *Miroir qui revient*, ces reflets qui hantent le sujet. Et c'est parti ensuite pour le grand finale, *La Reprise* ne cessant de retravailler les données du souvenir clé<sup>24</sup> : cette fois-ci le bateau se trouve dans un canal de Berlin où les jumeaux Walther et Dany von Brücke (un nom qui, par ses conso-

24. — Voir Sjef Houppermans, « Reprise des reprises: de Kierkegaard à Robbe-Grillet », in *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle* (Actes du colloque international d'Ottawa, 1<sup>er</sup>-3 juin 2009), dir. par Roger-Michel Allemand et Christian Milat, Presses de l'Université d'Ottawa & Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

nances et sa sémantique, rappelle évidemment celui de Daniel Dupont) paraissent rejouer la fatale tragédie des pseudo-Atrides.

Ce qui compte c'est toute cette série répétitive, obsessionnelle, d'histoires quasi identiques qui tentent de remplir le vide, le maelström, le vortex avec n'importe quoi, les plus minables déchets s'il le faut. C'est la tentative de retrouver, au-delà de ce langage qui enchaîne le sujet dans les tenailles de son arbitraire, la nécessité d'une destinée. C'est de distinguer derrière le berger qui sauve Œdipe, le « bercer » du bateau sur mère, sous la carcasse la caresse, sous le pont l'eau qui tout harmonise. La structure précise des *Gommes*, sa géographie calculée, ses cercles minutieusement tracés, la chronologie inéluctable de la vie et de la mort, les personnages pantins, les descriptions enregistrées par la caméra, loin d'empêcher le flux du désir, conditionnent son écoulement et ses caprices. Ce sont les fous et les ivrognes, les hérauts de l'oblique et du clinamen, qui l'indiquent par leur charivari.

Si nous avons commencé en lançant le nom de Raymond Roussel, cette équation (terme que Roussel emploie pour définir sa « méthode » dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*) qui l'apparente à l'auteur des *Gommes* n'est nullement le fruit du hasard. Dans *Pour un nouveau roman* Robbe-Grillet a inséré un chapitre sur Roussel. Celui-ci date de 1963 mais on peut supposer que la lecture de cet auteur remonte plus haut. Robbe-Grillet présente le vide dans l'œuvre de Roussel comme l'une de ses dimensions majeures, y relevant « une transparence totale, qui ne laisse subsister ni ombre ni reflet » (p. 71) ; et si « le mystère est un des thèmes formels les plus volontiers utilisés par Roussel », cette absence de profondeur fait que « la signification trop transparente rejoint la totale opacité » (p. 72) ; « c'est comme si le mystère demeurait intact. Mais c'est désormais un mystère lavé, vidé, qui est devenu innommable » (p. 73). L'œuvre de Roussel est une immense machine de langage qui montre la viduité<sup>25</sup> de la langue, en effet – cet *innommable* dont Beckett marque et signe sa trilogie. Le mystère de la langue est l'innommable, ce qui permet de communiquer, de penser, d'écrire est l'absence du sujet dans cet Autre.

C'est ce mystère-là que déplie et contourne le roman policier à la Robbe-Grillet, gommant méticuleusement les traces de son passage pour s'effacer dans la fascination de son éternel retour.

Sjef HOUPPERMANS

Universiteit Leiden

J.M.M.Houppermans@hum.leidenuniv.nl

25. — Mot clé de *La Dernière Bande* de Beckett.

