



HAL
open science

“ Tous les mêmes ! ” Reconfiguration du personnage
dans le nouveau roman (Les Gommes d’Alain
Robbe-Grillet) ”

Christian Michel

► To cite this version:

Christian Michel. “ Tous les mêmes ! ” Reconfiguration du personnage dans le nouveau roman (Les Gommes d’Alain Robbe-Grillet) ”. *Romanesques : revue du Cercll : roman & romanesque*, 2014, 6, p. 235-252. hal-04524118

HAL Id: hal-04524118

<https://hal.science/hal-04524118v1>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Tous les mêmes ! »
Reconfiguration du personnage dans le nouveau roman
(*Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet)

Christian Michel (Université de Picardie-Jules-Verne)

Introduction

Le titre du roman qu'Alain Robbe-Grillet publie en 1953 peut s'entendre comme l'indice d'un décentrement par rapport au récit classique. Il ne renvoie à aucun personnage de la fiction, à rebours d'une tradition bien établie qui, de l'âge classique au XIX^e siècle, moment historique de l'« apogée de l'individu » selon Alain Robbe-Grillet [1963, p. 28], tend à faire du protagoniste le personnage éponyme. *Les Gommès* ne sont ni *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, ni *Candide* de Voltaire, ni *Madame Bovary* de Flaubert. Le titre ignore plus largement toute référence à l'humain pour mettre en avant un objet, et un objet banal, qui plus est : *Les Gommès* n'est donc pas non plus *La Parure* de Guy de Maupassant. Enfin, l'objet évoqué dans le titre est marginal dans la fiction, et le lecteur ne saura jamais pourquoi Wallas recherche avec autant d'obstination cette gomme, ni pour quelle raison elle doit posséder ces qualités particulières qui la rendent si difficile à trouver. *Les Gommès* est donc non seulement un titre décentré, mais un titre déceptif. Il n'affiche pas, pour autant, « une absence provocante de pertinence thématique¹ », puisqu'il renvoie à un objet de la fiction – sur le mode de la présence absente. Cette déception partielle vaut comme manifeste et précise la relation des *Gommès* au genre du roman et à son histoire : en marge, mais pas radicalement extérieur.

Lors de la conférence d'ouverture du colloque de Cerisy (1971) consacrée au nouveau roman, Jean Ricardou concentre son attention sur la notion de personnage. Ce choix se comprend puisque le personnage, défini classiquement comme sujet de l'action et centre de la perception, occupe une place nodale à l'articulation de la mise en récit et de la représentation du monde. Lors de ce colloque, la remise en cause du personnage et de sa « solidité² » ancienne (Ricardou) se dit sous diverses espèces : « subversion », « effondrement », « effritement », « amenuisement », « dépossession », « éclatement », selon Ricardou ; « décomposition » selon Mieke Taat ; ou encore « dématérialisation » pour Denis Saint-Jacques³. Si ces différents termes disent tous la remise en cause du personnage, ils manquent par leur dispersion de précision. Le nouveau roman n'opère pas la destruction du personnage, mais sa transformation – le terme d'« effritement » étant à cet égard l'expression la plus juste selon nous. La procédure est soustractive et non destructive. Le personnage fait une « cure d'amaigrissement⁴ », selon la formule cocasse de Denis Saint-Jacques. Il perd notamment ces attributs qui fondent son existence dans le « roman balzacien », que le nouveau roman invente dans le moment où il s'oppose à lui : un corps, un caractère, et à l'articulation des deux, un visage. Cet effritement est dans le même temps une redéfinition de la notion, qui s'ente sur ses singularités anciennes, avec lesquelles le nouveau roman, quoiqu'il en dise, ne rompt pas.

1 G. Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 79.

2 J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon (éd), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2 tomes, Paris, UGE, « 10/18 », t. 1, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 20, 27, 20, 20, 16, 17, 27, 137.

4 *Ibid.*, p. 138.

Héritage

Dans le récit classique, le personnage est une fiction de personne, définie par une apparence et une intériorité, solidaires et réversibles – l'apparence dit l'essence, l'essence s'exprime dans l'apparence –, et une fonction du récit – le personnage est l'agent de l'action (Aristote) et le support privilégié de l'identification.

Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche¹.

Si Wallas n'a pas de prénom, il a encore un nom, à la différence de l'arpenteur du *Château* de Kafka, dans la continuité duquel Robbe-Grillet inscrit son personnage, puisqu'il le loge rue des Arpenteurs. Il est donc tout sauf un « numéro matricule² ».

Une description, bien que minimale, sert à le caractériser socialement et psychologiquement à l'orée du premier chapitre : « Wallas s'adosse au garde-fou, à l'entrée du pont. C'est un homme encore jeune, grand, tranquille, au visage régulier. Les vêtements qu'il porte et son apparence de flâneur sont, au passage, des objets d'étonnement pour les derniers ouvriers qui se hâtent vers le port [...]. » (I, 1, 45). On sait en outre dès le Prologue qu'il occupe les fonctions d'« agent spécial » (Pr, 4, 39). Enfin, son passé récent est connu par le détour de souvenirs qui émergent ponctuellement et qui précisent ses activités : il vient « d'une ancienne division du ministère, où il était très bien noté » (III, 3, 164) et il est entré récemment au service du Bureau des Enquêtes, un service chargé de la sécurité intérieure.

On le voit, la définition du personnage ne rompt pas radicalement avec celle du roman classique. L'ambition de Balzac de faire « concurrence à l'état-civil », selon le mot fameux de l'Avant-propos à *La Comédie humaine*, s'inscrit même dans *Les Gommès* – même si c'est sous la forme vestigiale et ironique de la nécrologie :

Daniel Dupont, croix de guerre, chevalier du Mérite, était âgé de cinquante-deux ans. Ancien professeur à l'École de Droit, il était en outre l'auteur de nombreux ouvrages d'économie politique, riches en vues originales, notamment sur le problème de l'organisation de la production. (Pr, 3, 30)

Il n'est jusqu'à la détermination du personnage par le nom, typiquement réaliste, qui ne se retrouve dans *Les Gommès* : Antoine Marchat est ainsi marchand – comme Gobseck est usurier. Wallas fait fond enfin sur une galerie des personnages secondaires qui ne dépareraient pas dans un roman de mœurs de province, entre Maupassant, Balzac et Clouzot, voire Chabrol : Juard, le médecin « faiseur d'ange » (I, 6, 92) ; Anna Smite, la vieille gouvernante sourde et revêche ; Laurent, le commissaire débonnaire et néanmoins blasé, etc. Dans la plus belle veine réaliste, la description de ce dernier associe un double portrait, physique et moral, où le personnage est défini par un geste, insignifiant en apparence mais qui, idiosyncrasique, définit sa singularité :

Retranché derrière les papiers qui encombrant sa table, les coude appuyés aux bras de son fauteuil, le commissaire frotte, tout en parlant, ses mains l'une contre l'autre, lentement, comme avec précaution ; puis il les applique devant soi, sur les feuilles éparses, en écartant au maximum ses doigts gras et courts, et attend la réponse, sans cesser de dévisager son visiteur. C'est un petit homme replet, à la figure rose et au crâne chauve. Son ton aimable est à peine forcé. (I, 4, 67)

1 A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Paris, 1963, Seuil, « Critique », p. 28.
2 *Ibid.*, p. 28.

Wallas ne s’y trompe pas, qui conclut *in petto* au terme de son entretien : « Il se rend compte [...] qu’il ne tirera pas grand-chose de ce fonctionnaire jaloux de ses attributions, mais bien décidé à ne rien faire » (I, 4, 74). La suite déjouera pourtant l’horizon d’attente défini par cette description, car Wallas se trompe. La description doit donc s’entendre autant, sinon plus comme un signe de l’aveuglement de Wallas que le portrait physiognomonique du commissaire. Elle n’a donc de valeur heuristique et programmatique que par déplacement du regardé vers le regardant. En ce sens, la caractérisation du personnage présente une dimension double dans *Les Gommès* : elle fait sens selon la représentation classique, et sert l’incarnation illusionniste du personnage, mais elle est dans le même temps minée par une mise à distance ironique qui la rend plus ambiguë qu’elle ne semble.

Cogito

Physiquement campé, socialement déterminé, Wallas est aussi psychologiquement caractérisé. Ses actes et ses pensées sont systématiquement motivés, notamment par l’utilisation de la focalisation interne et du discours indirect libre qui précisent ses convictions, mais aussi ses doutes et ses hésitations :

Tout en se dirigeant vers la rue Jonas, il cherche le meilleur moyen d’obtenir des renseignements sur l’homme à l’impermeable déchiré. Malgré sa répugnance, et les conseils de Fabius, il sera forcé de révéler sa qualité de policier : il est impossible d’engager la conversation sous un prétexte anodin, et comme par hasard, avec les six employés successivement. [...] Doit-il ajouter que l’homme lui ressemble ? Cela risque de troubler inutilement les témoins, car cette ressemblance est bien aléatoire – et, de toute façon, subjective. (III, 3, 166)

Il convient de noter aussi la scène, burlesque, de la rencontre avec le policeman et les contorsions psychologico-déambulatoires de Wallas qui veut emprunter un autre chemin que celui indiqué pour se rendre à la clinique plutôt qu’à la poste (II, 6, 135). La caractérisation psychologique du personnage est même suffisante pour que le lecteur puisse comprendre ses motivations, même quand elles lui sont encore inconnues. Ainsi de sa seconde visite à Evelyne : « Assis dans l’arrière-boutique, en face de cette jeune femme avenante, il se demande ce qu’il est venu chercher là – peut-être à son insu » (III, 2, 185).

Wallas est donc un personnage classique au sens fort du terme, depuis la définition aristotélicienne du personnage jusqu’au *cogito* cartésien, transparent et dont les pensées et les actes sont toujours motivées. Wallas n’est ni opaque, comme peut l’être Meursault dans *L’Étranger* de Camus ; ni énigmatique comme Josef K. dans *Le Procès* de Kafka ; ni, *a fortiori*, incompréhensible, comme Benjy, le simple d’esprit du *Bruit et la fureur* de Faulkner. Son comportement est cohérent, logique, en un mot : rationnel – comme l’indique aussi son métier d’enquêteur. Et s’il est *rationnel*, alors il est *vraisemblable* : « Il faut aussi dans les caractères, comme dans l’agencement systématique des faits, chercher toujours le nécessaire ou le vraisemblable : qu’il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage dise ou fasse telle chose, nécessaire ou vraisemblable que ceci se produise après cela¹ ».

Les Gommès n’est pas, pour autant, un roman psychologique, comme le précise, en abyme, le rapport de police qui imagine le meurtre de Dupont par son fils, et qui tranche ironiquement avec le régime psychologique dominant dans *Les Gommès* :

Le jeune homme, après avoir essayé en vain l’appel au droit, à l’amour filial, à la pitié, enfin le chantage, s’est décidé en désespoir de cause à tenter un coup de force. Comme il est débile et que

¹ Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 85.

son père lui fait peur, il a requis pour cette entreprise les services d'un ami, plus fort et plus âgé, qu'il va présenter comme son avoué mais qui est plutôt un spadassin. (III, 3, 202)

Sans famille

« Il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage¹ ». Alain Robbe-Grillet décrit ici K., l'arpenteur du *Château*, mais cette définition convient tout aussi bien à Wallas.

S'il a encore un nom, Wallas est en effet privé de son histoire et coupé de son passé, notamment familial, dont le nom propre est le signe. Or on sait combien l'histoire familiale définit dans le roman à la fois une nature et un destin, par imitation (Télémaque) ou par opposition (Eugène de Rastignac, Julien Sorel). Il n'a ainsi de son séjour, enfant, dans la ville que des souvenirs lacunaires. Privé de prénom, qui est le signe de la singularité dans la lignée, Wallas est aussi privé de visage, lieu par excellence de l'individuation. Enfin, il ne se ressemble pas, ou plus :

Il sort son portefeuille pour y prendre sa carte d'identité, dans l'intention de la fourrer sous les yeux de son logeur, mais il n'a fait qu'ébaucher son geste, qu'il se souvient de la photographie apposée sur la pièce officielle : celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une forte moustache brune apparente à quelque Turc d'opérette. (II, 4, 124-125)

Cet anonymat du personnage trouve un écho dans sa fonction, car Wallas doit passer inaperçu par nécessité professionnelle, comme le lui a rappelé Fabius (I, 1, 60). Il attire pourtant l'attention sur lui dès sa première apparition (I, 1, 45 ; V, 1, 231). C'est dire que Wallas est surtout remarquable par son incompetence. Un déplacement peut donc se faire de la question du personnage à celle de la personne fictionnelle. Wallas est au moins autant un simulacre de personnage qu'un personnage creux ou une coquille vide : « En quittant les bureaux de la police, Wallas a été repris par cette impression de vide dans la tête qu'il avait d'abord attribuée au froid » (I, 6, 85).

Ratage

L'ouverture du roman définit Wallas comme un « homme encore jeune », nous l'avons dit, qui vient de prendre de nouvelles fonctions et qui doit faire preuve de sa sagacité, à l'orée de cette nouvelle carrière qui s'ouvre à lui (III, 3, 165). Le modèle, et l'horizon d'attente, sont donc à la fois celui du récit policier, du roman d'aventures et du récit d'apprentissage.

Las, Wallas est, comme son nom le suggère, passif et ballotté par les événements. Il est essentiellement défini par la négative, par ce qu'il ne sait pas (« Pour l'instant, Wallas n'en sait pas plus long » (I, 1, 46)), par ce qu'il n'est pas (il reste « désemparé (IV, 2, 185) ou ce qu'il n'a pas (« Wallas n'a pas eu le temps, avant son départ, de se procurer le plan de la ville » (I, 1, 47), et enfin par ce qu'il ne sait pas faire : il se perd dans la ville à de nombreuses reprises et il est incapable de s'exprimer avec clarté et d'être convaincant : « [...] quand il a voulu exposer les grandes lignes de l'affaire, il l'a fait avec des phrases si maladroites que cette histoire de société secrète et d'exécutions chronométrées a pris dans sa bouche un aspect irréel, gratuit, "mal inventé" » (III, 5, 174).

Comme enquêteur, il manque de clairvoyance et fait preuve à la fois de maladresse et d'incompétence : il ne comprend pas le sous-entendu de l'infirmière (I, 6, 85-86) ; il ne reconnaît pas la dame au balai qu'il retrouve chez le commissaire, alors qu'il la croise pour la

¹ A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », art. cit., p. 28.

troisième fois (IV, 3, 193) ; il ne sait pas pourquoi il est attiré par la papeterie (I, 2, 185). Il échoue à déguiser son identité, puisque le concierge de l'immeuble où il veut rendre visite à Mme Bax n'est pas dupe de ses allégations (V, 1, 229). Quand il procède par déductions, elles se révèlent erronées : le vieux monsieur en noir ne se rend pas à la poste pour y envoyer un télégramme de décès (I, 2, 58-59). Enfin, il tire avec retard sur Dupont et n'a la vie sauve que parce que le pistolet de ce dernier est enrayé. Ironiquement, le seul moment où Wallas fait preuve de sens de l'initiative et d'habileté, c'est quand il prend le soin d'éteindre la lumière dans le bureau de Dupont – ce que Garinati n'avait pas eu le temps de faire (V, 3, 244) – et tue ainsi Dupont sans coup férir, mais par erreur. Son enquête est donc un fiasco complet.

Inscrit dans la révolution d'un jour, le roman est construit sur parallélisme entre le prologue et l'épilogue : le roman s'ouvre au matin du 27 octobre par un prologue qui retrace les événements de la veille (le meurtre raté de Dupont par Garinati) et se referme au matin du 28 octobre, à la même heure, après le meurtre par mégarde de Dupont par Wallas. L'agencement des événements est construit selon un schéma spiralaire : la fin se boucle sur le début, si ce n'est que Wallas se substitue à Garinati. Ce n'est donc pas tant « l'intervalle de temps » qui fait l'objet d'un « gommage¹ » (Ricardou), ce sont les efforts de Wallas, qui sont abolis, ou renvoyés au néant de son incompetence et de son aveuglement. En se bouclant sur le prologue, l'épilogue révèle que si le temps a passé, rien ne s'est vraiment passé. Un temps pour rien. Ou une vacance. La montre de Wallas l'indique aussi, qui s'est arrêtée la veille à 19 h 30 (I, 1, 45) et qui ne se remet en marche que le lendemain, au moment du meurtre, à 19 h30 (V, 5, 253).

Anti-héros, ou héros raté, Wallas échoue à transformer le monde par son aventure, mais il n'est pas non plus transformé par elle : « [...] chacun des trois romans de Robbe-Grillet que nous connaissons forme une dérision de l'idée d'itinéraire (dérision fort cohérente, puisque l'itinéraire, le dévoilement, est une notion tragique) : chaque fois, le roman se boucle sur son identité initiale : le temps et le lieu ont changé, et pourtant aucune conscience nouvelle n'a surgi² ». Entre l'ouverture et la clôture du roman, Wallas n'aura rien appris, n'aura rien compris et se sera agité en vain. Il est à cet égard comparable au Josef K. du *Procès* de Kafka ; ils ignorent tous deux la « loi du changement » auquel le héros est soumis selon Michel Zeraffa : « [Le héros du roman] suit un itinéraire jalonné d'obstacles ou de conflits qui le modifient, sinon le transforment. Au terme de leur aventure, Rastignac, Julien Sorel, Raskolnikov, Emma Bovary, Lord Jim ne sont plus les mêmes êtres qu'à son début³. »

Wallas s'inscrit donc dans la longue lignée des anti-héros qui, de Hernani à Frédéric Moreau, ont fait les heures de gloire du romantisme et du réalisme. Mais l'anti-héros n'est que le symétrique du héros, et *Les Gommages* ne rompt pas avec la représentation classique du personnage qui définit un individu singulier par son mérite, ou par sa faiblesse et ses hésitations : « Il y avait, cependant, entre héros et anti-héros un lien commun, une nature commune : tous les deux posaient une image commune de l'homme. L'anti-héros impliquait son existence comme le revers d'une médaille implique l'endroit de la médaille, il l'impliquait par son absence⁴ ».

Trouble

Les Gommages porte atteinte de façon plus essentielle à la notion de personnage. Wallas n'est pas seulement un enquêteur raté, il est aussi un personnage à l'identité incertaine, ou

1 J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Points », 1973, 1990, p. 48

2 R. Barthes., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 103.

3 M. Zeraffa, *Encyclopedia Universalis*, référence électronique.

4 O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1964, p. 117.

vacillante, qui se défait au fur et à mesure de la progression du récit et de la stagnation de son enquête.

Dans la fiction, l'identité flottante de Wallas est mise en scène dans les moments où il s'identifie à Fabius, son chef. L'identification n'est pourtant jamais comprise qu'après coup par le lecteur, car elle n'est pas décrite, mais mise en acte, comme dans l'épisode où Wallas s'imagine en agent d'assurances pour mener son enquête incognito (V, 1, 231). Dans ce passage, l'identification est gigogne pourtant car Wallas s'imagine être Fabius qui se ferait passer pour un représentant. La dissolution de son identité propre par l'identification à autrui dit la spécificité de la construction du personnage dans *Les Gommès* : le personnage, dans le moment où il cesse d'être lui-même, devient aussi autre. La déconstruction du personnage ne prend donc pas la forme de l'implosion, mais de l'addition, ou de la multiplication, des identités.

Wallas/Œdipe : le personnage palimpseste

Si Wallas n'a pas de passé familial, il est riche d'un passé culturel. Personnage palimpseste, il est le rejeton inter-textuel d'une tragédie fondatrice de la culture européenne.

Les références à *Œdipe roi* de Sophocle prolifèrent dans le roman, même si, étonnamment, les premiers lecteurs ne les ont pas reconnues, à l'exception de Samuel Beckett¹. Les allusions à la tragédie de Sophocle sont trop nombreuses pour avoir fait l'objet d'un relevé exhaustif, même si la tâche n'a rien d'impossible².

Le nom même d'Œdipe s'inscrit dans la fiction sous la forme d'un souvenir, et d'un effacement partiel, cette « marque mythique » de gomme (II, 6, 133), dont Wallas ne retrouve plus le nom :

La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales “di” ; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après. (II, 6, 132)

In vraisemblable psychologiquement (qui ne se souvient que des lettres centrales d'un mot oublié ?), l'épisode fait sens néanmoins par l'effacement même qu'il met en scène dans sa possible superposition à celui de Wallas. La syllabe isolée dans le souvenir de Wallas est la syllabe « di », qui signifie deux en grec, et le nom de Wallas compte, en son centre géométrique, une lettre redoublée³. Par le détour de cette construction homologique, Wallas est donc identifié à Œdipe.

Un réseau d'indices laisse aussi entendre que Daniel Dupont pourrait être son père : celui qu'il venait visiter autrefois dans la ville était son père, qu'il n'a jamais vu (V, 3, 239) ; ce dernier aurait eu un enfant d'une femme de condition modeste qu'il aurait ensuite rejeté

1 A. Robbe-Grillet A., *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 262

2 *Les Gommès* évoque ainsi la figure mythique du Sphinx (Pr, 6, 37) ; l'énigme (Pr, 1, 17 ; V, 1, 226 ; V, 1, 234) ; les bergers recueillant Œdipe (I, 1, 50 ; II, 3, 108) ; sa condition d'enfant trouvé (II, 4, 119) ; les lieux : Corinthe (I, 6, 84), Thèbes (II, 6, 132) et Daulis (I, 6, 85) ; l'assassinat du roi (V, 3, 243) ; le coupable qui prend la direction de l'enquête (IV, 5, 208) ; le nom *Oïdipous* qui signifie « pieds gonflés » (Ep., 259) ; le « vieil homme guidé par un enfant » (IV, 7, 217), soit Tirésias ; l'oracle incompréhensible (IV, 6, 209 et 210) ; l'allusion à l'un des surnoms d'Apollon, *loxias*, soit « l'oblique » (IV, 6, 209 ; V, 1, 231-233) ; l'aveuglement (I, 3, 60) ; le char de Laïos (I, 3, 62) ; l'épidémie (IV, 5, 208) ; la peste (V, 1, 226) ; la voyante (I, 3, 64) et la femme visionnaire (III, 4, 169), soit la Pythie ; la « machine d'enfer », qui évoque la réécriture d'Œdipe roi par Cocteau dans *La Machine infernale* (II, 2, 107), Bonaventure (II, 1, 100) ; le lutteur qui s'apprête à écraser un lézard (IV, 7, 217), soit Apollon (IV, 7, 217).

3 Nous avons indiqué l'absence de référence au personnage dans le titre. Il convient de nuancer : cette absence n'est qu'un faux-semblant, car, par-delà la différence des référents, le titre établit une homologie rigoureuse entre les mots *gommès* et *Wallas* : ils se composent tous deux de six lettres, dont deux consonnes redoublées. Le choix du pluriel, nécessaire pour que le nombre de lettres soit le même, inscrit en outre ces consonnes redoublées au centre géométrique du mot : go[mm]es / Wa[ll]as.

avant de se marier avec Évelyne (IV, 3, 201) ; un rapport de police reconstruit l'altercation qui aurait pu avoir lieu entre son fils et un acolyte, qui aurait mal tourné (IV, 3, 202-203).

Wallas est donc un double d'Œdipe, ou un Œdipe moderne, dans la lettre et dans l'esprit. Et comme dans la tragédie, le roman met en scène le retournement, ironiquement tragique, par lequel l'enquêteur devient assassin. Comme le dit aussi l'un des enquêteurs du service de renseignements de la présidence : « Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre ? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. » (IV, 4, 206).

Ce processus d'association intertextuelle externe entre *Les Gommés* et *Œdipe roi* est la matrice de la définition des personnages dans le roman, qui multiplie les doubles, mais par correspondance intra-textuelle cette fois.

Wallas/André VS : la ronde des rôles

Wallas est confondu par deux fois avec André VS, l'homme de main qui a assisté Garinati dans sa tentative de meurtre de Dupont en débranchant la sonnerie automatique du portail. C'est à lui que sera dévolue la tâche de tuer la dixième victime, Albert Dupont. Son nom, étrange, ne fait l'objet d'aucun commentaire dans le roman.

C'est tout d'abord l'ivrogne qui confond Wallas et André VS – et, en fait, affirme leur identité car, bien que contredit, il « s'obstine à les confondre » (II, 4, 123). Cet épisode est aussi celui au cours duquel Wallas se souvient qu'il ne ressemble plus à la photo qui est sur sa carte d'identité (II, 4, 124-125). La confusion entre André VS et Wallas se produit une nouvelle fois quand ce dernier va à la poste, où l'ivrogne a vu André VS se rendre la veille. La préposée lui remet alors une lettre qui ne lui est pas destinée, le confondant avec son destinataire véritable, André VS (III, 3, 167). Enfin, lors de l'interrogatoire des employés de la poste dans le bureau du commissaire (III, 3, 191), Wallas est obligé, une nouvelle fois, d'expliquer qu'il n'est pas André VS (III, 3, 193).

À cette ressemblance identifiante s'oppose la logique cartésienne du commissaire, « un fonctionnaire positif » (III, 5, 176) qui défend le principe d'une ressemblance qui diffère : « – À qui était destinée cette lettre ? À un homme qui vous ressemble. D'autre part, vous ressembleriez également (mais le témoignage est plus suspect) à un individu qui serait passé hier soir, vers cinq heures, devant le petit pavillon et aurait “introduit son bras entre les barreaux de la grille.” » (III, 4, 169).

Le roman donne pourtant raison à l'ivrogne et aux employées de la poste. Alors que l'ivrogne fait le trajet en compagnie d'André VS, une rupture se produit dans le récit, qui n'est reconnue qu'après-coup :

La nuit est maintenant presque complète. [...] Cependant le petit homme vacillant s'entête dans sa poursuite, bien que peut-être il l'ait entreprise un peu au hasard et qu'il n'en ait même jamais éclairci nettement l'origine.

Devant lui, le large dos inaccessible [d'André VS] a pris peu à peu des dimensions effrayantes. Le minuscule accroc en forme de L, qui marquait l'épaule droite de l'imperméable, s'est agrandi de telle façon que tout un pan du vêtement se trouve détaché et flotte dans son sillage, comme un [sic] oriflamme, battant les jambes avec des claquements et des envols de tempête. Quant au chapeau, qui tombait déjà exagérément sur la figure, il forme à présent une énorme cloche d'où s'échappe, semblable aux tentacules d'une méduse géante, le tourbillon de rubans entremêlés à quoi s'est réduit, finalement, le reste du costume.

Le petit homme, dans un effort suprême, parvient à saisir un de ces bras ; il s'y suspend de toutes ses forces, décidé à ne pas lâcher prise ; Wallas a beau le secouer, il ne peut plus se dégager. L'ivrogne s'agrippe à lui avec une énergie dont on ne l'aurait guère cru capable ; mais sa tête ayant heurté le sol dans une convulsion il desserre d'un coup son étreinte, les mains s'ouvrent et le corps roule à terre, détendu, inanimé...

[...] – Il a voulu me tuer aussi.
(II, 4, 121-122) [je souligne]

Le lecteur pense lire dans un premier temps la suite de la séquence de l'ivrogne poursuivant André VS avant de comprendre que le récit a déjà glissé à celle de l'ivrogne et de Wallas au café, comme si les deux scènes se chevauchaient, à l'image des mains du commissaire qui « s'imbriquent les uns dans les autres, s'enchevêtrent, se tordent » (V, 2, 235). Dans cet extrait, la relation de ressemblance entre Wallas et André VS, attestée par tous les personnages, provoque en effet l'« enchevêtrement » des deux lignes narratives et une violente « torsion » du récit.

À la confusion des deux personnages a donc succédé une association paradoxale, qui est doublement motivée. Wallas va devenir dans l'heure qui suit un assassin, comme André VS, et il va tuer, comme André VS, un Dupont. Les personnages qui étaient « à l'origine nettement caractérisés et distincts » ne se laissent désormais plus « séparer les uns des autres » (IV, 3, 238). Comme le dit aussi Jean Ricardou à propos de *La Maison de rendez-vous* : « À toute soif d'identification s'oppose ainsi un parfait système du quiproquo où, à la limite, personne n'étant exactement soi-même, chacun est un peu tout le monde¹ ». « Tous les mêmes ! », s'était aussi écrié l'infirmière lors de la première visite de Wallas à la clinique Juard.

Le plus surprenant n'est pourtant pas là. Au cours de l'interrogatoire des employées de la poste (Juliette Dexter, Emilie Lebermann et Mme Jean), un prénom différent est utilisé pour désigner pourtant le même homme :

– Vous connaissez, lui dit-il, l'abonné de la poste qui se fait adresser du courrier sous le nom de *Albert VS*... (IV, 3, 193 ; voir aussi IV, 3, 196)

Wallas doit donc commencer par expliquer qu'il n'est pas *André VS* [...].
(IV, 3, 193)

Le témoignage de la jeune fille est formel : l'homme qui se fait appeler *André VS* ressemble trait pour trait à Wallas. Elle n'a pas eu d'hésitation en voyant celui-ci se présenter au guichet – malgré le changement de costume (IV, 3, 194).

Si deux personnages différents peuvent avoir le même prénom dans *Le Bruit et la fureur*, un même personnage peut porter deux noms différents dans *Les Gommages*, en vertu d'une atteinte majeure au principe de non-contradiction et à la cohérence diégétique. Wallas, qui n'avait pas de prénom, en a maintenant deux, par identification avec André/Albert VS, ses alter egos.

Par ce nouveau déplacement, Wallas est donc associé à un « Albert ». Or ce prénom n'est pas indifférent dans *Les Gommages*, puisque c'est celui de la dixième victime, Albert Dupont, qu'un journal a d'ailleurs confondu le lendemain de l'attentat raté avec Daniel Dupont (I, 4, 75). Les deux confusions entrent donc en écho : celle de Wallas l'enquêteur et d'André VS le tueur ; celle d'André le tueur et d'Albert, la victime du dixième meurtre.

Si ces identifications sont incohérentes diégétiquement, elles font sens selon la logique des *Gommages*. Comment un Albert – une victime – peut-il être aussi un André – un meurtrier ? En vertu de cette même réversibilité qui fait qu'un Wallas – un enquêteur – peut être un André – un meurtrier. La fonction l'emporte sur l'identité, et un assassin se dit indifféremment, dans *Les Gommages*, Garinati, Wallas ou encore André VS.

Cette permutableté des positions définit la ronde des rôles, ou des fonctions du personnage, dans le roman : le « contre » – soit *Vs* en latin, comme le nom de famille du second tueur – se renverse en identité. Ainsi se comprennent peut-être aussi, par-delà la

1 J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, p. 238.

référence à la tragédie antique, les innombrables références au théâtre, au masque et au jeu de l'acteur dans *Les Gommès*. À la différence du roman classique, les personnages ne sont plus des individus singuliers, mais des *personae*, des masques qui endossent des rôles, par définition temporaires et échangeables, voire interchangeables. Par-delà la « variété des noms » est ainsi assuré la « continuité du rôle¹ » – en l'occurrence celui de tueur.

Par ce jeu de d'identifications successives, Wallas, dont nous avons dit qu'il était un personnage vide, gagne une épaisseur qui est la conséquence d'une sédimentation sémantique. « A rose is a rose is a rose is a rose », écrivait Gertrude Stein. Dans *Les Gommès*, Wallas est Œdipe est André VS est Albert VS.

Wallas/Garinati : Identification

L'association entre Wallas et Garinati est centrale dans le roman, car elle est au principe de la substitution finale. Quand Wallas confond Dupont avec l'assassin et l'assassine, il accomplit la tâche que l'assassin n'avait pas menée à bien et se substitue à lui. Dans la scène fictive du meurtre de Daniel par son fils Jean, ce sont d'ailleurs « deux coups de feu [qui] claquent » (IV, 3, 188), comme s'il fallait que la balle de Wallas s'ajoute à celle de Garinati. Cette confusion est la conséquence d'un double *quiproquo*, puisque Wallas confond la victime, Dupont, avec l'assassin et occupe lui-même à ce moment la place qu'occupait la veille Dupont, derrière le bureau. Mais le quiproquo n'est que la forme fictionnelle d'un processus plus complexe de redéfinition du personnage romanesque.

La substitution finale de Wallas à Garinati est préparée par une association antérieure. L'ouverture du troisième chapitre juxtapose deux scènes, séparées de quelques pages. Garinati sort de la maison, après avoir rencontré Bona, le commanditaire de l'assassinat :

On entend, au rez-de-chaussée, la porte de l'immeuble qui se referme.

2 Le pêne claque en reprenant sa place dans la gâche ; en même temps le battant de la porte vient frapper lourdement contre le chambranle et toute la masse de bois se met à vibrer bruyamment, entraînant des résonances inattendues jusque dans les montants et les panneaux de côté.
(II, 2, 106).

De son côté, Wallas quitte le pavillon de Dupont, où il est allé interroger Anna Smite, la gouvernante de Daniel Dupont :

3 Wallas, à demi retourné déjà, entend le pêne reprendre sa place dans la gâche ; il lâche la poignée de fer et lève les yeux vers la maison qui lui fait face.
(II, 3, 108).

Un même fait – le pêne qui reprend sa place dans la gâche – permet donc de mettre en relation deux personnages différents et d'abolir la distance spatiale qui les sépare. Le rapprochement d'espaces différents entraîne alors, comme le précise en abyme le passage décrivant le départ de Garinati, des « résonances inattendues » entre les personnages (II, 1, 101). Ce rapprochement est encore renforcé dans la suite du passage par un autre écho. En sortant de son entretien avec Bona, Garinati entend un « bruit irritant » et se bouche les oreilles pour le « chasser » (II, 2, 107). Wallas demande, lui, à Mme Bax si elle a entendu un « bruit anormal » (II, 3, 108), « un coup de revolver, des pas précipités sur le gravier, une porte qui claque » le soir de l'attentat (II, 2, 113).

¹ *Ibid.*, p. 238.

La relation peut aussi être fondée sur des éléments ou des caractéristiques opposés, indiquant que la logique de l'association méconnaît la contradiction. Alors que Bona reçoit Garinati « au milieu d'une pièce vide » (II, 1, 100), Mme Bax accueille Wallas dans un « salon très encombré » (II, 2, 111). Les deux scènes sont donc construites en miroir, et définissent des images inversées : « pièce vide » vs « salon très encombré ». Wallas est bien, en effet, un double inversé de Garinati : l'un est enquêteur, l'autre est criminel. Mais ils ont en commun une même incompetence : le tueur comme l'enquêteur échoueront dans leur tâche.

Cette association décide de l'avenir des personnages. « Non ! Il est impossible de confondre plus longtemps Garinati avec cette fiction : un autre dès ce soir devra le remplacer dans sa tâche. » (II, 1, 99), se dit ainsi Bona pendant qu'il attend la visite de Garinati. Si Bona pense à André VS, le texte a déjà élu, lui, Wallas en vertu de la correspondance établie entre les deux personnages.

Le quiproquo final est donc le modèle de la définition des personnages dans le roman. Ils ne plus caractérisés – ou plus seulement – par leurs traits singuliers, mais par les points communs qui permettent de les rapprocher, voire de les confondre avec d'autres, de les identifier : « Une brique, une brique ordinaire, une brique parmi les milliers de briques qui composent la muraille. C'est tout ce qui reste de Garinati vers cinq heures du soir » (IV, 7, 221). Ainsi se comprend aussi la faible épaisseur psychologique des personnages dans *Les Gommés* : « reflets » les uns des autres, ils ne sont plus que « des ombres, des fantômes » (IV, 7, 207).

Le nom des personnages fait l'objet d'un traitement singulier dans le roman. Il est possible d'en préciser maintenant la finalité. Alors que dans le roman classique, le nom propre dit la singularité des personnages, l'onomastique sert au contraire dans *Les Gommés* à effacer leur individualité et à tisser entre eux, par-delà des différences de surface, un réseau souterrain de correspondances qui permet d'« amalgamer le divers¹ ».

Les noms de Garinati et de Wallas sont ainsi tous deux des noms à consonance étrangère, respectivement italienne et anglo-saxonne. Les deux noms assonent en outre (présence commune de la voyelle A) et sont construits sur ce principe de symétrie interne que nous avons relevé dans l'association de Wallas et d'Œdipe : Wallas/Garinati (récurrence de la voyelle « a », construction symétrique de chacun des deux noms : Wal/las ; Gari/nati). Nous avons vu en outre que Garinati et Wallas étaient accueillis respectivement dans une pièce vide/pleine par Bona et par Mme Bax, dont les noms, une nouvelle fois, sont construits sur un même schéma. Cette construction méthodique fait sens, mais rend aussi l'écriture d'Alain Robbe-Grillet systématique, et donc parfois un peu lassante, à moins qu'il ne faille l'entendre ironiquement.

Conclusion

Anti-héros, ou héros déceptif, Wallas n'en reste pas moins une figure de héros, qui s'inscrit dans une tradition littéraire qui, du roman picaresque au réalisme, a eu son heure de gloire. Il participe donc encore pleinement de l'esthétique du roman classique. Il interdit seulement, à la différence du héros classique, que le lecteur s'identifie à lui. Il n'attire plus qu'une vague sympathie ou une forme de commisération. *Les Gommés* retrouverait alors une forme, atténuée, ou mieux, dégradée, de ce sentiment que la tragédie antique doit provoquer, la pitié. En revanche, Alain Robbe-Grillet vide le roman de toute péripétie aventureuse : Wallas piétine ou croise circulairement, et le roman avec lui. *Les Gommés* est donc bien un

¹ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, op. cit., p. 238.

roman « qui ne se fait pas, qui ne peut se faire² » (Sartre), selon les conventions du roman classique du moins.

Par ailleurs, *Les Gommages* dissout la singularité et la spécificité du personnage, dont l'absence de visage est, à cet égard, emblématique, pour le fondre dans une catégorie plus large, celle d'un personnage qui serait comme ces portraits de Galton décrits par Freud. Composés de la superposition des photographies de plusieurs personnages, ils mettaient en relief leurs traits communs. Cette factorisation se fait selon trois étapes : les personnages sont d'abord *rapprochés*, puis *confondus*, et enfin *identifiés*. Si les personnages se définissent dans le roman balzacien par les traits singuliers qui permettent de les distinguer des autres personnages et de fonder leur individualité, *Les Gommages* renverse ce principe, puisque le personnage s'y définit par les traits qu'il partage avec les autres personnages, dont l'identité, l'individualité, la singularité se dissolvent au profit d'une identité commune, mais qui n'est pas l'anonymat pour autant. Enfin, les éléments qui servent l'identification des personnages (nom, apparence, actions, etc.) restent bien ceux qui fondent son individualité dans le roman antérieur – après sa « cure d'amaigrissement » –, mais détournés pour servir des fins autres : la redéfinition du personnage comme multiple, et non plus comme entité individuelle et individuée. C'est aussi ce qui permet de tracer une ligne de partage avec un mouvement proche du nouveau roman, celui des écrivains regroupés autour de la revue *Tel Quel* :

Remarquons donc que la mise en cause du personnage, loin d'être un privilège du Nouveau Roman, est aussi opérée par les textes du groupe *Tel Quel*. La différence que ce sol commun permet de localiser peut se résumer ainsi : tandis que le Nouveau Roman travaille et détériore la notion de personnage, *Tel Quel* l'évacue en opérant un certain travail sur les pronoms. Dans *Ouverture* de Jean Thibaudaud, *Comme* de Marcelin Pleynet, *Personnes* de Jean-Louis Baudry ; dans *Le Parc*, *Drame* et *Nombres* de Philippe Sollers, on assiste, plus ou moins systématiquement, à la venue de personnes grammaticales dont le texte empêche l'investissement par quelque personnage que ce soit¹.

2 « [Ces romans] conservent l'apparence et les contours du roman ; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, d'écrire le roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grandes œuvres composées de Dostoïevski et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miro, intitulée *Assassinat de la peinture*. » J.-P Sartre, « Préface » à *Portrait d'un inconnu* de N. Sarraute, Paris, Gallimard, 1948, 1956, « 10/18 », p. 7.

1 J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon (éd), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.*, t. 1, p. 20.