

Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie Alain Robbe-Grillet

1994

Le Nouveau Roman des années cinquante a été présenté, par beaucoup de critiques à la lecture hâtive, comme faisant table rase du passé. Or, une des choses qui m'ont toujours semblé des plus remarquables, c'est que nous avions l'impression, au contraire, de baigner dans une civilisation, c'est-à-dire dans des œuvres qui nous précédaient. Si je parle de ma propre expérience, j'en suis encore plus frappé.

Je citerai comme exemple le cas précis du premier roman que j'ai publié, *Les Gommages* (1953), qui était aussi le premier de mes livres à être élaboré à partir d'un échafaudage structurel générateur: le serpent ouroboros de l'Égypte antique. Ce serpent, qui se mord la queue, a 108 anneaux, numérotés de 1 à 108, non pas dans l'ordre dit « naturel » (1, 2, 3, 4, 5, etc.), mais dans un ordre très particulier, qui fascinait les mathématiciens égyptiens de l'époque, et que l'on nomme encore, aujourd'hui, « ordre de l'ouroboros ». Chaque case est la somme des deux précédentes, à 108 près, c'est-à-dire que si l'on fait la somme de ces deux nombres, on obtient la case suivante, etc.; à chaque fois que le chiffre obtenu dépasse 108, on retranche 108. Ce qui fascinait les mathématiciens égyptiens, c'est que, après avoir fait 108 fois cette opération, on retrouvait les 108 premiers nombres entiers, et jamais deux fois le même. En somme, les Égyptiens imaginaient qu'il y avait deux manières de classer mathématiquement les nombres entiers: 1, 2, 3, 4, 5, etc., que nous appelons « ordre naturel » à l'heure actuelle, et d'autre part, ce deuxième ordre, qui semblait aussi très naturel, car il était circulaire : à la fin de l'opération, on retrouvait le chiffre qu'il y avait en tête.

Transcription d'une conférence donnée à l'Institut français du Royaume-Uni, le 21 mai 1994, à Londres, à l'occasion du colloque *Texte(s) et intertexte(s)* et publiée sous ce titre dans les actes édités sous la direction de Éric Calvez et Marie-Claude Canova-Green (*Textes et intertextes*, Amsterdam Atlanta, GA, 1997, pp. 263-273).

Le projet d'adapter cet ordre mathématique à une structure narrative était en soi très intéressant, mais il est rare qu'un échafaudage de cette sorte (comme tous les échafaudages structurels) survive au travail d'un texte. Le travail du texte part de cette conception plus ou moins abstraite, mais le texte est nourri concrètement par le travail de l'écriture, si bien que l'échafaudage éclate très rapidement.

Quel en était le principe de base? Il s'agissait d'écrire une histoire policière normale, comprenant 108 événements, numérotés de 1 à 108, puis de les reclasser dans l'ordre de l'ouroboros. Ainsi, les mêmes événements auraient été présentés dans un autre ordre, dont l'enchaînement logique serait censément devenu différent. Il y aurait donc eu une différence fondamentale entre les deux histoires : la première aurait été

linéaire (on serait parti de 1 et on serait arrivé à 108) et la seconde circulaire (puisque, partant d'un chiffre, on serait revenu à ce chiffre-là à l'arrivée).

Quand j'écris à l'heure actuelle (et même depuis très longtemps, probablement depuis *La Jalousie*), je m'avance, incertain, de phrase en phrase, le travail de l'écriture produisant ce qui suit. À l'époque des *Gommes*, au contraire, j'avais mis sur fiches à peu près l'ensemble de la diégèse (*Les Gommes* est celui de mes livres qui a été le plus fiché). Elle avait déjà très sensiblement débordé le cadre de l'ourobos, qui n'aurait plus été perceptible par personne, même par moi, certainement. J'étais donc arrivé à l'histoire d'un policier qui enquête sur un crime, sans savoir que le crime n'a pas été commis, et qui, par la logique de son enquête, est amené à commettre le crime à la fin du livre (un nouveau policier peut donc venir pour reprendre l'enquête, etc.) ; c'est donc une structure circulaire telle qu'on en rencontre fréquemment dans la littérature moderne.

Après au moins six mois de travail, j'ai pensé que j'étais en train de récrire *Œdipe roi* de Sophocle, mais sous une autre forme, qui était circulaire au lieu d'être linéaire. Œdipe enquête sur un crime, et s'aperçoit qu'il est lui-même le meurtrier. Mon héros, Wallas, enquête sur un crime qui n'a pas été commis, et devient le meurtrier. À partir du moment où j'ai remarqué cette ressemblance étrange entre les deux histoires, je n'ai pu m'empêcher de me reporter au texte même d'*Œdipe roi*, dont je connaissais de longs fragments depuis mon enfance. Toute l'histoire que j'étais en train d'écrire a alors été contaminée, à chaque instant, par les éléments du texte de Sophocle. C'était une expérience assez bizarre: comme si je récrivais *Œdipe roi*, mais en en changeant le sens délibérément. Ce phénomène a été matérialisé, dès l'ouverture du livre, par une citation de Sophocle, une citation qui est truquée. Le texte grec dit : *ἰ: < p17ùpt « li.Kov6 6 n.6.v0' 6pWv X,P6voÇ* que l'on traduit en général par « le temps, qui voit tout, a trouvé la solution malgré toi ». Recherchant d'autres sens possibles du verbe *ôpâ.w* et du premier verbe *in:i-1:ÛpiaKw* (qui est à l'aoriste dans la phrase de Sophocle), je me suis aperçu que l'on pouvait, sans trop faire d'entorse à la grammaire grecque, lui donner un autre sens. Je trouvai ainsi, grâce au dictionnaire Bailly, que *n:â.v0' 6pWv* pouvait très bien vouloir dire, non pas « qui voit tout », mais

« qui veille à tout ». Le rôle du temps, au lieu d'être passif (un rôle de voyeur), devenait actif: non seulement « qui surveille », mais encore « qui veille à l'accomplissement des choses ». *E<p11ùpt*, pour sa part, devenait « donner la solution » (un autre sens de *résoudre*). La traduction française que j'ai insérée en tête du roman est donc: « le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi ». C'est-à-dire que, quel que soit le désir d'Œdipe d'échapper à sa criminalité, le temps qui veille à tout a donné la solution. L'histoire, à ce moment, prenait évidemment tout son sens : l'activité de l'écriture allait *donner* un sens, et non pas *découvrir* un sens préalable (alors que dans le cas d'*Œdipe roi* de Sophocle, le sens existe *avant*, puisque Œdipe a tué son père et découvre qu'il est le criminel).

Cette prépondérance du temps comme acteur principal du récit était pour moi fondamentale, parce qu'un changement considérable s'est produit, entre cette époque grecque et la nôtre, à propos de l'évaluation du temps humain. Il était possible d'imaginer d'autres schémas, mythiques en quelque sorte, du fonctionnement du temps.

On a souvent dit qu'*Œdipe roi* était l'histoire de la lutte d'Apollon contre le serpent Python, c'est-à-dire la lutte du soleil contre la nuit (un des attributs d'Apollon, dans les textes grecs, est *sauroctonos*, Apollon qui tue les sauriens). Or, cette lutte du jour et de la nuit, d'Apollon contre le serpent Python, est infinie, elle se reproduit sans cesse. Le temps est donc un temps linéaire sinusoïdal (le jour revient, puisque Apollon a de nouveau tué le serpent, mais la nuit revient quand même : il faut recommencer, tous les matins, à tuer la nuit). Cette image devenait, dans *Les Gommes*, une image cyclique, au contraire: le temps aurait été non pas un cercle, comme l'ourobos (il est d'ailleurs notable que l'ourobos et le python soient tous deux des serpents), mais plutôt une épicycloïde normale, le temps faisant des boucles et revenant, ensuite, à son point de départ.

La question que je me pose aujourd'hui concerne mon attitude vis-à-vis de Sophocle. Comment, en somme, s'est passée la présence de ce texte? Ai-je été gêné de récrire un texte ancien? Absolument pas; j'en étais même ravi. J'avais fait peu d'études de littérature à cette époque (et, surtout, de littérature moderne),

et je ne savais pas que le thème de la réécriture était en train de prendre une importance considérable dans l'Université. L'idée de mettre mes pas sur une trace ancienne était pour moi plutôt exaltante. Il y avait déjà, en tout cas, un modèle que je connaissais: *l'Ulysse* de Joyce.

Lisant *Ulysse*, j'étais très frappé de m'apercevoir que, ma culture étant insuffisante, je n'aurais très probablement pas vu, sans la préface de Valéry Larbaud, que le voyage de Leopold Bloom à l'intérieur de la ville de Dublin reproduisait le circuit d'Ulysse en Méditerranée. J'étais donc intéressé de savoir si le texte ancien était caché, ou exhibé, dans le nouveau texte. Il est évident que Joyce nous donne une indication: il appelle son livre *Ulysse*, sorte d'étiquette qui met sur une piste (on se demandera pourquoi *Ulysse*, on pensera alors au retour d'Ulysse, etc.). Je croyais donc être aussi honnête en insérant la citation de Sophocle, déformée, en tête des *Gommes*. Aucun des critiques qui ont écrit sur le roman n'a détecté ce texte caché à l'intérieur de mon texte, ce qui m'a énormément troublé; non seulement les chroniqueurs dans les gazettes, mais

même Roland Barthes qui, dans *Critique*, consacre vingt pages (d'ailleurs passionnantes) aux *Gommes* sans prononcer le nom d'Œdipe. Pourtant, j'avais donné une autre indication. Dans une interview de l'époque, j'avais dit de mon héros, de nombreuses années avant que le titre ne soit repris par Deleuze: « Wallas, c'est l'anti-Œdipe », c'est-à-dire celui qui va justement refuser cette culpabilité ancienne, écrite à l'avance, pour devenir, volontairement en quelque sorte, le coupable.

Je ne l'entendais pas au sens freudien, comme Deleuze, mais dans un sens assez voisin quand même: le nouveau texte opérait une espèce de destruction du héros de Sophocle.

Je suis donc amené ensuite, au cours des années, à m'interroger sur les rapports que j'entretiens avec le texte ancien au moment où j'écris *Les Gommes*. Viala remarque que, à l'époque classique, il fallait « faire encore mieux ». On se passait de main en main un flambeau, qui devenait de plus en plus brillant; le père Bouhours félicite Voiture d'avoir accompli, en quelque sorte, l'œuvre. Or, il est évident qu'il ne s'agit pas pour moi d'accomplir Sophocle. Le texte ancien existe tel qu'il est; il est éternel, et si je le reprends, ce ne peut pas être pour faire « encore plus beau », « encore plus exaltant », « encore plus magnifique »; sûrement pas. En un sens, ce ne peut être que pour le détruire. Des références hégéliennes viennent alors à l'esprit, en particulier le fameux verbe *aufheben*, qui a donné *l'Aufhebung* (longtemps traduit en français par *synthèse*, mais que Derrida propose de traduire par *relève*), dépassement de la contradiction chez Hegel: la thèse et l'antithèse sont incompatibles et irréconciliables, il est donc impossible de faire une synthèse. *Aufheben* signifie dépasser, soulever, mais en même temps détruire; c'est-à-dire que l'on passe à un niveau supérieur en accomplissant le passé et en le détruisant d'un même mouvement (le même mouvement accomplit et détruit). Si bien que cette position que j'avais vis-à-vis de Sophocle peut être exprimée, en quelque sorte, de la façon suivante: c'est un hommage, pourtant, ce n'est pas un Père que je reconnais. Ce n'est pas du tout celui dont je vais poursuivre l'œuvre, mais, au contraire, quelqu'un qui va m'apparaître comme le Père à tuer, justement. Ainsi n'est-ce pas par hasard que l'histoire *d'Œdipe roi* est reproduite dans ce roman, qui est aussi

l'histoire du meurtre opéré sur un texte ancien. Le meurtre du père prend alors la forme d'un hommage: on le détruit, d'une certaine façon, en lui rendant hommage.

C'est peut-être une idée générale de l'époque actuelle, sur laquelle reposera toute cette création. Riffaterre montre que le texte qui précède n'est pas du tout *l'explication* du texte nouveau; son importance réside dans le fait qu'il met en lumière les manques, les riens, les trous qu'il y a dans le nouveau texte par rapport au texte ancien. En effet, par rapport à un texte ancien, il ne peut guère y avoir que des manques. On pense, naturellement peut-être, à cause de l'esprit moderne, que l'on ne va pas rajouter du *plus*, mais mettre du *moins*, et que cette action fera émerger, en somme, un monde nouveau.

La question des ruines vient alors immédiatement à l'esprit. Le sonnet « El Desdichado » est l'histoire de Grétry, dont il ne reste que des ruines, et le quatrain d'Apollinaire est également la ruine de tous les autres textes où était présent le *son du cor*; etc. La phrase « les souvenirs sont cors de chasse » est magnifique, parce

qu'elle est, effectivement, en ruine. Elle ne veut rien dire, mais en même temps elle signifie, à cause de tout ce passé antérieur; elle signifie ce manque par rapport au passé.

Dans ces conditions, que sont ces ruines qui m'occupent? À une certaine époque, la ruine était déplorée (« ah, comme le cap Sounion était beau quand le temple n'était pas en ruine ! »); ce n'est probablement plus notre idée aujourd'hui (peut-être que le temple est beaucoup plus beau ainsi, car il en manque des morceaux). Toute œuvre nouvelle, toute civilisation nouvelle, est, à la limite, la ruine de celle qui l'a précédée. On peut très bien dire que Flaubert écrit sur les ruines de Balzac, ou que toute la philosophie de Hegel est construite sur les ruines de Kant. Or Hegel admirait Kant; néanmoins, il accomplit l'œuvre de Kant en achevant de la ruiner.

Je crois que j'ai été très fortement marqué (et peut-être est-ce la raison pour laquelle j'ai commencé à écrire, changeant brusquement d'orientation, à la fin de la guerre, pour me livrer à l'exercice problématique de la littérature, comme dit Borges) par l'impression, en 1945, d'une ruine généralisée de la civilisation dans laquelle j'avais grandi. D'autant plus que j'avais été élevé dans une famille d'extrême droite, et que c'était, malgré tout, la découverte de la réalité du troisième Reich, dont l'aspect médiatique, exporté par l'Allemagne, n'était qu'une façade. On voyait tout à coup l'horreur la plus sanglante et la plus démente qu'on ait pu imaginer depuis fort longtemps. L'idée que cet ordre apparent des régimes fascistes de l'époque était en réalité le pire désordre et la pire folie, correspondait à l'écroulement d'une espèce de rationalisme de droite (qui est quand même beaucoup plus étendu que la droite, car il y avait le même rationalisme à gauche, qui finissait par mener au goulag, etc.). En somme, toute une civilisation s'écroulait, et se trouvait en ruine. Cet anéantissement, cette découverte de la réalité de ces régimes prétendus d'ordre, et cette liberté soudaine,

euphorique, donnaient l'impression que, sur ces ruines, quelque chose allait pouvoir se faire. Et c'était exaltant; comme si, justement, sur ces ruines, je construisais mon empire (sur cette pierre, je construirai

mon église etc., etc.). Je crois ainsi qu'il est vrai de dire (comme on l'a fait à plusieurs reprises) que le Nouveau Roman est typiquement un roman *postérieur au génocide*, c'est-à-dire le roman qui est apparu sur cette monstruosité incompréhensible à laquelle avait abouti, malgré tout, notre civilisation.

Je voudrais maintenant en venir à l'autobiographie, puisque la plupart des nouveaux romanciers se sont mis, à peu près au même moment, à écrire leur autobiographie. On prétendait que nous avions chassé l'auteur de son récit. Cela nous avait toujours paru tout à fait bizarre, puisqu'en réalité nous avions l'impression, au contraire, de nourrir nos récits de nos expériences vécues, personnelles (un roman comme *La jalousie*, qui a passé pour le summum de l'absence de l'auteur, était en fait une histoire purement vécue). Il n'y avait donc rien de nouveau! pour nous! à nous mettre en scène nous-mêmes dans un livre.

Pourtant, quelque chose de plus important encore réside dans cette espèce de référentialité en ruine qui a hanté tout le Nouveau Roman. On a dit que le Nouveau Roman était un roman sans référents, puisqu'il créait le monde. On s'est ensuite aperçu que ce n'était pas vrai, puisque Claude Simon nous montrait la boîte de cigares, tandis que je donnais moi-même des photos de la maison de Fort-de-France où se passait le drame conjugal de *La jalousie*. Les référents étaient bien là; c'est l'attitude vis-à-vis des référents qui n'était pas la même (et probablement pas la même non plus chez tous les nouveaux romanciers). L'art accomplit et ruine ce qu'il touche. À l'époque classique, le rôle de l'art était de *sauver* ce qu'il touchait, même les serpents et les monstres odieux qui, par l'art imités, devaient plaire aux yeux; aujourd'hui au contraire, nous pressentons

III

l'idée (car nous ne l'avons pas ouvertement) que l'action de l'être humain sur le monde est une action de négation.

S'introduire soi-même comme personnage supplémentaire dans un récit, sous son propre nom, ne va donc plus revenir, comme dans l'autobiographie traditionnelle, à *construire* une statue magnifique, en bronze, qui ornait la place de son village, mais au contraire à se *déconstruire* (comme on dit aujourd'hui;

Abbau, comme disait déjà Heidegger), à se ruiner soi-même définitivement. Tout le travail que j'effectue sur moi va ainsi être identique à celui que j'effectue sur Sophocle.

Si je réfléchis à ce que je suis, à ce que j'ai été, je ne peux absolument pas signer le pacte autobiographique de Lejeune, parce que deux éléments de ce pacte me paraissent absolument impossibles. Le premier concerne l'exigence de signification, qui serait, d'après Lejeune, le principe premier de la quête autobiogra-

phique; en somme, on ne peut commencer son autobiographie que si l'on a compris le sens de son existence. Or, il me semble que c'est tout le contraire. Il est évident que si Duras, Simon ou moi-même écrivons *L'Amant*, *Les Géorgiques* ou *Le Miroir qui revient*, c'est justement parce que nous n'avons pas compris, et que nous n'avons pas l'espoir, même, de comprendre mieux par cette investigation. Nous avons l'impression de n'avoir pas compris; pour cette raison, il nous faut écrire. Le deuxième élément important du pacte, selon Lejeune, est l'effort d'authenticité (il ne va pas jusqu'à dire de « vérité », car on peut se tromper; mais il faut se tromper honnêtement). Nous n'avons pourtant aucun scrupule à inventer un Chinois imaginaire, ou à inventer un comte Henri de Corinthe, qui a sans doute aussi une existence historique, mais elle a disparu complètement dans une création romanesque, par moments délirante. Ce qui fait que je ne pourrai jamais, même à la fin du travail, accomplir une image nette et globale (« j'étais comme cela »), c'est, justement, que j'ai l'impression trop forte d'être constitué de morceaux, d'éléments. Des éléments qui bougent, parce qu'il y a des manques. Par rapport à un personnage balzacien, je ne suis fait que de trous! je m'en rends bien compte!... Cette idée me séduit assez. Je n'aimerais pas tant être en béton armé, comme le père Goriot, ou le père Grandet; c'est par

ces manques que je vis moi-même. Je suis donc fait de morceaux qui ne peuvent pas trouver un assemblage cohérent, définitif, paraissant stable. Ces morceaux sont mobiles et incertains; de plus, quand ils apparaissent avec une certaine netteté, ils sont insignifiants. Les vrais souvenirs que nous avons (une scène, par exemple) sont toujours remarquablement dérisoires; ils ne sont pas faits de grands moments. Certes, il y a aussi de grands moments, de grands gestes emphatiques, tels que je les retrouve dans mes évocations de la guerre de 1914 extraites de *L'Illustration* (de ces gravures qui représentaient la glorieuse armée française sur

le front¹¹). Et dans ces morceaux, il y a évidemment des quantités de fragments d'œuvres du passé. Des œuvres de littérature, bien sûr; j'ai vécu de la littérature. Quoique n'ayant pas fait d'études à proprement parler littéraires (grec et latin exceptés), je me suis mis, à peu près à l'époque de l'Occupation, mais surtout après la guerre, à lire énormément, à consommer énormément de littérature du passé et d'essais critiques sur la littérature; il me semble que tout cela a été absorbé, est devenu moi. Ces morceaux, c'est moi, aussi. Le « Son net en x », c'est un morceau de moi. Et *Madame Bovary*, c'est moi, bien entendu. Ces morceaux sont faits non seulement de textes, mais encore d'objets d'art (peintures, photographies, monuments, sculptures, etc.). Ainsi, dans *Les Derniers jours de Corinthe*, un élément joue un rôle assez important à un moment du texte: ce sont les thermes de Salsomaggiore, qui sont un monument assyro-babylonien du siècle dernier. À un autre moment, il y a une petite toile de Pollock. On ne la reconnaît pas; elle est transformée par l'imaginaire et par la description, mais elle est là quand même, présente, et moi, je le sais.

Je voudrais citer un exemple de la façon dont viennent les autres textes dans l'autobiographie elle-même. Souvent, ce sont de tout petits fragments de textes qui apparaissent, presque sur le moment, dans l'instant¹². Vers la fin des *Derniers jours de Corinthe*, ce comte de Corinthe s'appelle (et s'appelait d'ailleurs, en réalité) Henri. Or, le mot *Henri* est, si on lui enlève son *H*, une anagramme de *rien*. Corinthe est salué ainsi par la sorcière: « Ton nom à toi est Henri, ce qui est presque rien et ne sera plus rien bientôt. » Le comte Henri reprend plus tard: « Rien, a-t-elle dit en guise de salut ». Je ne peux pas alors ne pas penser à ce poème que Mallarmé a mis lui-même en tête de ses *Œuvres complètes*, « Salut », et qui commence par le mot « rien »:

*Rien, cette écume, vierge vers À ne
désigner que la coupe; Telle loin se noie
une troupe De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers Amis, moi déjà
sur la poupe Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;*

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son langage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.*

Évidemment, si j'écris « Rien, a-t-elle dit en guise de salut », tout ce que j'écris ensuite sera contaminé par les premiers vers de ce texte, dont les détails reparaîtront: sein de *sirène*, *coupe*, etc. Quelques scoliastes futurs le détecteront; mais je me rends bien compte que c'est en fait peu perceptible.

C'est là-dessus que je voudrais terminer: les référents textuels ou iconiques que l'on trouve dans nos petits travaux sont-ils exhibés ou cachés? Je reviendrai à Flaubert, et à une célèbre lettre qu'il envoie à Louise Colet quand on lui propose de réaliser une édition illustrée de *Madame Bovary*; ce qu'il refuse en vitupérant « (pourquoi est-ce que je laisserais le premier imbécile venu montrer des images que j'ai eu tant de mal à cacher ? »). Il y a donc cette idée, très moderne, que le texte littéraire ne *montre* pas ce qu'il décrit, mais qu'il le dissimule. C'est ce même mouvement que je retrouve dans les textes anciens plus ou moins référentialisés dans le texte nouveau : par moments ils sont exhibés; à d'autres moments, au contraire, tout en étant là, ils restent cachés.

(Transcription mise au point par Éric Calvez.)

1. Le serpent Python est un saurien; à l'heure actuelle c'est un ophidien, mais il appartient quand même à la classe des reptiles. Il y a d'ailleurs une petite statuette dans *Les Gommages*, sur la cheminée de Garinati, qui représente un athlète écrasant un lézard; *sauros*, c'est le lézard aussi.
- i. Parmi mes proches, seul un lecteur l'avait immédiatement remarqué, c'était Samuel Beckett.
1. Cf. Alain Viala, « Le Butin galants », in *Texte(s) et intertexte(s)*, op. cit.
- . N'oublions pas que le livre que j'avais écrit précédemment, mais qui était resté inédit, s'appelait *Un régicide*, et donc que le thème du meurtre du père s'accomplit.
2. Je ne dirais pas qu'elle est *agrammaticale*, car c'est un syntagme tout à fait acceptable d'un point de vue linguistique.
- §. Car, on peut dire ce qu'on veut pour défendre les idées de droite, mais en tout cas la liberté d'esprit n'est pas leur but principal.
1. Évidemment, la matérialité de la ruine était d'autant plus spectaculaire en Europe occidentale : non seulement les villes allemandes, complètement anéanties (toute une culture: la maison natale de Goethe à Francfort, par exemple), mais également ma ville natale, Brest, dont il n'est pas resté une seule maison.
- §. Sarraute avec *Enfance*, Duras avec *L'Amant*, Simon avec *Les Géorgiques*, moi-même avec *Le Miroir qui revient*.
2. J'ai d'ailleurs donné, pour amuser Ricardou, des photographies de la maison; je montrais des référents aussi .. mais plutôt par plaisanterie.
10. Là encore, référence à Hegel: l'être humain, c'est celui qui dit « non » à la Nature; et référence aussi à la *Tétralogie* wag nérienne, le héros étant Alberich - et non pas Siegfried - qui est celui qui dit « non » ; c'est quand même lui qui triomphe.
11. Je m'attarde assez longuement sur ces idées dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, aussi ne les développerai-je pas davan tage ici.
12. Cette idée correspond d'ailleurs tout à fait à la notion actuelle de la pensée et de l'être; Einstein a commencé par dire (et Karl Popper l'a repris ensuite) que la science ne pouvait vivre que de ses trous. C'est-à-dire que le critère de scientificité n'est plus du tout, aujourd'hui, la vérifiabilité de la science, au contraire ; sur un point au moins, une théorie, pour être scientifique, doit être réfutable. La réfutabilité, qui a donc remplacé la vérifiabilité, est une notion qui est profondément ancrée dans le rapport à soi que nous avons, à l'heure actuelle. Et bien entendu, dans la descendance, non pas du freudisme orthodoxe, mais en tout cas de la psychanalyse, où nous savons aussi que c'est parce qu'il y a des trous, des contradictions, des manques en nous, que nous vivons. De là vient notre énergie.

LE VOYAGEUR: 1947-2001 (LITTERATURE FRANCAISE)

- U- C'est aussi très sensible dans l'œuvre de Claude Simon, où il oppose ces moments dérisoires à ces grands gestes glorieux.
14. C'est d'ailleurs une des catégories que Riffaterre a imaginées.