

Francis Bérezné

Djin ou les desseins
de la grammaire

Djinn, qui date de 1988, est, Robbe-Grillet nous en avertit dès le prologue, un livre scolaire destiné à l'enseignement du français à l'usage des étudiants américains, où s'inscrivent progressivement les difficultés grammaticales de notre langue. Parmi les différents codes narratifs de ce récit qui a l'allure d'un roman policier dont les énigmes restent sans solution, d'un récit fantastique qui se tourne en dérision, d'un récit de science-fiction où les machinations robotiques et mécaniques ne sont que la métaphore du texte comme seule machination le code linguistique apparaît comme la contrainte que Robbe-Grillet s'est donnée et celui dont les règles sont les plus rigoureuses.

Djinn est aussi, comme le montre Christian Rullier, un livre où Robbe-Grillet n'a jamais utilisé avec autant de virtuosité diégétique l'intertextualité. C'est une réécriture d'œuvres aussi diverses que le poème d'Hugo *Djinns* le récit fantastique d'Henry James *Le tour d'échou*, ou encore de façon tout à fait éclairante *L'invention de Morel* d'Adolfo Byoi Casares, étonnant roman de science-fiction (le hasard intervient pour une part dans ces phénomènes d'intertextualité). Notre propos n'est donc pas de répéter après lui ces phénomènes intertextuels (où la culture du lecteur tient une grande place), alors qu'ils sont exposés de manière tout à fait convaincante, mais de voir comment la grammaire en relation avec le récit occupe ces divers genres tous enracinés dans des thèmes de la littérature populaire.

Bruce Morrissette dans son étude sur les romans de Robbe-Grillet prend toujours comme point de départ un résumé « linéaire » de leur intrigue. Ce résumé « permet le mieux de pénétrer les détours de sa structure ». Un tel résumé nous a paru techniquement plus facile pour illustrer notre propos. Nous l'avons toutefois fait précéder des schémas structurels du roman, ce qui ne devrait en rien diminuer, nous l'espérons l'intérêt du résumé.

Djinn est le développement simultané de deux grandes structures, l'une linguistique et ici à proprement parler grammaticale, l'autre romanesque. Ces deux structures ne présentent pas seulement des points de convergences, mais un horizon de convergence toujours déplacé, de sorte qu'une des deux structures anticipe ou redresse toujours sur l'autre. Dans une grammaire scolaire ordinaire, les paradigmes grammaticaux l'emportent sur un récit discontinu et embryonnaire, voire incohérent, dans *Djinn*, Robbe-Grillet installe la grammaire dans un espace romanesque dont les excès perturbent et exaltent les desseins.

Deux structures donc, mais pour chacune de ces structures deux niveaux. La structure grammaticale la plus apparente est celle d'un livre de grammaire de huit chapitres, où en effet sont illustrées successivement et progressivement les règles grammaticales de la langue française. Le début de chaque chapitre est en quelque sorte le titre de la « leçon » de grammaire qui suit. De temps en temps le personnage principal, Simon Lecœur, alias Boris, résume les situations romanesques et les règles apprises dans le chapitre. On y trouve aussi des séquences de conversation usuelle.

La structure romanesque la plus apparente est un découpage en trois grandes séquences qui correspondent à trois itinéraires.

Du chapitre I au chapitre V, Simon, le narrateur, va d'un hangar où il a rendez-vous à un lieu de réunion secret. Du point de vue narratif, Simon chargé par Djinn d'une mission au chapitre I, finit par découvrir au chapitre V les buts de cette mission et les moyens qu'emploie l'organisation que Djinn représente. Cette première séquence narrative s'achève par une violente agression qui lui fait perdre connaissance.

Du chapitre VI au chapitre VII, Simon parcourt le même chemin qu'aux chapitres I, 2, 3 du hangar à la chambre où il porte dans ses bras le petit Jean inanimé. Du point de vue narratif, ce parcours conduit Simon à sombrer de plaisir dans les bras de Djinn.

Le chapitre VIII change de narrateur. C'est maintenant une jeune femme qui, un moment

de ce récit recourent une réalité connue de tous (est-ce la grammaire et ses règles?) tandis que d'autres composantes s'en écartent délibérément (s'agit-il des exceptions aux règles?) avec une volonté dont la cause lui échappe (quels sont les desseins de la grammaire?). L'identité de Simon Lecœur est non moins problématique. On a découvert après sa disparition un faux passeport au nom de Boris Koershimen. Mais il enseignait à l'école américaine de la rue de Passy sous le nom de Robin Körsimos, dit Simon Lecœur. Ses élèves ne l'appelaient que Yann qu'ils écrivaient Jan. Le texte, de quatre-vingt-dix-neuf pages, était en évidence dans sa chambre et tapé sur sa machine à écrire. Mais il pourrait s'agir d'une mise en scène. Suit la description d'une sorte de livre scolaire, destiné à l'enseignement du français, où l'on remarque la progression régulière des difficultés grammaticales au cours de huit chapitres de longueur croissante, qui correspondraient en gros aux huit semaines d'un trimestre universitaire américain. Mais il en demeure très éloigné par son contenu, et cette prétendue destination professorale (rien dans le prologue ne permet de penser que Simon Lecœur prétend à quoi que ce soit. Mais la grammaire prétend régler le discours sans avoir besoin d'une justification préalable) pourrait n'être qu'un alibi, qui cache quelque chose, mais quoi? Enfin il donne le titre du manuscrit: *Le Rendez-vous*.

Dans l'édition américaine de *Djinn*, assortie de questions et d'exercices qui précisent les connaissances grammaticales, le prologue et l'épilogue ont disparu. Ils sont donc destinés particulièrement au lecteur français.

Chapitre I

Un «je», alias Boris, dont on ne connaîtra le nom complet qu'au chapitre III, arrive exactement à l'heure fixée (six heures et demie) dans un hangar sans serrure où règnent un grand désordre et une faible clarté. Il a rendez-vous avec *monsieur Jean*. Il ne le rencontre qu'après une série de surprises: monsieur Jean est une Américaine dont le nom se prononce Djinn, dont l'allure fait irrésistiblement penser à un vieux film policier des années trente, dont la voix charmeuse et l'aspect androgyne évoquent pour lui l'actrice Jane Frank – de méprises: il n'a devant lui qu'un mannequin en matière plastique et dialogue avec un haut-parleur – d'obstacles: il lui faut monter au premier étage, en tous points semblable au rez-de-chaussée, pour rejoindre Djinn qui semble être la reproduction exacte du mannequin. Djinn repousse les familiarités qu'il tente, d'abord quand il veut s'assurer que c'est un mannequin, puis une fois la méprise dissipée, quand il se permet, comme elle le fait avec lui, de la tutoyer et d'y ajouter un OK qu'elle juge très vulgaire. Djinn pour la bonne règle exige le vouvoiement. Il a hâte de s'en aller, après un tel accueil, mais la sortie est gardée par une fille armée, Laura. Il se dit que les filles ne sont plus comme autrefois, aujourd'hui elles jouent aux gangstères...organisent des rakètes... font des holdeupes et du karaté. Djinn s'excuse de ces méthodes, parle d'ennemis, d'action secrète par nécessité, d'instructions précises, d'une mission dont elle ne peut rien lui révéler. D'ailleurs, il n'a pas le choix, il a besoin d'argent. Il donne son accord à ce marché bizarre, poussé par il ne sait quel motif obscur. Djinn renonce alors au tutoiement hiérarchique pour lui demander de dire ce qu'il pense. Il dit: *la lutte des sexes est le moteur de l'histoire* (ce qu'on peut lire: la lutte des sexes est le moteur du récit).

Ce premier chapitre, plein de surprises, illustre les plus élémentaires et toujours surprenantes différences grammaticales entre l'anglais et le français. – L'article anglais ne distingue pas le genre: Djinn est androgyne. – Le français distingue le tu du vous Le narrateur commence par tutoyer Djinn. – L'anglais ne le distingue pas: Djinn renonce au tutoiement hiérarchique. Le texte distingue parmi les emprunts à l'anglais ceux qui sont vulgaires ou corrects. De sorte que c'est bien de la distinction des sexes et des genres (des genres romanesques) qu'il s'agit, mais aussi de leur confusion. L'utilisation presque exclusive de verbe du premier groupe en er au présent de l'indicatif convient aussi bien à une grammaire qu'à la présentation du premier schéma

fictionnel (mais c'est un passé par rapport au prologue). La rencontre comme à retardement de Djinn et du narrateur (qui peut-être sous-entend le présent comme futur proche), sera différée de nouveau et avec des moyens semblables, jusqu'à l'avant-dernier chapitre, comme dans un traditionnel et populaire roman d'amour.

Chapitre II

Le narrateur, de nouveau seul, marche d'un pas vif dans les rues maintenant vivement éclairées. Il constate en lui un véritable changement d'humeur. Sa légèreté du matin est devenue allégresse, bonheur, enthousiasme. Sa rencontre avec Djinn est la cause d'une transformation remarquable. Il trouve à son nouvel emploi un goût d'aventure amoureuse. Mais il a reçu l'ordre de passer inaperçu. Il entre dans un café apparemment désert. Il commande un expresso italien, et se demande si cela existe « les Français » ou « les Américains ». Au-dessus du comptoir il y a la liste des prix ; il lit : *hot-dog, pizza, sandwiches, rollmops, merguez...* Il découvre alors une voisine. C'est une étudiante à veste rouge qui lui rappelle son rendez-vous à sept heures un quart à la gare du Nord où il doit suivre discrètement un homme qui arrive d'Amsterdam. Cette fille a été placée là par Djinn pour l'espionner et lui indiquer un raccourci afin de ne pas être en retard à ce rendez-vous. L'idée du réseau se précise dans l'esprit du lecteur. Malgré son envie de manifester sa liberté (on ne peut guère échapper aux contraintes de la grammaire), le narrateur suit le parcours qu'elle lui a indiqué. Il se retrouve dans une ruelle à l'issue incertaine, au nom qu'il ignore de Vercingétorix III. Cette voie est revêtue de pavés à l'ancienne mode, déserte et sombre, sans circulation de voitures ou de piétons, bordée de maisons basses et délabrées, de hangars et d'ateliers. Il accepte le risque *un peu au hasard* de s'engager dans cette rue et va si vite qu'il lui semble voler, comme dans les rêves. Il n'est pas encore arrivé au milieu de l'interminable rue, qu'un enfant fait irruption devant lui et s'effondre sur les pavés disjoints, près d'une flaque de boue rougeâtre. Il ne peut abandonner cet enfant blessé. Cet événement constitue un obstacle à la mission dont il a été chargé. Il prend l'enfant dans ses bras et en suivant un long couloir sans bifurcation qui ne lui laisse aucun choix, il le porte jusque dans une chambre au premier étage de la maison d'où est probablement sorti le garçon. Cette chambre n'est meublée que d'un lit de fer à l'espagnole où il dépose l'enfant. Elle est privée d'électricité. La maison est déserte. Il se sent abandonné et hors du temps. Il sort de la chambre et se tient dans l'escalier. Bientôt après, il a l'impression très nette que le temps est arrêté. Mais un craquement se fait entendre. Il revient vers le lit. Il découvre que le garçon a maintenant un grand crucifix posé sur la poitrine. Il croit à une macabre mise en scène et à une simulation. Mais il aperçoit sur le seuil de la porte une petite fille, vêtue à l'ancienne mode, immobile et silencieuse, dont l'étrangeté lui fait percevoir la scène et sa propre voix comme frappée d'enchantement. Il lui adresse la parole, hasarde encore quelques mots. Elle ne répond pas.

Ce second chapitre semble appartenir tout entier à un développement romanesque du genre policier-espionnage qui bifurque soudainement avec la chute du garçon vers le genre fantastique. Il contient des descriptions très précises de parcours, de lieux, de costumes, d'éclairages, qui se répéteront avec des variantes dans le chapitre VII. Aucune des nouvelles règles grammaticales qu'il introduit ne manque de trouver quelque règle analogue en anglais. La première, qui annonce cette première bifurcation et amplification du roman, est la formation d'un adverbe à partir d'un adjectif avec le suffixe *-ment*. Règle analogue dans son principe à la règle de la grammaire anglaise. Règle habilement commentée par Simon qui constate en lui un changement d'humeur, où changement signale la formation d'un nom commun à partir d'un verbe avec presque le même suffixe *-ement* (on pourrait penser que ce suffixe *-ment* va faire le sujet d'un long développement au chapitre suivant avec les exercices de mensonge de la petite Marie). Règle également analogue dans les deux langues de l'emploi adjectival du participe passé, des formes

simples des pronoms relatifs, de l'emploi des majuscules dans les mots dénotant la nationalité (les Américains, les Français), etc. Au contraire du chapitre précédent celui-ci illustrerait plutôt les analogies entre la grammaire française et la grammaire anglaise. En cela il suit la composition et la démarche habituelle de l'enseignement d'une langue étrangère. Repérer immédiatement quelques fondamentales différences, puis s'engager dans une étude qui comporte des règles ou des formes analogues, et finalement ne plus trop se référer à la langue maternelle.

Le troisième chapitre voit se nouer la relation à trois, et se préciser le fantastique. La petite fille, qui se déplace dans la pièce à la manière des spectres, allume calmement et avec le plus grand sérieux un chandelier, comme une grande personne, apprend à Simon que Jean (comme Monsieur Jean, mais non comme Djinn), est mort, ou plutôt qu'il meurt souvent, le temps d'une heure, ou une minute, ou un siècle, elle l'ignore, n'ayant pas de montre. Simon, envahit par le souvenir de Djinn, pense que « *l'affaire est finie, mal finie* ». Mais s'il attribue ces morts répétées à des syncopes d'origine nerveuse et croit comprendre le sens de tout cela, il est vite assailli par l'angoisse et le doute lorsqu'il interroge la petite fille sur ses parents (son père est mort, définitivement, comme lorsqu'on meurt), sur son frère Jean, qui n'est pas son frère au dire de la petite fille, mais son mari. Simon résume alors dans sa tête la situation. Pénétrant ses pensées, et dans une position de maîtrise aussi bien de la langue que des événements, la petite fille montre à Simon la photographie de son père, un marin « *péri en mer* », selon l'expression consacrée, dédicacée à ses enfants Marie et Jean, fait découvrir à Simon une lettre qui lui est adressée à son propre nom et aussi à son pseudonyme dans l'organisation, réveille Jean consécutivement à cette découverte, et déclare par jeu Simon leur papa, à elle Marie Lecœur, et à son frère Jean Lecœur. Simon, devant les deux enfants qui le regardent, pense qu'il joue dans une pièce inconnue qu'un étranger a écrite pour lui, ou peut-être une étrangère, et dont les enfants attendent la suite. Simon ouvre et lit la lettre signée « Jean », c'est-à-dire Djinn, dont il reconnaît l'écriture, et qui lui annonce que la vraie mission commence en ces lieux. Ce qui paraissait comme un obstacle, un accident dans le parcours de Simon, se révèle être au contraire parfaitement programmé. Sa mission maintenant consiste simplement à se laisser conduire par les enfants là où ils doivent aller ensemble. Tous les trois sortent dans la grande avenue et Marie, tandis qu'ils marchent, donne des cours de politesse (comme Djinn au premier chapitre) à Simon qui s'était permis de lui demander son âge, et se lance dans une grande explication concernant les cours de mensonge qu'elle suit à l'école : une sorte d'algèbre du mensonge (une sorte de métaphore de l'art du romancier). Ils se rendent au restaurant comme le demande avec assurance et légitimité Marie. Et Simon se retrouve dans le même café, où se trouve la même fausse étudiante, dans le même rôle de membre de l'organisation. Marie, qui décide de tout, commande un demi pour « Monsieur », qu'elle déclare être russe et s'appeler Boris Lecœurovitch. Elle fait remarquer à Simon la photographie d'un marin, qui représente, selon ses dires, le garçon de café, péri en mer, et dont le fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois.

Ce chapitre, comme le premier, où la grammaire est ancrée dans le récit, joue sur le présent de l'indicatif des verbes du second groupe en -ir et sur l'emploi de l'inchoatif. C'est en effet l'histoire des morts répétées et étranges de Jean et de la photographie d'un marin, péri en mer, qui commence là, à l'intérieur de l'intrigue policière et finira par se confondre avec elle. Selon les lieux cette photographie représente le père des enfants (dans la chambre, chapitre III) puis Simon Lecœur lui-même (dans la chambre, chapitre III, chapitre VII où elle prend toute son importance), ou l'amant (chapitre III, dans le café) ou le père (chapitre VI, dans le café) de la serveuse. La forme inchoative n'indique pas seulement qu'une action commence, elle signale évidemment aussi un changement d'état. Mourir c'est passer de la vie à la mort. Et de la même manière que Jean meurt souvent, le roman passe sensiblement et alternativement du genre policier-espionnage au genre fantastique-science-fiction. C'est aussi le chapitre où apparaissent les

formes interrogatives, et où le lecteur peut bien se demander comme Simon où cela le conduit.

Dans le quatrième chapitre, tandis qu'ils mangent, Marie raconte à Simon des histoires du passé à dormir debout (le chapitre est consacré aux temps du passé : opposition de l'imparfait et du passé simple, emploi du passé composé et du plus-que-parfait), sur le marin de la photographie et sur sa maîtresse, ainsi que sur leur séparation et leurs retrouvailles, puisque Marie a prétendu que Simon est leur père. Une histoire stéréotypée d'enlèvement par des bohémiens et de mauvais traitements, qui a entraîné Simon à travers le monde pour retrouver ses enfants. « *Et encore, on n'est pas sûrs de s'être retrouvés. Ce n'est peut-être pas nous et toi non plus...* » conclut Marie. Simon à son tour et à la demande de Marie raconte aux enfants une histoire d'amour et de science-fiction au « passé historique ». L'histoire d'une belle dame aux cheveux noirs, Blanche, séduite et épousée par un robot. Cette histoire annonce la réunion secrète (chapitre v) où doit le conduire Jean, et surtout le chapitre VII. Simon réfléchit en lui-même sur toutes les questions troublantes qui se posent à lui à propos de l'organisation. Il n'arrive pas à décider si l'apparition comme spontanée d'une canne blanche et de lunettes noires, et surtout le lieu même où ils se trouvent relève du hasard, comme s'il était entré « *par hasard, justement dans la brasserie qui leur sert de cantine et de quartier général* » ou si, au contraire « *ce n'était pas par hasard* », mais conduit par l'organisation elle-même (du roman ?) à son insu, au moyen d'une mystérieuse méthode (la grammaire qui conduit le fil du roman), absence de hasard qui lui paraît encore plus étrange et inexplicable (quels sont donc les desseins de la grammaire ?). Jean le conduit donc, après l'avoir rendu aveugle (faux aveugle) par les lunettes noires et la canne blanche. Tandis qu'ils marchent, Simon conduit à son terme un syllogisme que Jean n'a fait qu'esquisser : l'amour est aveugle, il est triste d'être aveugle, l'amour est triste. Puis Jean le fait monter dans une automobile.

Dans ce chapitre la structure grammaticale et la structure narrative semblent s'être quelque peu déconnectées, celle-ci ne servant que de prétexte à celle-là, au profit d'une sorte de réflexion sur les rôles respectifs de ces deux structures, et d'une mise en place des rapports entre les deux personnages masculins et le personnage féminin. Apparaît le présent de l'indicatif des verbes du troisième groupe en « re » et en « oir ».

Au chapitre v, Simon toujours accompagné de Jean, est conduit en taxi à la réunion secrète en suivant un trajet qu'il ne peut voir et dont il ne peut apprécier la durée car Jean l'a drogué avec un bonbon narcotique que Simon n'a pas osé lui refuser (*À tout hasard* Simon lui avait demandé auparavant s'il était autorisé à lui indiquer la durée du parcours, mais Jean lui avait répondu qu'il n'en savait rien). Au cours de cette réunion secrète Simon découvre les buts de l'organisation : lutter contre le machinisme. C'est un thème classique de la science-fiction. Mais il découvre aussi, en déplaçant le bord de ses lunettes noires que la réunion n'est faite que de gens tous semblablement vêtus, semblablement accompagnés par le même enfant, isolé de leur voisin par le même espace, et surtout que le discours qu'ils entendent, prononcé par Djinn, n'est qu'un enregistrement au magnétophone et que l'oratrice est absente. Autre thème de science-fiction : la voix chérie, absente et reproduite qui commande à une uniformité de personnes. Alors qu'au premier chapitre à la voix de Djinn succédait sa présence, dans ce chapitre succède son absence, un vide. Ce qui semblait être une relation à trois (Simon, le garçon et Djinn) n'est en réalité qu'une relation à deux (Simon et son jeune accompagnateur), mais qui (est-ce par compensation ?) prolifère dans la répétition du même (cette scène ou mise en scène représente-t-elle un laboratoire de langue, ou encore une vivante exposition « in situ » accompagnée d'un environnement sonore, où Simon qui recouvre en partie la vue serait à la fois acteur et spectateur d'un genre d'art visuellement faible, et qui sollicite très fortement la capacité du regard à différencier des catégories plastiques minimales : ici du point de vue des personnages, sur-présence des agents d'exécution de l'organisation et sur-absence du chef de l'organisation). Cette réunion apporte quelques éclaircissements sur l'organisation, mais rend la personne de Djinn encore plus

mystérieuse et lointaine pour Simon. Celui-ci est choqué par la manipulation qu'il est fait de leur personne, manipulation qui va à l'encontre du but proposé. Essayant de communiquer avec son voisin, qui comme lui a écarté le bord de ses lunettes et trace de mystérieux signes sur le sol avec sa canne blanche, il est soudainement assommé. Cette présence-absence de Djinn, laisse un vide et un manque qui motivera encore plus fortement la rencontre amoureuse avec Djinn (qui deviendra une jeune fille victime d'un robot fou au chapitre VII).

Avec ce chapitre V apparaissent les formes pronominales les plus simples, cette forme réfléchie du verbe, qui isole le sujet sur lui-même, comme se sent isolé Simon et sont isolés les assistants de cette réunion. Peu de nouvelles règles grammaticales dans ce chapitre, mais qui servent le récit, au contraire du précédent.

Les chapitres VI et VII reproduisent avec des variantes et une complexité plus grande les chapitres I, II et III, tout en incluant des situations du chapitre V.

Le chapitre VI introduit le subjonctif. Simon se réveille dans l'atelier où il avait fait la connaissance de Djinn, et des images du chapitre II et III, et du chapitre V lui reviennent en mémoire, mais dans un tel désordre qu'il ne sait quel statut leur accorder. Apparaissent l'image d'un garçon mort (chapitre III), puis d'un garçon conduisant un aveugle (chapitre V), puis d'une ruelle mal pavée (chapitre II) dont il rétablit la chronologie, les situe la veille, jour de son rendez-vous mais hésite entre images d'une réalité, ou bien images de rêves ?

Images subjectives ou objectives, qui surgissent « à l'improviste dans sa mémoire détraquée ». Le souvenir de Djinn est le seul que Simon semble admettre. À l'étage gît un mannequin assassiné à la place où se trouvait Djinn lors de leur première rencontre ; au rez-de-chaussée se tient le même mannequin qui semblait alors lui parler. Simon reprend son chemin, via le même café qu'il reconnaît aussitôt. Il s'inquiète du garçon de la veille auprès de la serveuse pour apprendre que la veille était jour de fermeture. Le motif de la photographie du marin péri en mer réparaît. Elle représente maintenant le garçon de la veille, qui était Russe et père de la serveuse qui s'appelle Marie. Le personnage de la petite Marie est remplacé par une personne d'un âge bien plus avancé. Simon en sortant du café prend à une table voisine une canne blanche, achète à un camelot des lunettes noires, et sans savoir pourquoi, ferme les yeux et joue l'aveugle. Un jeune garçon lui propose de l'accompagner ; Simon trouve l'expérience fascinante et son obstination idiote, à attribuer à un « sacré complexe d'Œdipe ». L'image d'une petite fille, immobile dans l'encadrement d'une porte, portant un chandelier, s'impose à lui derrière ses lunettes noires. Il se demande d'où proviennent ces images. Le garçon s'appelle Jean. Simon, qui ne sait pas où il va, improvise pour son guide, un rendez-vous à la gare du Nord, où il doit attendre un ami qui arrive d'Amsterdam. Pour y être à temps, Jean qui connaît précisément l'heure d'arrivée du train, propose de prendre un raccourci.

Ce chapitre est lui aussi fortement ancré dans la grammaire. D'après le Petit Robert le subjonctif est *le mode personnel du verbe, considéré d'abord comme propre à exprimer une relation de dépendance* (Simon faux aveugle dépend de son guide), et de nos jours, *comme mode de la tension psychologique* (Simon veut jouer l'aveugle, s'attribue un complexe d'Œdipe), *de la subjectivité* (Simon doute de la réalité de ses souvenirs, s'étonne de la certitude qu'il a qu'on ne serve plus de pizza au café depuis longtemps. Le thème de la nourriture apparaît à chaque fois qu'un ou plutôt plusieurs personnages se rendent dans ce même café, et est le support d'une parodie des manuels de conversation). Toutefois l'ordre historique des différents emplois de ce mode est dans ce chapitre inversé. Simon commence par douter, puis par vouloir, et enfin par dépendre. Cette inversion est à mettre au compte de sa « mémoire détraquée ».

Le chapitre VII vers lequel tendaient les six premiers est le plus long. C'est aussi celui où la grammaire conduit l'intrigue vers une précise et rigoureuse confusion des deux schémas fiction-

nels, et des différents genres antérieurement utilisés. La première phrase annonce l'emploi des temps du futur et l'emploi concordant du subjonctif. Jean tenant la main de Simon le conduit par une ruelle aux pavés très inégaux, sans voitures ni passants. Après quelque crainte, Simon *se hasarde de plus en plus hardiment sur ce terrain plein de surprises*. Mais voilà que l'enfant trébuche, et ne répond plus aux appels de Simon. Celui-ci encore aveugle repère de sa canne le corps du gamin en travers de la chaussée. Il s'agenouille et palpant ses vêtements il sent sous ses doigts un liquide poisseux. Prenant peur pour de bon il enlève ses lunettes, découvre le décor (le même qu'au chapitre II, mais réécrit avec des variantes) qu'il a l'impression d'avoir déjà vu, ainsi que le costume de l'enfant. Plutôt que de voir dans cette situation exceptionnelle une aventure antérieure et identique, il préfère penser qu'il s'agit d'une mémoire instantanée, où l'on croit que ce qui arrive présentement nous est déjà arrivé. Il lui semble inexplicablement connaître la suite. Il se rappelle la maison où il porte l'enfant avec une précision hallucinante, sans pouvoir la dater. Sur le seuil se tient une jeune fille, un esprit, un elfe, une fille, « *ce que veut Simon* », dont elle connaît le nom. Elle semble à Simon se tenir *dans une sorte de monde du futur, au sein duquel tout serait accompli* (définition du futur antérieur). Elle connaît aussi le nom de l'enfant, Jean, parce que *tous les petits garçons s'appellent Jean. Toutes les petites filles s'appellent Marie*. Elle explique à Simon qui lui a demandé de quel mal souffre Jean que ce sont des troubles aigus de la mémoire, qui lui font se rappeler avec une précision extraordinaire ce qu'il fera demain. Au cours de ce dialogue de questions et réponses, devant le corps inanimé de Jean, il apparaît que Simon appartient au futur, et Djinn (c'est le nom de la jeune fille) au passé, qu'elle est morte, victime d'un accident de machine provoqué par un ordinateur fou, et que c'est pour cette raison qu'elle milite désormais contre la mécanisation et l'informatique; que c'est seulement le cerveau détraqué de Jean qui les a réunis par hasard dans cette maison. Même la photographie, accrochée au mur, qui est la photographie de Simon, comme lui-même l'aurait parié, appartient à la mémoire anormale de Jean. Sa dédicace: « *Pour Marie et Jean, leur papa chéri* » fait de Jean son fils, et de la chronologie une fantaisie rocambolesque; toutefois une fantaisie qui tourne au cauchemar, car la photographie, comme le lui fait remarquer Djinn, est accompagné d'un buis bénit qui veille sur l'âme de Simon qui est mort, lui aussi. De rage Simon se précipite sur Djinn. Loin de lui résister, elle l'enlace comme une pieuvre blonde, l'entraîne sur le lit d'où le gamin s'est échappé, et Simon sombre dans le plaisir.

Dans ce chapitre qui culmine du point de vue narratif, où tous les éléments antérieurs semblent s'être parfaitement ajustés pour produire une fantastique histoire de science-fiction, deux façons de penser s'affrontent sur fond d'un temps rocambolesque (le futur antérieur): Djinn, qui est Américaine, reproche à Simon d'être trop cartésien, tandis qu'elle-même ne s'embarrasse guère des non-sens que Simon débusque. Simon, trop cartésien pour narrer le dernier chapitre, disparaît en tant que narrateur en même temps que s'accomplit l'étreinte amoureuse.

La narratrice du huitième chapitre est donc une femme, également Américaine, depuis peu débarquée en France, qui fait la connaissance *par hasard* de Simon Lecœur qui se fait appeler Boris. Ils se sont rencontrés grâce à une annonce pour garder des enfants, où l'annonceur *leur a posé un lapin, comme cela se dit en France*. Chacun croit que l'autre est son employeur. Et Simon par jeu veut poursuivre la méprise, et entraîne la narratrice à jouer le patron (remarquable masculin qui fait de nouveau de ce personnage féminin un androgyne). Ils fabulent donc tous les deux sur le thème du terrorisme et de l'espionnage. Mais la narratrice doit aller à la gare du Nord attendre une amie qui arrive d'Amsterdam. Simon propose un raccourci. De peur d'être en retard elle prend un taxi, dans lequel Simon refuse de monter. Le trajet, à travers des rues désertes, dure longtemps, bien que la gare soit proche, ce qui permet à Simon de se trouver à l'arrivée du taxi et de convenir avec la narratrice d'un rendez-vous dans le café brasserie où ils ont déjà conversé. Puis il s'éloigne. La narratrice retrouve facilement son amie Caroline, accompagnée

de Marie, la sœur de son frère Joseph et de Jeanne (deux noms cités par Marie comme devant garder la maison. Chapitre III). La sœur de Jeanne est mariée avec un officier de la marine russe du nom de Boris. Marie prétend que c'est un agent soviétique, et Caroline que Marie raconte des histoires absurdes. La narratrice repère un individu suspect, avec une sacoche de chirurgien, qui les observe de façon appuyée. Marie reconnaît celui qui les suit depuis qu'elles sont descendues du train, et même depuis le départ d'Amsterdam. C'est un satyre évidemment, déclare Marie. Mais l'homme observé à son tour par la narratrice regarde un aveugle qui vient vers lui, accompagné d'un gamin d'une douzaine d'années. Elle s'imagine quelques secondes que c'est Simon Lecœur, déguisé en aveugle. Puis le groupe des trois hommes devient cauchemardesque pour la narratrice. Après s'être regardés dans la plus parfaite immobilité, ils se tournent vers elle et la fixent avec insistance. La narratrice cherche du secours auprès de Caroline et de Marie, mais elle s'aperçoit avec terreur qu'elles deux la fixent de même, et se trouvent dans leur camp. Elle s'évanouit. Revenue à elle le matin, elle ne peut se souvenir de la veille, sinon d'une grande chambre meublée d'objets disparates, de vieilles malles contenant des vêtements démodés, et d'un chandelier qui éclaire faiblement la pièce. Se rappelant la petite annonce que Caroline lui a communiquée la veille par téléphone, elle s'y rend à l'heure fixée. Et la narratrice reprend dans les mêmes termes la narration de Simon arrivant à son rendez-vous avec Djinn, mais au féminin (accord du participe passé) et à l'imparfait.

Ce chapitre termine l'édition américaine destinée aux étudiants américains. Il conclut l'enseignement de la grammaire française par les formes complexes des pronoms relatifs et leur emploi. Il est difficile de démêler dans ce chapitre ce qui appartient encore aux chapitres précédents, dont tous les éléments s'y retrouvent, comme réduits à leur plus simple expression et dans un désordre et à un rythme inquiétant. Isolé, ce chapitre paraîtrait tout à fait incohérent, comme l'est du point de vue narratif une grammaire scolaire. Il est riant et grinçant à la fois. C'est l'épilogue qui vient lui donner son sens. On ne peut le détacher de celui-ci.

Le narrateur de l'épilogue parle au nom d'un « nous », qui pourrait bien cacher l'organisation. Il est écrit à la troisième personne dans le style d'un rapport policier avec des dates précises et des témoignages sur le comportement de Simon Lecœur, *mélange déroutant d'angoisse malade et d'une gaieté légère*. Celui-ci a disparu, ne laissant comme trace que des feuillets dactylographiés, qui constituent les huit chapitres, car le huitième ne peut avoir été écrit par quelqu'un d'autre (c'est en effet un récit à l'image de la personnalité de Simon Lecœur). On a retrouvé la jeune Américaine assassinée dans le hangar, à la place du mannequin assassiné décrit par Simon dans le chapitre VI. Une ressemblance troublante existe entre la jeune femme et Simon lui-même. Mais le rapport écarte la possibilité d'un travestissement, car le docteur Morgan qui soignait Simon pour des troubles de la vue a pu constater sa virilité. Seule la petite Marie, toujours en robe 1880, a été retrouvée et prise en filature par un policier dans l'impasse Vercingétorix. Mais « *des gens à nous* » ont intercepté ce trop curieux gardien de l'ordre et l'on ramené à la case départ.

Le roman se termine donc sur une référence à un jeu de hasard et de parcours : le jeu de l'oie. Cela rappelle s'il en était besoin qu'une œuvre littéraire, contrairement au sentiment des narrateurs est certes comme un jeu que l'on choisit, mais aussi une mise en échec du hasard par l'auteur, pour devenir en fin de course « *un organisme... qui a ses exigences, qui élimine le hasard avec sa logique personnelle et ses ressources propres* ». Il y a quatre narrateurs dans l'ensemble du roman, prologue et épilogue compris, car le « nous » du début est plutôt celui d'un éditeur qui présente un manuscrit. Le prière d'insérer est curieusement absente dans ce roman, à la différence des autres romans de Robbe-Grillet. Le sous-titre sur lequel nous ne nous sommes pas encore penchés, « *Un trou rouge entre les pavés disjoints* » est emblématique du motif répété de la chute de Jean près d'une tache rouge entre les pavés de la ruelle déserte, et de ces moments hors temps entre deux séquences, de ces trous dans la chronologie. Il est aussi emblématique de la

structure alternée des lieux et des parcours entre les lieux que le lecteur ne peut manquer d'éviter (l'équivalent visuel d'une telle structure pourrait être les installations ou plutôt les « expositions » d'un artiste comme Buren par exemple, dont la démarche qui consiste à tenir compte de tous les paramètres spatiaux et lumineux avant de créer « in situ » une structure toujours différente à partir des mêmes éléments plastiques réduits au minimum, procède de ce même souci de combinatoire d'éléments récurrents en fonction d'un sujet ou plutôt d'un projet spécifique qui est propre à Robbe-Grillet et à quelques autres romanciers contemporains). Cette structure rigide et incontournable, cyclique, qui était déjà celle des *Gommes*, ne semble être là que pour s'opposer à la complication croissante des règles grammaticales, tandis qu'elle ordonne la complication croissante des situations romanesques. Cette structure s'oppose à celle de la grammaire et empêche qu'on s'y arrête trop comme on le fait dans une grammaire scolaire classique. Mais en même temps et précisément à cause de cela, l'obstacle que cette structure oppose à la grammaire, fait surgir de façon surprenante le lien qui unit la grammaire au sens et fait mieux apparaître que jamais que les desseins de la grammaire sont toujours ceux du récit.

En même temps les moments forts de chaque séquence sont ancrés dans l'illustration d'une règle de grammaire nouvelle plus complexe. Les mêmes schémas fictionnels vont donc produire de concert avec la grammaire des histoires de plus en plus fantastiques et déroutantes. Ce sont les moments de conjonctions des deux structures, grammaticale et romanesque, qui constituent les « climax » de l'une et de l'autre structure. L'apparition du mot même de hasard précède toujours une chute, celle de Jean, celle de Simon, celle de la narratrice. On peut se demander si ce mot de hasard ne constitue pas précisément l'annonce d'une rencontre de la structure grammaticale et de la structure narrative. Enfin hasard ou pas de hasard, telle est la question que se pose Simon Lecœur tout le temps que dure son récit. Si avec Cournot on considère le hasard comme la rencontre de deux séries causales indépendantes (ce qui n'exclue pas le déterminisme) ces « climax » sont les produits d'un hasard, du point de vue du narrateur qui ignore la série romanesque et, quant à la série grammaticale, semble peu habitué à certains emplois grammaticaux, manifestant en outre à plusieurs reprises, des incorrections de langage ou n'employant pas l'expression exacte, un peu dans la situation de l'étudiant qui découvre au fur et à mesure une langue étrangère. Mais évidemment pas de hasard pour le lecteur qui peut analyser les détours des deux structures, encore que, en ce qui concerne le chapitre VIII, on ait au féminin le récit condensé et chaotique des sept premiers. Il serait très intéressant d'étudier très précisément la structure narrative de ce seul chapitre, et d'analyser ce qui ordonne ce chaos, que Robbe-Grillet appelle dans l'épilogue les retournements narratifs. Mais sans même cette précise étude, on voit bien que tous les éléments des chapitres précédents ont produit dans le dernier des effets tout à fait disproportionnés, jusqu'au meurtre de la narratrice, qui nous est annoncé dans l'épilogue ainsi que la disparition mystérieuse de Simon Lecœur. Dans *Djinn* deux projets se confondent : perturbation et exaltation de la grammaire dans un récit qui ne met en scène le hasard que pour mieux le confondre.

Bibliographie :

Philippe Hamon : *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris, José Corti. 1939.

Jean-François Lyotard : *Que peindre. Buren*. Paris, Éditions de la différence. 1987.

Bruce Moricette : *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris, Éditions de Minuit. 1963.