

## **Modernité toujours actuelle de Robbe-Grillet** **L'exemple du détail descriptif dans *La Maison de rendez-vous***

[...] tout cela n'est plus que de la pacotille chinoise réservée à l'exportation (Matthews, p. 164) <sup>1</sup>

Robbe-Grillet est mort. Réduire son image à celle d'un "pervers pépère", au soir de sa vie <sup>2</sup>, revient à faire fi de son œuvre, comme l'insupportable antisémitisme de Céline devrait, aux dires de certains, faire passer au second plan le *Voyage au bout de la nuit*. Sans entrer dans le débat sur la perversité affichée par feu l'auteur, on veut donc ici rendre hommage au savant travail littéraire de dé-structuration opéré dans l'un de ses romans qui n'est pas le plus connu. Plus précisément, l'étude porte sur le détail descriptif obsessionnel.

Véritable défi à la cohérence narrative, que l'écrivain s'amuse à détruire, et charge implicitement le lecteur de rétablir, la plupart des détails descriptifs de ce "nouveau roman" qui font l'objet de reprises identiques sont mis en scène dans des scénarii non seulement différents mais contradictoires. Une rétrolecture est donc requise pour qui cherche à surmonter de telles incompatibilités, lesquelles sont à rapporter à un jeu *antinomiste* posé comme principe générateur du roman. En effet, en tête de *La Maison de rendez-vous*, Robbe-Grillet fait se succéder de façon provocatrice à une page d'intervalle ces deux avertissements ironiquement incompatibles :

- L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong-Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non.
- Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux : les choses changent vite sous ces climats. <sup>3</sup>

Protestations respectives de fictivité et d'authenticité qui se fondent sur la base du *réalisme empirique*, dont on mesure l'hégémonie à l'aune des détails matériels précis fournis à profusion et de façon "littérale" – mais non "objective" (pour reprendre les épithètes de Barthes critique de Robbe-Grillet <sup>4</sup>) comme on le verra. La loi acceptée de la *mimesis* se manifestera ultérieurement par le thème spéculaire (on se souvient de cet exergue d'un chapitre du *Rouge et le Noir* : "Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin"), du reflet du biologique dans le littéraire, comme le déclare ailleurs Robbe-Grillet, après une reconnaissance du rôle constitutif de la doxa, du code culturel, dans le sillage du S/Z :

---

<sup>1</sup> Auteur de "Un écrivain non réconcilié", postface au roman, dans la collection Minuit, 1965, qui est l'édition à laquelle renvoie ici la pagination.

<sup>2</sup> Cf. par exemple l'article du Monde, du 20/02/2008, par M. Contat.

<sup>3</sup> Matthews (art. cit. pp. 169, 183-4) prend ces deux notes liminaires comme emblème du désir de "créer une littérature conflictuelle, c'est-à-dire une littérature de tensions non résolues".

<sup>4</sup> Leur thèse heideggerienne est que "tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un *être là* et de lui ôter un *être quelque chose*. Donc, l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction, ni substance. Ou plus exactement, l'une et l'autre sont absorbées par la nature optique de l'objet" (*Essais critiques*, Points, p. 31). "Pour les écrivains du Nouveau Roman", renchérit Matthews (art. cit. p. 167), cela participe du "refus précisément de croire au monde des *essences*, aux profondeurs cachées, à l'indicible, à l'ineffable, [de] la volonté de s'en tenir aux lignes, aux formes visibles, aux faits mesurables, aux *phénomènes*, c'est-à-dire de se situer dans la descendance des philosophies existentielles, où l'homme se définit par son action, et non par une prétendue nature, universelle et fatale."

"Ainsi le contenu de l'œuvre romanesque (dire quelque chose de neuf, pensait Balzac) ne peut en fait comporter que la banalité du toujours-déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n'y a de significations que fondées à l'avance, par le corps social. Mais ces idées reçues (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le matériau possible pour élaborer l'œuvre d'art – roman, poème, essai –, architecture vide qui ne tient debout que par sa forme. La solidité du texte comme son originalité proviendront uniquement du travail dans l'organisation de ses éléments, qui n'ont aucun intérêt par eux-mêmes. La liberté de l'écrivain ne réside que dans l'infinie complexité des combinaisons possibles. La nature n'a-t-elle pas construit tous les systèmes vivants, depuis l'amibe jusqu'au cerveau humain, avec seulement huit acides aminés et quatre nucléotides, toujours les mêmes ?" (*Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 220).

Précisément, c'est cette combinatoire, de type organiciste structuraliste, où l'aspect répétitif nous retiendra plus que le contradictoire – deux traits caractéristiques par lesquels se manifeste tout le trucage revendiqué par Robbe-Grillet pour crever l'illusion réaliste du roman traditionnel<sup>5</sup> – qui fera l'objet de notre analyse sémantique. Celle-ci suppose un empan qui n'est pas d'ordre *macro-*, requis dans l'optique narratologique qui a le plus souvent retenu l'attention des critiques, y compris pour cerner ces "thèmes générateurs" dont parle Matthews (art. cit. p. 183), mais d'ordre *micro-*, privilégiant le niveau lexical.

Un indice thématique est à verser au dossier déjà chargé de la *mimesis* : le "vieux dogme de la représentation" (Matthews, p. 168), dont le Nouveau Roman ne s'est pas affranchi, est omniprésent dans *La Maison de rendez-vous*, allant de cette "affiche de spectacle" mentionnée dès la première page, aux "représentations pour amateurs sur la scène du petit théâtre privé de la Villa Bleue que donnait Lady Ava", la maîtresse de maison (30, 95, 119, *passim*), laquelle est précisément représentée aussi bien dans des tableaux que par des statues (133-4), jusqu'à cet "illustré chinois" (26), mention étant faite du "souci de vraisemblance" (58), ou du fait que "quelques invraisemblances subsistent dans ce qui précède" (116).

Il s'agira de mettre en évidence, à travers des passages extraits de leur contexte, ces "opérations génératrices à partir des thèmes anecdotiques (objets, événements fragmentaires)" dont parle Matthews (p. 184). Non pas à partir des attributs des héros, perçus sous formes "d'images", censées appartenir à l'inspiration charnelle des "rêves" du narrateur, telle par exemple, aux premières lignes de l'incipit, cette "fille en robe d'été qui offre sa nuque courbée, la chevelure à demi renversée découvrant la peau fragile et son duvet blond [...]" (9), aussitôt réitérée de façon obsédante à la page suivante, cette fois sur la paire d'isotopies /intérieurité/ + /mondanité/ : "Souvent je m'attarde à contempler quelque jeune femme qui danse, dans un bal. [...] Elle s'est maintenant retirée [...] Assise sur le bord d'un canapé, elle se tient courbée en avant, sa chevelure à demi renversée découvrant davantage la peau fragile au duvet blond." (10) Il ne faut pas attendre plus d'une vingtaine de pages pour la retrouver dans le cadre des soirées organisées à la Villa Bleue par Lady Ava, dont "la fille agenouillée", en signe de soumission, "saisissant avec douceur le bout des doigts aux ongles laqués, se penche pour y

---

<sup>5</sup> Rappelons s'il est besoin que cette esthétique a culminé au XIX<sup>e</sup> s. avec l'emblématique Balzac, en dépit des coups de boutoir ludiques assénés contre elle par un *Jacques le Fataliste*, pour s'en tenir à la littérature française, comme le note Robbe-Grillet lui-même (dans son autobiographique *Miroir qui revient*, *op. cit.* p. 210). Le paradoxe de ce dernier est qu'au moment même où il prône la discontinuité, le refus de la tradition, la mise en scène de l'incohérence, il accepte de façon spéculaire – cf. *Miroir* – la représentation de la vie dans l'œuvre : "Que pourrais-je traduire avec simplicité d'un rapport si paradoxal au monde et à mon être, d'un rapport où tout est double, contradictoire et fuyant ?" (*ibid.* p. 41). Le réel se reflétant dans la fiction par ses caractéristiques "du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice." (*ibid.*).

poser ses lèvres. La nuque courbée, entre les boucles blondes..." (28). Phrase nominale inachevée comme un clin d'œil complice au lecteur, dans ce cadre pervers de maison close, à proximité d'ailleurs du "buveur de champagne" (27) que l'on retrouvera *infra*. L'anonymat de la belle n'est pleinement levé que trente pages plus loin environ, où l'on apprend "la liaison vénale et passionnée entre Sir Ralph et Lauren", avec une précision d'ordre psychologique concernant la protagoniste : "Lauren est en train justement de rattacher sa chaussure, dont les lanières se sont défaites au cours de la danse. Feignant d'ignorer le regard que Sir Ralph a posé sur elle, la jeune femme s'est assise sur le bord d'un canapé. Elle se tient courbée en avant, [...] la chevelure blonde renversée se déplace et découvre davantage la nuque qui se courbe et la chair fragile, au duvet plus pâle encore que la chevelure blonde [...] La fine chaussure, dont l'empaigne se limite à un étroit triangle de cuir doré qui cache à peine le bout des orteils, est maintenue en place par deux longues lanières qui s'entrecroisent sur le cou-de-pied et autour de la cheville" (59-60). Plus loin, il s'agira "d'une jeune fille blonde appelée Lauren" (117), nom aussitôt corrigé par son paronyme : "courbée jusqu'au sol de marbre, Lauren entrecroise les lanières dorées de sa chaussure autour de la cheville et du cou-de-pied" (133). Or le parallèle est établi par ce détail fétichiste, rétroactivement, avec l'eurasienne, "maîtresse" du chien, vue dans une vitrine : son "pied droit [...] ne repose sur le sol que par la pointe d'un soulier à très haut talon, dont le cuir doré recouvre seulement d'un triangle exigu l'extrémité des orteils, tandis que de fines lanières barrent de trois croix le cou-de-pied et enserrant la cheville" (11); ou dans les rues de Hong-Kong : "Fines chaussures à talons pointus, dont les lanières de cuir barrent le pied très petit de trois croix dorées" (25).

\*\*\*

A ces leitmotiv hyper-récurrents, somme toute classiques, constitutifs de "l'être" textuel des acteurs du récit, dont ils sont comme des marques indicatives, et qui sont d'ailleurs communément rapportés par une critique psychologisante aux obsessions de l'auteur, on a préféré les moins nombreuses reprises lexicales des éléments végétaux, plus neutres sur le plan du "désir" implicite, soit 7 occurrences de *figuier(s) géant(s)* et 5 de *fleur(s) d'hibiscus*, issus du taxème des plantes exotiques, qui inclut encore les bananiers et "palissades en bambous" (87) <sup>6</sup>, lesquels sont toutefois dénués de l'importance que leur confère les répétitions. Au-delà, on vise à montrer la centralité de tels syntagmes au niveau de la construction thématique-narrative, selon l'esthétique du Nouveau Roman. C'est à l'aune de cette textualisation que se mesure la prévalence de leur réalité purement sémantique, laquelle détermine leur statut – trop célèbre – d'*effets de réel*. Comment pourrait-il s'agir de notations dites insignifiantes, dès lors qu'elles reposent sur la topique des arbres orientaux, requise pour un récit se déroulant à Hong-Kong ?

Au cours d'une réception – rendue mystérieuse par les interruptions intempestives dont elle est l'objet – un locuteur anonyme prend la parole à propos de diverses "sculptures, toutes plus ou moins horribles ou fantastiques" (21), celles auxquelles renvoient par proximité immédiate et par défaut l'anaphorique "cela" dans l'extrait suivant, juste avant l'irruption violente de la police britannique dans le salon de la maison de rendez-vous éponyme :

"Si vous n'avez pas vu cela, vous n'avez rien vu", dit à son sujet le gros homme en reposant sa coupe de champagne <sup>7</sup>, vide, sur la nappe blanche défraîchie près d'une

<sup>6</sup> Leur caractère *a priori* ornemental se distingue en effet de ces plantations de pavot ou de chanvre qui seront l'enjeu du trafic à Villa Bleue, auquel sera notamment mêlé le fameux Sir Ralph Johnson (69).

<sup>7</sup> Depuis l'incipit, la paraphrase est savamment cultivée, par exemple entre la "coupe de champagne" et le même "verre sur le plateau, lequel s'incline en ce moment d'une façon dangereuse pour le liquide mousseux et son récipient de cristal" (14). Sémantiquement, les lexicalisations procèdent par *réécritures en expansion* (Rastier). L'effort stylistique pour définir le vin, sans le nommer, devient auto-parodique : "Le gros homme considère un instant [...] la coupe pleine d'un liquide jaune pâle où de petites bulles montent lentement vers la surface",

**fleur fanée d'hibiscus**, dont un pétale se trouve alors pris sous le disque de cristal formant la base du verre. (22)

Avec "fanée" pour fleur et "défraîchie" pour nappe, on a là des épithètes emblématiques des poncifs éculés typiques du roman populaire, ceux-là mêmes que parodie le Nouveau Roman. Or ce *trop souvent déjà dit* contraste avec la nouveauté de ce présent "trouve" au lieu de l'imparfait descriptif attendu, étrangeté d'autant plus flagrante qu'il est associé au "alors" (de simultanéité ou de conséquence ?), dont on ne voit pas *a priori* les tenants et aboutissants<sup>8</sup>. Pourquoi zoomer en effet sur ce détail aussitôt dépourvu d'intérêt, si ce n'est pour suggérer qu'il en aura un sinon dans l'intrigue, du moins dans la composition du récit, comme élément de repérage aussitôt utilisé pour fourvoyer le lecteur ? En outre le détail floral apparaît comme une précision par rapport aux deux paraphrases précédentes qui en étaient dépourvus :

L'homme qui a vécu à Hong-Kong se fait servir une coupe de champagne, qu'un garçon en veste blanche et gants blancs lui tend aussitôt sur un plateau argenté rectangulaire (14); Le gros homme au teint rouge [...] prend la coupe, qu'il porte aussitôt à ses lèvres, tandis que le serveur pose le plateau sur la nappe et se baisse (16).

Cet ajout au cours de l'auto-pastiche est supposé avoir une importance, pour un régime de lecture fonctionnant sur le mode la progression dramatique. Ainsi, non plus au niveau du code culturel, dont relève cette parodie, mais de celui de la diégèse, le détail floral, qui montre le lien entre la nature extérieure au salon et l'intérieur clos et étouffant, est proche de la coupe brisée et du danger qui l'accompagne. Il est réitéré plus de dix pages plus loin, où la couleur du liquide ne laisse plus de doute quant à la thématique macabre. Celle-ci succède la sculpture, avec une ostentation ayant désormais migré chez le protagoniste narrateur, conformément au "ton théâtral" des spectacles "dramatiques" se jouant aux alentours de la Villa Bleue :

"Chez les antiquaires, dit le gros homme au teint rouge, on trouve toujours de ces objets du siècle dernier, que la morale occidentale estime monstrueux." [...] Puis, sans liaison apparente avec ce qui précède, il se met à raconter la mort d'Edouard Manneret. "Ça, c'était un personnage!" ajoute-t-il en conclusion. Il porte à ses lèvres la coupe de champagne, déjà bue aux trois-quarts, et la vide d'un trait en rejetant la tête en arrière, dans un mouvement d'une ampleur excessive. Et il repose le verre sur la nappe blanche défraîchie près d'une **fleur fanée d'hibiscus**, de couleur rouge sang<sup>9</sup>, dont un pétale se trouve pris sous le disque de cristal formant la base du pied. (33-4)

On ne peut s'empêcher d'activer les afférences /taillant/ + /causatif/ dans le verre par rapport à /épanchement/ + /résultatif/ du sang, comme y invitent les mentions suivantes : "la servante eurasienne qui fait son entrée [...], sans que les traits de son visage, aussi immobiles que ceux d'un mannequin de cire, trahissent quelque sentiment que ce soit, la coupe de cristal qui choit sur le sol de marbre et se brise en menus morceaux, étincelants [...]" (28); "[...] le regard de la servante s'abaisse insensiblement jusqu'à une égratignure toute fraîche qui marque la chair ambrée en haut de la cuisse gauche, du côté intérieur, où perle une goutte de sang, en train

---

d'autant le commentaire métalinguistique ne manque pas d'ironie : "Le verre bascule et choit sur les dalles de marbre où il se brise en mille éclats. Ce passage a déjà été rapporté, il peut donc être passé rapidement." (59).

<sup>8</sup> Au-delà de ce présent narratif ambigu, Matthews (art. cit. p. 177) confirme que, globalement, "dans *La Maison de rendez-vous*, l'anecdote semble basée sur la suppression de toute idée de temporalité, et la causalité qui s'y développe fournit un bel exemple de fonctionnement dépravé", de "logique détraquée" (p. 178), ne serait-ce que par la multiplicité des versions contradictoires, antinomiques d'un épisode supposé identique...

<sup>9</sup> Depuis Octave Mirbeau, qui évoquait "des hibiscus aux coupes pleines de sang" (*Ecrits sur l'art*, 1877). Quelles que soient les référence affichées à la para-littérature (par des détails rappelant les romans dits "de hall de gare"), elles n'excluent pas la relation intertextuelle aux Belles-Lettres.

déjà de se figer" (37) <sup>10</sup>. Ce type de jeux interdits avec le chien de l'eurasienne a beau être dédramatisé par les commentaires du narrateur faisant de la victime, mineure, une "jeune actrice", au cours d'un "divertissement traditionnel dans certaines provinces de la Chine intérieure" (36), le lien n'en est pas pour autant gommé avec les propos du gros homme au teint rouge, qui, à l'incipit, rappelons-le, "raconte une histoire classique de traite des mineures" à son "auditeur" anonyme en smoking sombre (14).

Perversité et violence qui sont le lieu commun d'un genre ici parodié, celui du roman d'espionnage, auquel la contribution des *SAS* de G. de Villiers par exemple a conféré un indéniable succès populaire. Cf. plus loin : "Marchat avait la tempe fracassée, les yeux exorbités, la bouche ouverte, les cheveux poissés dans une petite flaque de sang déjà coagulée" (93). En sorte que ce mouvement figé, dont la sculpture est l'art emblématique, concerne aussi celui de l'action qui précède le pétale d'hibiscus soudain prisonnier du pied de verre, symbolique de l'emprisonnement des personnages dans une machination complexe, voire du lecteur dans le labyrinthe des versions différentes des épisodes.

Pour établir la cohérence de l'intrigue, si tant est que l'on y parvienne, ajoutons que Marchat est ce négociant hollandais (suicidé, 60), "l'ex-fiancé de Lauren", celle-là même que vient racheter à la maison close de Lady Ava (87-8) Sir Ralph Johnson, "dit l'Américain, bien qu'il soit de nationalité anglaise" (34), "fraîchement débarqué à la colonie" (39) des Nouveaux Territoires, ayant bénéficié de plaisirs illicites, selon le récit du gros homme au teint rouge, lequel ajoute : "c'était un agent communiste qui dissimulait son identité véritable sous celle, plus anodine, de la fabrication et du trafic de diverses drogues" (15), pedigree confirmé par le lieutenant de police anglaise <sup>11</sup> qui raconte lui aussi en utilisant un présent mêlant ses deux

---

<sup>10</sup> On souligne la paraphrase d'une pétrification à durée indéfinie, qui pour Matthews (art. cit. p. 173) indique un de ces "thèmes de la modernité" qu'est l'inaltérable. Ce sème, ajouté aux quatre précédents, forme une molécule sémique, de nouveau lexicalisée *in fine* par la jeune servante "ramassant avec trop de hâte des morceaux du verre cassé; et elle demeure là sans faire un mouvement, toujours à genoux par terre, à contempler d'un air absent le filet de sang rouge vif qui coule imperceptiblement sur sa peau mate et tombe goutte à goutte, sur le marbre jonché d'éclats étincelants" (147). Manneret, quelques pages auparavant, tente d'empoisonner Johnson à l'aide d'un "verre à pied en fin cristal", qui "choit sur le sol de marbre où il se brise en cent morceaux... Les éclats qui étincellent au milieu du liquide répandu" (123), se retournant ensuite contre l'agresseur, lequel, gît "étendu, la main gauche tient encore le pied d'un verre brisé qui lui a transpercé la gorge dans sa chute. Tout autour il y a des débris de cristal et du sang" (128). Cela, en dépit d'une de ces contestations antinomiques qui font le sel de ce roman : "Mais en réalité, dit-elle, ce n'est pas cette arme-là qui l'a tué. Il s'agit d'une mise en scène destinée à camoufler le crime en accident. Le meurtrier s'est servi d'un stylet chinois [...]. C'est après coup qu'il a disposé sur le corps les débris du verre cassé, comme si la blessure à la base du cou avait été produite par la pointe de cristal tenant encore au pied" (126). L'insistance sur les détails sert aussi à unir plusieurs scènes : "Mais, entre-temps, il y a eu l'épisode du verre brisé dont les fragments de cristal jonchaient le sol, et les danseurs [...] contemplant [...] les menus morceaux coupants où la lumière des lustres s'accroche en mille éclats, bleus et glacés, étincelants, et la servante eurasiennne [...] faisant craquer les débris sous les semelles de ses fines chaussures, dont les lanières de cuir doré barrent de trois croix le pied nu et la cheville" (47-8).

<sup>11</sup> Si bien que, logiquement, Sir Ralph a pour complice un "portier communiste" qui le renseigne précisément sur l'inspecteur de police (92), dont l'intrusion chez Lady Ava lui fait poser la question : "Cette réunion serait-elle politique ? Quelque meeting de propagande communiste ?" (112). Rien d'étonnant alors à ce qu'on lise *in fine* que "Manneret vient d'être assassiné par les communistes, sous le prétexte – évidemment faux – qu'il était un agent double au service de Formose" (146). Là où la complexification se produit, c'est dans l'inversion de la couverture de Johnson, toujours "agent secret de Pékin", et dans la feinte diplomatique de "la police anglaise, qui préfère ici s'en prendre à l'organisation communiste connue sous les noms de *Hong-Kong Libre* ou *S.L.S. (South Liberation Soviet)*, dont le rôle est inexistant et les revendications plutôt contraires aux intérêts chinois (à tel point que beaucoup n'y voient qu'une façade masquant quelque trafic de drogue ou de filles), plutôt que de mettre une fin brutale aux agissements des véritables espions" (149). Autrement dit, au centre de *La Maison de rendez-vous*, ce trafic est-il l'essentiel caché ou l'accidentel exhibé ? L'alternative *être vs paraître* reste ouverte pour le narrateur, et les deux possibles narratifs maintenus. Quant à la couleur, celle de ces "émissaires envoyés de Formose ou de la Chine rouge" (118), elle propage son afférence /communisme/ aussi bien au sang de l'hibiscus, qu'au "gros homme au teint rouge" (121), cet initiateur à l'Orient interdit.

valeurs de narration et d'habitude (70 : "j'ai obliqué vers la gauche [...] Seuls les alentours immédiats de la maison sont éclairés, même les jours de réception; très vite, d'épais massifs viennent couper la lumière des lanternes [...]").

D'ornement apparemment fortuit, le détail floral devient à sa troisième occurrence un élément de parure typique d'une de ces brunes eurasiennes de Hong-Kong – selon le contraste rouge et noir ancré dans la culture chinoise, aux antipodes de la blondeur fade de "Lauren ou Loraine" (34) l'anglaise (95) –, celle-là même qui sera instrumentalisée quelques pages plus loin pour mettre en scène le dangereux déshabillage de la jeune esclave par un molosse <sup>12</sup>. Sa description met en avant son figement déshumanisant dû en partie à l'emprisonnement du vêtement, autre élément de séduction mais aussi tenue de combat avec ce "grand chien noir au pelage luisant" qui l'accompagne, "dans une attitude menaçante, comme si quelque spectacle mettait en danger sa maîtresse" (11) :

Robe collante [...]; la soie brillante a les mêmes reflets que le poil sombre de l'animal qui marche deux mètres en avant, tirant juste assez sur la laisse, tenue à bout de bras, pour tendre la tresse de cuir sans obliger la promeneuse à modifier la vitesse ou la direction de son parcours, [...] la jeune femme conservant tout le corps immobile, malgré le mouvement vif et régulier des genoux et des cuisses sous la jupe entravée, dont la fente latérale ne permet d'ailleurs que des ouvertures réduites. Les traits de son visage, sous la chevelure très noire, marquée d'une **fleur rouge d'hibiscus** au-dessus de l'oreille gauche <sup>13</sup>, restent aussi figés que ceux d'un mannequin de cire. (25)

Pour exercer la sagacité du lecteur bousculé dans son habitude de suivi narratif, le détail floral s'avère ainsi l'indice frappant du lien entre la réception où "un gros homme au teint rouge parle de ses voyages" (10), sur la paire d'isotopies récurrente /intérieurité/ + /mondanité/ avec un motif développé sur la généralité du code culturel, et immédiatement enchaîné avec la mention précédente : "Tout le monde connaît Hong-Kong, sa rade, ses jonques, ses sampans, les buildings de Kowloon, et l'étroite robe à jupe entravée, fendue sur le côté jusqu'à la cuisse, dont sont vêtues les eurasiennes, longues filles flexibles, moulées dans leur fourreau de soie noire [...]" (10), sur les isotopies contraires de la ville opposée au salon, /extérieurité/ + /tourisme/. Auxquelles l'incipit adjoint aussitôt /sexualité/ (la première phrase est "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves."). Ainsi que /destruction/, qui indexait ci-dessus le cristal brisé, voire l'un de ces "meurtres rituels" (72), notamment celui de Manneret (69, 71), fussent-ils inoffensifs, et, au niveau narratif, la facture romanesque classique, ainsi mise à mal par l'esthétique antinomiste : "L'étroite robe à jupe

<sup>12</sup> Variation sur le topos de *la belle et la bête* que confirme le groupe sculpté du Tiger Balm Garden de Hong-Kong (22), dont continue à parler le gros homme sanguin : "*L'enlèvement d'Azy*, monolithe qui représente un orang-outan gigantesque portant sur son épaule, où il la retient d'une main négligente, une belle fille aux trois-quarts dévêtue, qui se débat sans espoir tant ses dimensions sont dérisoires par rapport à celles du monstre" (40).

<sup>13</sup> Cliché de parure féminine exotique, depuis le roman populaire d'E. Sue : "Mlle de Cardoville était coiffée en cheveux et portait une robe de crêpe de Chine d'un bleu céleste, rehaussée au corsage d'une broche à pendeloques de perles du plus bel orient, rien de plus; et Adrienne était charmante ainsi. A la main elle tenait un énorme bouquet composé des plus rares fleurs de l'Inde; le stéphanotis, le gardénia, mélangeaient leur blancheur mate à la pourpre des **hibiscus** et des amaryllis de Java" (*Le Juif errant*, 1845). Parmi les classiques littéraires, on relève encore dans *L'Education sentimentale* (1869): "Delmar se leva d'un bond, puis il sortit à pas tranquilles sans se retourner; et même, s'arrêta près de la porte, pour cueillir une **fleur d'hibiscus** dont il garnit sa boutonnière." Ou encore dans ce roman de voyage qu'est *L'île à hélice* de Verne : "Quant aux Samoanes, femmes ou jeunes filles, aussi rudimentairement vêtues que les hommes, tatouées aux mains et à la poitrine, la tête enguirlandée de gardénias, le cou orné de colliers d'**hibiscus** rouge, elles justifient l'admiration dont débordent les récits des premiers navigateurs". Le figuier demeure quant à lui limité à l'exotisme, toujours valorisé, dans *Atala* : "Sur les bords de la rivière Chata-Uche se voyait un **figuier** sauvage, que le culte des peuples avait consacré", ou dans *Salammbô* : "Des **figuiers** entouraient les cuisines; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers".

entravée, fendue jusqu'aux cuisses, des élégantes de Hong-Kong se déchire d'un coup sous une main violente, qui dénude soudain la hanche arrondie, ferme, lisse, brillante, et la tendre chute des reins" (9). Figement et emprisonnement impliquent par inversion dialectique la soudaine libération du charnel hors du vêtement, aussi carcéral que la maison close.<sup>14</sup>

Notons que la vivacité et la jeunesse de cette figure féminine qu'est la servante, de premier plan au cours de la soirée chez Lady Ava, entraînent la disparition du "fané". Exit aussi le verre sur le pétale, l'eurasienne ayant elle-même un "maintien" d'objet, et ayant récupéré le sème /incurvé/ du "disque de cristal" dans ses courbes avenantes.

Alors que dans cette troisième occurrence, le motif du "buveur de champagne, près du buffet" (27) a été dissocié de l'hibiscus, dans la quatrième – située bien plus loin dans le roman – la thématique des statues du jardin, dont il était le premier à parler dès la première occurrence (22), le rend implicitement présent.

Quant au narrateur JE, il se met en scène parmi les autres personnages, dans cette même intrigue reposant sur le cocktail à base de meurtre, espionnage, sexualité, perversité, Extrême-Orient. Le détail floral réitère la paire sémique /extériorité/ + /tourisme/, activée par la sortie hors de l'étrange maison de rendez-vous – dans une fuite qui contraste avec le figement des deux occurrences précédentes. La visite de JE s'effectue sous surveillance d'un homme anonyme, qui "me désigne du bras une direction" (97). Le poids d'un tel regard pesait déjà sur la précision par laquelle le détail du rouge sang sous le pied de verre était rendu suspect :

[...] aussitôt je me trouve devant une issue que je ne connais pas, un passage à travers d'épais buissons **d'hibiscus en fleurs**, et je rejoins brusquement le parc de la villa. Je constate bientôt que je suis dans la zone des groupes sculptés dont j'ai parlé à plusieurs reprises [...] (98)

Or le sujet de ceux-ci est nouveau et substitue à *L'Appât* féminin, dans une scène de chasse (21; cf. *infra* sa description auprès du figuier géant), un groupe sculpté macabre intitulé *Le Poison*, représentant l'agonie d'une fille dénudée auprès de qui l'homme anonyme à barbiche tenant dans une main "un verre à pied" (98) permet d'identifier Manneret<sup>15</sup>. En sorte que si

<sup>14</sup> L'intertextualité littéraire puise ici dans *La Curée* (1872), seul volume des *Rougon-Macquart* à évoquer la plante exotique d'Extrême-Orient en termes métaphoriques frappés du sceau de la sexualisation et de la violence: "Mais ce qui, de tous les détours des allées frappait les regards, c'était un grand **Hibiscus de la Chine**, dont l'immense nappe de verdure et de fleurs couvrait tout le flanc de l'hôtel, auquel la serre était scellée. Les larges fleurs pourpres de cette mauve gigantesque, sans cesse renaissantes, ne vivent que quelques heures. On eût dit des bouches sensuelles de femme qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant. Renée, près du bassin, frissonnait au milieu de ces floraisons superbes." Description aussitôt suivie de sculptures tout aussi baroques ("Des statues, des têtes de femme dont le cou se renversait, gonflé de rires, blanchissaient au fond des massifs, avec des taches d'ombres qui tordaient leurs rires fous.") et déterminée par la sensualité de Renée, en termes identiques : "les feuilles torsées, tachées de rouge, des Bégonias, et les feuilles blanches, en fer de lance, des Caladiums, mettaient une suite vague de meurtrissures et de pâleurs, que les amants ne s'expliquaient pas, et où ils retrouvaient parfois des rondeurs de hanches et de genoux, vautreés à terre, sous la brutalité de caresses sanglantes. [...] Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait tout entière. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'**Hibiscus de la Chine**, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre. Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante." A quoi s'ajoute dans le même contexte : "les grands Bambous de l'Inde montaient droits, frêles et durs, faisant tomber de haut leur pluie légère de feuilles; un **Ravenala**, l'arbre du voyageur, dressait son bouquet d'immenses écrans chinois".

<sup>15</sup> Lequel, en effet, déjà auparavant, "tient une coupe à pied en cristal, très fin, dont la forme rappelle celle d'un verre de champagne" (53); pour d'autres précisions sur cette scène, cf. *supra* note 9.

l'hibiscus retrouve son milieu naturel, hors du huis clos, le même verre que celui sous lequel il était pris apporte la mort, de façon beaucoup moins innocente que le côté inanimé de la représentation sculpturale, laquelle est d'ailleurs due à un paronyme de l'antihéros, "celui du sculpteur (quelque chose comme Johnson ou Jonstone)", hésite ironiquement le narrateur (21), avant de lui attribuer "cette pièce de Jonestone intitulée *L'assassinat d'Edouard Manneret*" (61), passant ainsi de la sculpture à la représentation théâtrale<sup>16</sup>. Bref, dans un jeu constant des contraires /vie/ vs /mort/, outre /statisme/ vs /dynamisme/, l'issue de secours que croyait avoir trouvée JE hors de la Villa Bleue oppressante, dans une bouffée d'oxygène que suggère la nature "en fleurs", n'échappe pas à la circularité vicieuse du cocktail macabre.

La cinquième et dernière occurrence est présentée dans une phrase dont la brièveté rend implicite la coupe de cristal. Elle est indexée cette fois à la paire sémique /extériorité/ + /mondanité/, par dissociation de la scène mondaine intérieure du "gros homme devant un buffet" qui renvoie à la deuxième page du roman où "un gros homme au teint rouge parle de ses voyages à une silhouette en smoking sombre" (10; cf. aussi 121) :

Puis c'est Johnson et Georges Marchat occupés à boire du champagne dans un jardin, à proximité d'un buisson **d'hibiscus en fleurs**. Johnson à présent qui s'éloigne à grand pas d'une grosse Mercedes arrêtée devant un entrepôt fermé du port de Kowloon [...]. Johnson en conversation avec un gros homme devant un buffet chargé d'argenterie, au milieu de la foule d'une réception mondaine. (142-3)

Pareille complexification du scénario affecte le végétal exotique qui scelle une rencontre d'autant plus étrange qu'elle semble établir la complicité entre la victime de la relation amoureuse (Marchat) et son bourreau (Sir Ralph Johnson), lequel ourdit une machination traîtresse à son encontre. L'espionnage mystérieux est toujours de mise avec la confusion avec le paronyme antérieur : "Johnson [...] s'était lié, sous l'étiquette d'une des nombreuses sociétés qu'il fondait à tout propos, avec un jeune Hollandais de bonne famille, nommé Marchant, qui avait fini par se suicider pour des raisons restées obscures" (120), paraphrasé par "ce qui se passe alors est demeuré confus" (122). Quant à la notation fugace de l'hibiscus dans un groupe circonstanciel de lieu au sein d'une participiale, elle appartient à une série d'apparence filmique, plus que théâtrale, dans laquelle "les images se succèdent très vite". Film qui relève d'un point de vue anonyme entretenant une savante imprécision avec ce "Puis on voit Johnson" (141) liminaire, jusqu'à "l'image rapprochée" du visage de "l'Américain", qui "laisse bientôt la place à la vue d'ensemble d'un petit bar" (142).

---

<sup>16</sup> Outre la paronymie et les contradictions, l'ironie use du défigement absurde de syntagmes, tel l'impérissable "elle saute les marches quatre par quatre, cinq par six" (128), voire la reprise d'un topos quasi-raciste : "les yeux aussi ouverts que peuvent l'être ceux d'un Chinois" (138), "tous les Chinois ont la même figure" (80), "les yeux bridés se lèvent à demi, de côté, sur le passage des servantes eurasiennes au maintien de princesses" (25), parodiant le style de certains romans d'espionnage, prototypes de l'infra-littérature.

Ce procédé du poncif, parmi d'autres, illustre la thèse de Pavel (*Le Mirage linguistique*, Minuit, 1988) selon laquelle le sémio-structuralisme, en littérature et en art, est triplement caractérisé : respectivement par l'*anti-mimétisme* (le refus de la représentation), le *conventionnalisme* (c'est-à-dire l'idée que la part du créateur est faible par rapport aux systèmes artistiques en place, d'où l'importance des poncifs), et l'*anti-intentionalisme* (qui nie la primauté de l'activité consciente dans l'élaboration de l'œuvre d'art). Si, comme l'écrit justement le polémiste H. Morgan sur son site ([www.sdv.fr/pages/adamantine](http://www.sdv.fr/pages/adamantine), consulté fin mai 2005), "l'anti-mimétisme dépasse le domaine des arts et des lettres, et représente une tendance générale des plus préoccupantes dans les sciences humaines, en tous cas en France. On pourrait parler dans ce cas d'*anti-référentialité* : toute référence à une réalité quelle qu'elle soit est honnie", en revanche *La Maison de rendez-vous* – emblématique du Nouveau Roman – n'échappe pas à l'impression référentielle (concept de la sémantique interprétative de F. Rastier) qui se dégage des moindres détails, plus exactement du signifié des mots induisant une image mentale, et ce, quelle que soit la dénonciation conventionnaliste de leur *mimesis* (i.e. leur statut de clichés), ou la forme expérimentale de la narration s'amusant à briser la cohérence traditionnelle du récit. Bref, l'évidence de leur effet de montage n'est pas incompatible avec un certain *effet de réel*, même si la trame narrative où ils sont intégrés les rend étrangers au concept de vraisemblance.

Bref, quels que soient les points de repère dus aux syntagmes répétés, le puzzle n'a de cohérence narrative que localement, car les recoupements effectués par un lecteur actif sont contrariés par le confusionnisme affiché. On peut se demander alors si la thématique organisatrice autour du topos floral, et qui multiplie les indices dits "atmosphériques" (Barthes, cf. *infra*) de luxe, de danger, d'esthétique sensuelle, de féminité étrange, vivante ou inanimée, se poursuit avec d'autres lexicalisations de végétaux exotiques.

\*\*\*

Et voilà que le gros homme sanguin s'interrompt de nouveau, parlant toujours [...] des magasins élégants de Kowloon, où l'on trouve les plus belles soies du monde. [...] Devant la vitrine, la promeneuse en fourreau noir [...] poursuit sa marche, retenant au bout de la laisse tendue son grand chien au pelage luisant [...]. A ce moment passe sur la chaussée, le long du trottoir où la jeune femme au chien s'éloigne d'un pas court et rapide, dans le même sens qu'elle, un pousse-pousse traîné à vive allure par un Chinois [...] [dont] la capote masque complètement le client assis sur le siège; à moins que celui-ci, qui, de l'arrière, demeure invisible lui-même à cause de la capote, ne soit vide, occupé seulement par un vieux coussin aplati dont la molesquine fendillée, usée, laisse échapper son kapok par une déchirure dans l'un des angles ; ainsi s'expliquerait l'étonnante vitesse à laquelle ce petit homme d'apparence chétive peut courir [...], entre les brancards rouges, sans jamais ralentir pour reprendre haleine, si bien qu'il a tout de suite disparu au bout de l'avenue, où commence l'ombre dense des **figuiers géants**. Le personnage au visage congestionné, aux yeux injectés de sang, détourne bientôt le regard, [...] tandis qu'il reprend son récit [...] (13)

Les clichés sur l'Extrême-Orient s'enchaînent, tel un enfilage de perles, et ce dès le titre du roman qui convoque la maison close devenue topos littéraire depuis la fin XIX<sup>ème</sup> 17. Il s'agit des stéréotypes de la mode bourgeoise (art déco et vêtements) ou des moyens de locomotion, dont l'usage par le motif de la promenade touristique l'indexe à l'isotopie non moins stéréotypée /espionnage/. Elle est afférente aussi bien au client potentiellement dissimulé qu'au regard fuyant et effrayant du gros homme rouge dont les coups d'œil liminaire et final encadrent ces descriptions de l'eurasienne et du pousse-pousse, qui peuvent aussi bien relever de son discours – il sera ce "narrateur au teint rouge en train de conter l'histoire à Johnson, qui ne prête qu'une oreille distraite à ses invraisemblables récits" (77) – que de celui d'un narrateur dont le point de vue s'effectuerait en focalisation externe.

L'occurrence suivante, au singulier, dissocie précisément ce personnage congestionné de la double thématique (a) des transports, où l'on note l'apparition de la traversée par bac, ainsi que la paraphrase minutieuse des détails, révélatrice d'un souci prononcé de réalisme empirique, tel le rembourrage qui remplace le kapok par synonymie, ou le syntagme "continuent, sur un rythme vif et régulier" substitué à "sans jamais ralentir" ; (b) de la promeneuse, devenue dominatrice ("maîtresse") d'un animal entrant peu après dans des jeux sexuels (de même le vêtement moulant et fendu de la promeneuse est sexualisé par sa fonction) : "le chien qui a subi un dressage spécial, doit déshabiller entièrement la prisonnière que lui désigne la servante eurasiennne (c'est celle-là qui doit, sauf erreur, s'appeler Kim 18) de son bras libre,

17 Le jeu de synonymie sur ces "maisons de plaisir clandestines" (33) n'évitera pas le terme vulgaire, puisé dans la contre-culture des romans de gare qui fournit cette mythologie moderne servant de fond parodique (de topique dévaluée) au roman, à base "de voyages en Orient, avec antiquaires entremetteurs, traite des filles, chiens trop adroits, *bordels* pour détraqués, trafics de drogue et assassins mystérieux" (77).

18 Erreur dénoncée plus loin, non sans complaisance : "la seconde servante lui ressemble d'ailleurs aussi parfaitement que si elles étaient jumelles, et dont le prénom peut-être s'écrit également Kim, et se prononce de façon très voisine, la différence ne pouvant être sensible qu'à une oreille chinoise" (86). "Debout près de Lady Ava se tient Lucky, la sœur jumelle de Kim et lui ressemble trait pour trait, mais qui porte une robe de soie blanche, au lieu d'être noire comme il conviendrait mieux à son deuil récent. (N'ont-elles pas toutes les deux

pointé" (32, 37). Quant à la contradiction du fourreau blanc substitué au noir, elle se lève par référence au clone de Kim qu'elle regardait à une vitrine, et par la comparaison due au syntagme *supra* "les traits aussi figés que ceux d'un mannequin de cire" : "elle contemple un instant la jeune femme de cire <sup>19</sup> vêtue d'une robe identique en soie blanche" (11). De même *infra* la comparaison des branchages avec "de longues chevelures" (78) favorise la transition immédiate avec la longue chevelure noire de la jeune eurasiennne, à propos de qui il est dit "on dirait un mannequin de mode dans une vitrine, qui tiendrait à bout de laisse un grand chien naturalisé" (37), comme l'est précisément celui de la vitrine (11). Cela renvoie à la toute première page du roman où la sexualisation s'affichait, outre "la chair des femmes", par "les seins exposés des mannequins de cire" (9), toujours dans une vitrine.

A la porte du parc il n'y a pas de taxi, mais plusieurs pousse-pousse [...] Le coureur qui tire le premier de la file est un petit homme chétif [...] Sous la capote, [...] le siège est garni d'un coussin collant et dur, dont la molesquine crevée laisse échapper son rembourrage par un des angles : une matière rêche, agglomérée en mèches raides, imprégnées d'humidité. [...] La traversée par le bac de Kowloon n'apporte aucune fraîcheur, et, de l'autre côté de l'eau, les pousse-pousse qui attendent en file sont identiques [...]. Mais un peu plus loin, dans une avenue déserte, une longue fille souple, en fourreau de soie blanche fendu sur le côté, passe dans la clarté bleuâtre d'un lampadaire. Elle tient en laisse, à bout de bras, un très grand chien noir au pelage luisant qui marche, raide, devant elle. Il disparaît aussitôt, et sa maîtresse à la suite, dans l'ombre d'un **figuier géant**. Les pieds du petit homme qui court entre les brancards continuent, sur un rythme vif et régulier, à frapper l'asphalte lisse. (17-8)

Or deux pages après, une description semble ne laisser aucun doute quant à la paraphrase de cet arbre, dont le nom est afin d'inciter précisément le lecteur à le lexicaliser, dans un jeu de piste où la cohérence s'établit par processus d'assimilation. Elle requiert des sèmes définitoires, tels /à feuilles découpées/, /oriental/ (Inde), /à feuillage abondant/, dans un anthropomorphisme et un effet masquant qui concourent à l'isotopie afférente /danger/ :

Un peu plus loin, dans la même allée, il y a un homme seul assis sur un banc de marbre. Habillé de couleur sombre et placé sous une plante charnue, avec des feuillages en forme de main qui s'avancent au-dessus de lui, il a les deux bras écartés de part et d'autre du corps, les paumes reposant à plat sur la pierre et les doigts recourbés sur son bord arrondi; le buste est penché en avant, la tête inclinée, dans une contemplation fixe – ou aveugle – du sable pâle devant ses chaussures vernies. Plus loin encore, une très jeune fille – vêtue seulement d'une sorte de chemisette en lambeaux qui laisse apercevoir en plusieurs points la chair nue, sur les cuisses, le ventre, la poitrine aux seins naissants, les épaules – est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains ramenées en arrière, la bouche s'ouvrant de terreur et les yeux agrandis par ce qu'elle voit se dresser en face d'elle : un tigre de grande taille, arrêté à quelques mètres à peine, qui la contemple un instant avant de la dévorer. C'est un groupe sculpté, grandeur nature, exécuté en bois peint vers le début du siècle et représentant une scène chasse aux Indes. Le nom de l'artiste – un nom anglais – se trouve gravé dans le bois, à la base du faux tronc d'arbre, en même temps que le titre de la statue : *L'Appât*. (20-1)

Il s'agit là de l'une des diverses "sculptures, toutes plus ou moins horribles ou fantastiques, dans le genre de celles qui ornent les temples de la Thaïlande ou le *Tiger Balm Garden* de Hong-Kong" (21-2) dont parlait le gros homme posant son verre sur le pétale d'hibiscus (cf.

perdu leur père ?)" (147). Manneret, "le père supposé de ces deux jumelles" (101).

<sup>19</sup> Elles ne sont pas les seules à être ainsi réifiées : la dernière version de la mort de Manneret le présente souri[an]t toujours, sans que bouge un pli de son visage. On dirait un personnage de cire dans un musée" (152).

*supra*). Rapportées au "breuvage" clandestin de Johnson qui rivalise avec les "trop célèbres baumes du Tigre" (120), la cohérence du puzzle descriptif semble vouloir s'esquisser... jusqu'à ce que l'anonymat de l'homme assis soit levé : il apparaît conjointement que ces feuillages en forme de main ne sont nullement des figuiers, mais un arbre voisin des "bananiers" (96) :

"- Georges quoi ? dit-il. - Georges Marchat. - Et que fait-il ?" Je réponds du tac au tac : "Négociant. - Il est français ? - Non, hollandais, je crois." Il est assis, solitaire, sur un banc de marbre blanc, sous une touffe de ravenalas, dont les feuilles en forme de larges mains retombent en éventail tout autour de lui. Il se penche en avant. Il a l'air de considérer ses chaussures vernies, un peu plus sombre sur le fond de sable clair. Ses deux mains sont appuyées au bord de la pierre, de part et d'autre du corps. (71)

Extrait qui explicite celui qui lui fait écho, quelques pages auparavant, avec

Lady Ava [...] sachant trop bien à l'avance tout ce qui va arriver : la rupture brutale du mariage de Lauren, le suicide de son fiancé près du bosquet de ravenalas, [...] la liaison vénale et passionnée entre Sir Ralph et Lauren [...] (60)

L'occurrence suivante s'insère dans un extrait textuel toujours similaire, mais dont les variations n'intéressent pas que la composante thématique : certes la paraphrase continue pour décrire le pousse-pousse, avec ces "mèches raides, imprégnées d'humidité" qui deviennent "une touffe de crins moites", rendus vraisemblables par le topos du climat pluvieux de ces régions; mais "le client assis" anonyme assis sur le siège est désormais le narrateur (JE), soudain devenu passager. La conséquence intéresse la dialogique. En effet, c'est de son point de vue paradoxal de touriste, qui restreint la vision à ce qu'il peut en voir de son véhicule, qu'il observe Kim la servante eurasienne, derrière les arbres, qui vient de quitter la Villa Bleue (ou la vitrine ?), et non plus lui, le passager masqué par la capote, vu du point de vue implicite du gros homme rouge (13, *supra*) :

Et maintenant elle marche dans la nuit le long des grands immeubles neufs de Kowloon, souple et rigide en même temps, libre et maîtrisée, s'avançant à la suite du chien noir qui tire un peu plus sur la tresse de cuir, sans même jeter un rapide coup d'œil aux vitrines de mode des boutiques élégantes, ou, de l'autre côté, vers le pousse-pousse attardé qui passe sur la chaussée, de toute la vitesse de son coureur aux pieds nus, parallèlement au trottoir, derrière les troncs des **figuiers géants**. Les troncs des **figuiers** masquent, à intervalles réguliers, la fine silhouette fugitive, dont la robe fourreau de soie blanche brille doucement dans l'obscurité. Ma main, posée sur le coussin de molesquine rendu collant par la chaleur humide, rencontre à nouveau la déchirure triangulaire, par où s'échappe une touffe de crins moites. (37)

Comme précédemment, le leurre par reformulation implicite se poursuit page suivante :

Sitôt ma porte refermée, j'ai voulu reconstituer point par point le déroulement de la soirée, depuis le moment où je pénètre dans le jardin de la villa, au milieu du crissement aigu, fixe, assourdissant, produit par des millions d'insectes nocturnes qui peuplent de toutes parts la végétation proliférante <sup>20</sup> dont les rameaux se penchent au-dessus des allées, tendant à la rencontre du promeneur solitaire, rendu hésitant par l'obscurité trop dense, des feuillages en forme de mains, de lances ou de cœurs, des racines aériennes à la recherche d'un support où s'accrocher, des fleurs au parfum

---

<sup>20</sup> Dans ce contexte peu rassurant pour un européen peu adapté au milieu oriental, elle active le topos de l'anti-colonialisme ailleurs revendiqué par Robbe-Grillet; en effet, au détour d'une incidente dans *Le Miroir qui revient* (*op. cit.* p. 40), il associe "la végétation proliférante des tropiques" à "la sexualité ravageuse prêtée aux Noirs" pour signifier "la conspiration qui menace à chaque instant de faire chavirer les fragiles échafaudages de son *colonialisme*" [celui du narrateur de *La jalousie*].

violent, douceâtre, légèrement pourri, éclairées soudain au détour d'un bosquet par la lueur bleue que diffusent les parois en stuc de la maison. (38)

La précision du regard se traduit à l'occurrence suivante par la constante géométrique, qui concerne aussi *supra* la chaussure de Lauren : la forme triangulaire constitue ainsi un de ces vocables générateurs, qui migrent de façon cohésive d'un lieu à un personnage <sup>21</sup>. La focalisation sur un tel détail lui confère un statut d'indice, au sens détective du terme, pour le lecteur qui se trouve ainsi promu enquêteur selon l'une des normes de ce genre narratif.

A cela s'ajoute l'évolution sensorielle du coussin collant humide chaud moite vers le "moisi", dans un processus de dégradation qui converge avec le scénario nouveau de Sir Ralph Johnson (substitué à JE dans ce rôle perceptif sur le siège), fugitif dans l'illégalité. Cette fuite motive désormais la concurrence de multiples moyens de locomotion, bac, pousse-pousse, automobile, le troisième insérant un nouveau personnage anonyme qui lexicalise pour la première fois l'isotopie /espionnage/.

Pendant ce temps, l'Américain regagne Kowloon par un des bateaux de nuit [...] Il a eu du mal à se débarrasser des policiers [...]. Il débarque donc de l'autre côté de l'eau. L'unique taxi en stationnement est pris, juste au moment où lui-même y arrive [...]. Johnson se décide à monter dans un pousse-pousse rouge, dont le coussin collant de molesquine laisse échapper son crin moisi par une déchirure en triangle; mais il se console en pensant que le taxi, d'un modèle très ancien, ne doit guère être plus confortable. Le coureur avance du reste aussi vite que l'automobile, qui va dans la même direction, par la grande avenue déserte que recouvrent en voûte, d'un trottoir à l'autre, les branches des **figuiers géants** dont les racines aériennes, fines et touffues, pendent verticalement comme de longues chevelures. Entre les gros troncs nouveaux apparaît par instant, rejointe et dépassée bientôt, une fille en robe fourreau blanche qui marchait d'un pas rapide le long des maisons, précédée d'un grand chien qu'elle tenait en laisse. Le pousse-pousse s'arrête en même temps que le taxi devant la porte monumentale de l'hôtel Victoria. [...] Mais personne ne descend de l'automobile et Johnson croit apercevoir [...] un visage qui l'observe derrière la glace restée fermée, malgré la chaleur, à la place du client. Il s'agirait donc d'un espion chargé par le lieutenant de suivre le suspect jusqu'à Kowloon [...] (78-9)

Alors que les feuillages des ravenalas n'avaient qu'une "forme de main", ceux des figuiers sont comparés à des cheveux, ceux-là même où l'hibiscus ornaît la féminité eurasiennne; en sorte qu'ils activent par assimilation le sème /parure/.

Au paragraphe suivant, une fois l'hôtel quitté, au bac et au pousse-pousse se substitue la voiture qui réunit le protagoniste avec le chauffeur supposé être "l'espion du lieutenant". Sans contradiction, si le dédoublement de la végétation est banal – rien ne distingue un figuier d'un autre –, celui de la promeneuse l'est moins, dans l'esprit même de Ralph Johnson, qui jauge la plausibilité des événements. Pour le lecteur il est rendu crédible par la multiplicité "des jeunes servantes eurasiennes" de Lady Ava (73), mention qui rend ainsi acceptable la complexité ainsi introduite :

La voyante filature du lieutenant ne l'empêche pas, en tout cas, de quitter le grand hall sans hésiter par l'autre porte à tambour, qui ouvre à l'arrière de l'immeuble sur un square planté de ravenalas, qu'il suffit de traverser pour rejoindre la rue. Il y a là une

---

<sup>21</sup> Du triangle de cuir doré des chaussures féminines (*supra*) jusqu'à cet étrange poisson à "queue triangulaire" dessiné par "le metteur en scène" lors de l'assassinat de Manneret (127), lequel s'effectue avec un "pied de verre demeuré presque intact et ne portant plus, à la place de la coupe, qu'un triangle de cristal recourbé, pointu comme un poignard" (124). Les pistes lexicales tracent ainsi une cohésion sémantique dans le cours chaotique du récit.

station de taxis, avec comme d'habitude une voiture libre, d'un modèle très ancien, qui attend. Johnson y monte [...]. Le taxi démarre aussitôt. La chaleur, dans l'étroite cabine, est étouffante; Johnson se demande pourquoi toutes les glaces en sont fermées jusqu'en haut, et il veut ouvrir celle qui se trouve de son côté. [...] La manivelle de manœuvre lui reste dans la main, et la glace demeure hermétiquement close. [...] Il est trop tard, de toute façon, pour changer le lieu de sa destination ; l'adresse de Manneret a été donnée, et enregistrée par le conducteur. Si celui-ci a pour mission de... Mais pourquoi l'espion qui le surveillait derrière sa glace fermée est-il ensuite descendu ? [...] Derrière les troncs **géants** des **figuiers**, une fille en robe fourreau longe d'un pas rapide et tranquille les boutiques élégantes aux vitrines éteintes; un grand chien noir la précède, exactement comme celle de tout à l'heure, qui ne se dirigeait pourtant pas de ce côté-ci et pourrait difficilement avoir fait tout ce chemin dans l'intervalle. Mais Sir Ralph a des soucis plus urgents qui l'empêchent de s'intéresser à ce problème. Si l'espion du lieutenant est vraiment descendu de voiture à l'hôtel Victoria [...], ce taxi peut aussi bien être un vrai taxi. (79-80)

On note que la proximité textuelle, ici sur un empan de deux paragraphes, des deux types d'arbres (ravenalas et figuiers) s'explique moins encore que précédemment par le fruit du hasard, et procède par assimilation. Les ravenalas font ainsi le lien – fût-il illogique dans la cohérence narrative – entre Johnson sculpteur de Marchat (20, 71) et ici Johnson trafiquant.

Dialogiquement, l'extrait présente une variation. Il est intéressant de constater qu'entre deux passages narrés de façon omnisciente ("Mais Johnson n'est passé par là que pour demander au portier si aucun message n'avait été déposé pour lui" (79); "Mais Sir Ralph a des soucis plus urgents"), le style indirect ("se demande pourquoi") cède la place à du style indirect libre, car il semble que l'on soit dans la pensée Johnson ("il est trop tard, de toute façon, pour changer le lieu de sa destination"), sans pour autant qu'il dise JE (le monologue intérieur est ainsi rendu impossible par la troisième personne du possessif *sa*, du pronom *le* et le passif trop peu subjectif *a été donnée*). Cette mentalisation concorde avec le genre du roman d'espionnage, et permet de situer la réflexion sur la promeneuse du point de vue du trafiquant anglais, soit en focalisation interne. Bref, le caractère différentiel remarquable du passage suivant par rapport aux précédents provient de la modalisation épistémique.

La perspective se complexifie encore avec l'insertion de celle de la victime, Manneret, ici au poste stratégique qu'est la fenêtre, laquelle permet la représentation de la scène suivante. Si "la jeune domestique eurasienne" est objet de ses réflexions, c'est elle, identifiable à Kim, qui devient sujet de l'acte d'observation de Johnson (focalisation interne), à travers les "racines aériennes", réitérées (38, *supra*), plus propices que les troncs à l'afférence /dissimulation/<sup>22</sup> :

Le taxi démodé est toujours là, qui l'attend, rangé au bord du trottoir. Sans réfléchir à ce que cette sollicitude du chauffeur a de bizarre, [...] Johnson s'approche d'un pas machinal et s'apprête à monter, tandis que le Chinois lui tient la porte. [...] le chauffeur courtois referme la portière sur le client qui vient de s'installer à l'arrière, [...] démarre sans trop de mal, et s'éloigne à une allure de pousse-pousse. Edouard Manneret se retourne alors vers la chambre et quitte la fenêtre en se frottant les mains. [...] Puis il revient à sa table de travail et continue à écrire. Ayant parcouru d'un pas vif et régulier le long trajet depuis le débarcadère, la jeune domestique eurasienne ne va pas tarder à rentrer avec le chien [...], marchant de son allure sans défaut jusqu'à l'embarcadère de Victoria, prenant le bac, où elle remarque la présence de Sir Ralph, mais en se gardant bien de le laisser lui-même l'apercevoir, et descendant en hâte la

<sup>22</sup> Cf. déjà le roman corse de Mérimée, *Colomba* : "Heureusement pour elle, la porte du jardin était dans une obscurité complète, et un grand **figuier** la couvrait en partie."

première, dès l'arrivée à Kowloon, continuant sa promenade nocturne, sous les racines pendantes des **figuiers géants**, rattrapée bientôt et dépassée par un taxi suivi de près par un pousse-pousse, puis un peu plus loin rattrapée de nouveau par le même taxi – seul cette fois – d'un modèle très ancien, facilement reconnaissable à ses vitres closes. C'est encore ce même taxi, pour la troisième fois, qu'elle croise (il vient maintenant à sa rencontre) juste avant d'arriver à destination. En dehors de Kim, de Johnson et de l'espion qui le suivait [...], il y avait encore dans ce même bac [...] un quatrième personnage qui mérite d'être signalé : c'est Georges Marchat [...] (85-7)

Non seulement le récit est enchevêtré et incertain (on lit : "à moins qu'il ne s'agisse bel et bien de la même fille", laquelle irait d'abord "jusqu'à l'embarcadère", voyagerait, descendrait puis ferait son "trajet depuis le débarcadère"), mais l'incidente "pour la troisième fois" prête ici à sourire car elle renvoie implicitement à ces "spectacles spéciaux" de la Villa Bleue, au début : "toute la scène se répétant avec exactitude dans ses moindres détails" (17), à quoi fera écho "la réception du même soir, dont le déroulement a fait l'objet de plusieurs relations détaillées" (118). Cette référence à la représentation, d'abord par l'écriture, jouant de sa liberté à enfreindre la règle de progression dramatique, linéaire et logique, dénonce l'autotélicité de cette esthétique novatrice.<sup>23</sup>

Quelques pages à peine plus loin, dans le même scénario de la fuite de Johnson, se confirme l'association avec l'autre végétal qui permet, avant de prendre le "bateau", l'insertion de la rencontre avec le prétendu fiancé suicidé – alors que tel n'était pas le cas à l'occurrence précédente (79, *supra*) et ne sera plus le cas à la suivante (144, *infra*). C'est d'ailleurs Johnson qui semble poser la question inquiète, formulée au style indirect libre, lui aussi réitéré :

Mais, quand il franchi le tambour, il a vu tout de suite que le taxi n'était plus là. Était-il allé stationner dans le square aux ravenalas, situé derrière l'hôtel ? [...] L'Américain n'a ensuite rien observé d'anormal, autour de lui, jusqu'au moment où, débouchant sur le quai d'embarquement, il entendu d'un cri [...]. C'est alors qu'il a aperçu la grosse automobile du négociant Marchat [...] (92)

Enfin, dans le dernier extrait, exit le pousse-pousse ainsi que Manneret et autres personnages, au profit du désir manifesté de la part de l'antihéros vis-à-vis de l'eurasienne, devenue après coup "passagère du ferry-boat" (145), et dont la promenade s'effectue à bord. Or par rapport à l'extrait précédent, celle-ci ne pouvait empêcher Sir Ralph de l'apercevoir puisqu'ils s'étaient fixés dans les yeux à bord du bac. La contradiction ne peut alors se lever qu'au prix d'une correction épistémique rétroactive à laquelle invite ce dernier extrait : alors que celui-ci relève d'un narrateur omniscient, le précédent mettait en scène le point de vue interne soit de Manneret à sa fenêtre, soit d'un narrateur anonyme se limitant à une focalisation externe et en proie au doute (comme l'a montré le syntagme : "à moins qu'il ne s'agisse bel et bien de la même fille"), bref dans ces deux hypothèses l'apparence de Kim feignant de n'avoir pas été vue de Sir Ralph devient erronée face à la vérité ultérieure :

Sir Ralph sort par la porte de derrière [l'hôtel], celle qui donne sur le petit square planté de ravenalas, car c'est de ce côté qu'il a le plus de chances de trouver un taxi. Une voiture libre, en effet, stationne au bout du trottoir ; il y monte et se fait conduire

<sup>23</sup> A la date de publication, en 1965, le caractère autotélique de l'œuvre, Graal structuraliste célébré par un enthousiasme théorique, consistait à dévoiler le fonctionnement de ses relations (selon la célèbre définition de la structure par Hjelmslev, "entité autonome de dépendances internes"), au lieu de livrer banalement un contenu. Le renvoi de la langue à elle-même se traduit par ce métalangage grammatical distillé ironiquement au cours de la description d'une pose d'un personnage du roman, qui plus est concernant le verbe de *mimesis* par excellence, en l'occurrence déniée : "le mot que l'index de la servante a l'air de désigner est le verbe *représente* (troisième personne du singulier du présent de l'indicatif)" (52).

au ferry-boat. Comme la chaleur sur le siège arrière est étouffante, il abaisse les glaces des deux portières : [...] il devient ainsi plus commode de regarder les passantes qui se promènent devant les vitrines brillamment éclairées, sous les **figuiers géants**. Dès que Sir Ralph est sur le bateau, il remarque une fille en robe collante, fendue très haut sur le côté, qui tient en laisse un grand chien noir aux oreilles dressées [...] Quand elle veut ralentir l'allure du chien qui marche devant elle et qui tire un peu trop sur la tresse de cuir, tendue très raide, la jeune femme produit entre ses dents un presque imperceptible sifflement de cobra, bref et sec. A plusieurs reprises, au cours des vingt minutes que dure la traversée, Sir Ralph rencontre son regard bleu, qui soutient tranquillement le sien. Mais il ne lui adresse pas la parole, en définitive, peut-être à cause du chien et de ses grondements à l'approche des étrangers <sup>24</sup>. Au débarcadère de Victoria, il y a toujours de nombreux taxis [...] (144-5).

Le récit passe ainsi allègrement de l'évidence, par cliché avoué : "tout le monde connaît Hong-Kong, sa rade, [...] le ferry-boat qui va de Kowloon à Victoria, les pousse-pousse rouges à hautes roues" (102), aux complexifications des déplacements des protagonistes. Ainsi "lorsqu'il descend du bac, à Victoria" (153), il ne peut s'agir du "débarcadère du ferry-boat, en arrivant de Kowloon" (136), car Johnson habite "à l'hôtel Victoria qui n'est pas situé à Victoria, [...] mais à Kowloon" (66). Ici comme dans tous les extraits étudiés, on touche à une spécificité du roman : la même scène, inlassablement reprise, subit des éclairages différents, ce qui rend la répétition signifiante, malgré le piétinement narrativo-descriptif.

Thématiquement, on retiendra la dominante du masque inquiétant qui constitue le sens des figuiers géants réitérés, qui cohabitent pacifiquement avec les "vitrines brillamment éclairées des magasins élégants de Kowloon". Leur afférence /danger/ qui est commune avec les fleurs rouges apparaît bien évidemment plus pertinente, à échelle globale du récit, que l'opposition distinctive des sèmes inhérents /ornemental/ pour 'hibiscus' vs /fructifère/ pour 'figuier'.

\*\*\*

L'enjeu de cette série d'analyses résidait dans l'illustration de cette thèse selon laquelle les occurrences de détails descriptifs contextualisés ne constituent pas que des variations thématiques mutuelles, mais (a) tout d'abord un point de repère dans la trame narrative, puisque leur réitération garantit la reprise d'un épisode identique et modifié (cela même si l'épisode est réitéré et paraphrasé en l'absence des mots vedettes sélectionnés) ; (b) ensuite et surtout, un instrument privilégié du matériau textuel permettant de construire une cohésion, un puzzle, progressivement, selon l'esthétique du genre rhapsodique qu'impose le Nouveau Roman. En effet, quels que soient les efforts méritoires de l'écrivain pour fourvoyer son lecteur dans les méandres incohérents de son récit, il ne peut empêcher que la construction sémantique autour des occurrences en question ne débouche sur une forme de compatibilité mutuelle. Ces occurrences fonctionnent en quelque sorte comme autant d'*îlots de confiance*, pour reprendre une expression linguistique utilisée pour les anaphoriques. Quels que soient les efforts auto-destructifs (par l'accumulation interne de scénarii incompatibles qui contrarient l'illusion représentationnaliste du récit), les détails garantissent ce que Ph. Hamon appelait une "conservation" thématique, par les groupements sémiqes qu'ils incitent à repérer. On a ainsi cherché à travers eux à donner une illustration à la formule de Matthews

---

<sup>24</sup> Variation sur le "divertissement qui a pour titre *L'appât*" (23), où s'opérait le déshabillage érotique d'une jeune japonaise par le molosse : "On n'entend plus rien d'autre désormais, dans le silence de la salle, que les brèves injonctions sifflantes de la servante, quasi invisible, les sourds grondements du chien noir, et, par instant, le souffle ému de la victime." (36)

selon qui *La Maison de rendez-vous* confère "au signifié un rôle organisateur" (art. cit. p.183). En sorte qu'au rebours de la thèse discontinuiste de Robbe-Grillet, pour qui

"le réel, qui résidait auparavant de façon exclusive dans le général et l'universel (les fameux *universaux* des scolastiques), se montre tout à coup si singulier qu'il devient impossible de le faire entrer dans les catégories du sens. Ce qui s'appellera désormais *novel*, pour bien caractériser la nouveauté du genre, s'attachera donc exclusivement aux détails concrets<sup>25</sup> (ce qui ne veut pas dire objectifs), parcellaires, relatés avec une minutieuse simplicité, même si cela doit nuire à la constitution d'une image d'ensemble, ou de quelque autre totalité que ce soit. Ainsi la cohérence du monde commence-t-elle à s'effriter. [...] L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire. [...] Les seuls détails qui constituent la réalité de l'univers où je vis ne sont rien d'autres que des trous dans la continuité de ses significations admises, tous les autres détails étant idéologiques" (*Le Miroir qui revient*, op. cit. pp. 209, 213),

les détails exotiques ici étudiés révèlent une permanence sémantique, qui bien que dénuée de cette "absence" et cette "étrangeté" voulue par l'auteur des *Gommes*, diffère de l'essence (*Wesen*) ontologique, d'une profondeur à laquelle devrait *in fine* renvoyer la superficialité des jeux et leurs narratifs. Certes, comme l'écrivait Barthes dans sa célèbre Introduction à l'analyse structurale des récits<sup>26</sup>, l'Indice est ce "signifié de connotation" qui "renvoie à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant à l'ensemble de l'histoire", mais quelle que soit cette "activité de déchiffrement" qu'impliquent les indices – relatifs notamment aux caractères et à l'atmosphère –, elle ne relève que d'opérations interprétatives dans le cadre d'une sémantique du texte<sup>27</sup>. L'actualité et la nécessité d'une telle pratique d'analyse ne confirment-elles la modernité d'un genre comme le Nouveau Roman qui soumet ces "unités intégratives" à son mode herméneutique ?

Puisque les écrivains de cette école savent que "le réel commence juste au moment où le sens vacille", leur volonté de se faire, au rebours de "l'idéologie réaliste sous-balzacienne", le chantre des "cassures", des "vides", des "trous" "dans la trame signifiante" (*Le Miroir qui revient*, op. cit. p. 212) n'implique évidemment pas que la réalité sémiotique du langage, des mots soit à cette image. Aussi superficiel qu'ait pu paraître le choix de la flore tropicale comme entrée dans une parodie de roman d'espionnage, il a rappelé que ces végétaux n'étaient pas du "réel" au sens où l'entend Robbe-Grillet – mais aussi l'ontologie. Précisément parce qu'ils sont répétés à divers endroits et moments de la trame narrative d'une enquête dans un milieu interlope, ils ont un sens – non vacillant – qui ne se réduit pas à signifier "l'être-là des choses", ni même le stéréotype d'une région. Sans tomber dans la psychologie, la sociologie et l'humanisme (pour reprendre la critique de Barthes), il faut bien convenir qu'ils entrent dans les rapports inter-humains des personnages comme facteur liant. L'hibiscus en fleurs, c'est déjà la menace du gros homme au teint rouge, en tant qu'informateur sur la mort d'Edouard Manneret; en corrélation avec des figuiers géants, il devient observateur de la promeneuse et

<sup>25</sup> Robbe-Grillet sur ce point ne diffère pas de Zola qui avouait "j'ai l'hypertrophie du détail vrai" (cité par Hamon, Un discours contraint, *Littérature et réalité*, Points, 1982: 162), à cette différence près que la vérité des détails descriptifs de *La Maison de rendez-vous* repose sur le stéréotype infra-littéraire assumé : vrais parce qu'hyper-codés par un genre, que l'auteur parodie.

<sup>26</sup> De *Communications*, 8, 1966, repris dans *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, pp. 179-182.

<sup>27</sup> Et non d'une ontologie, à quoi aboutissait Barthes dans sa démonstration : alors que "la sanction des Fonctions [au sens proppien] n'est jamais que *plus loin*, [...] la sanction des Indices est *plus haut*"; parmi ces deux classes d'unités narratives, "les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être" (art. cit. p. 179).

du pousse-pousse dans lequel une autre occurrence fera de Johnson le passager caché, qu'une nouvelle occurrence transformera en narrateur JE décrivant ses sensations tactiles (molesquine fendillée, d'où s'échappe le kapok) et visuelles (vitrines, illustré); quant à la subtile distinction entre figuiers et ravenalas, loin d'être inutile, elle sert à introduire, avec la mention du square ou du bosquet, la situation spatiale d'une autre victime, Marchat, lequel se retrouve *in fine* en relation mondaine avec Johnson près de l'hibiscus en fleurs. Soit, en termes sémantiques un écheveau actoriel dans lequel chaque contexte active au moins une afférence.

En outre, singularité, aléatoire, accidentel, fragmentation, dissémination, goût de l'inachèvement, voire anti-totalitarisme : ne reconnaît-on pas là, dans ces valeurs, prônées par Robbe-Grillet, le pendant à son esthétique narrative, à savoir des valeurs qui fondent la méthode d'analyse du *S/Z* ? Néanmoins, nous espérons avoir montré qu'à un tel déconstructivisme très "années 70" peut succéder aujourd'hui une organisation isotopique, qui rassemble au lieu d'éclater, comme le fit le *code sémique*. Aussi peut-elle évaluer le contenu d'ouvrages, qui "configurent" un réalisme empirique frappé du sceau de la discontinuité et de l'incohérence. On a aussi constaté que ce constructivisme auquel invite *a contrario* le Nouveau Roman – quelles que soient "les oppositions insolubles, les éclatements, les apories diégétiques" (*Le Miroir qui revient, op. cit.* p. 212), autant de chausse-trappes qui jalonnent savamment le fil du récit – abordait les composantes *tactique* par la répartition des répétitions de thèmes sur l'ensemble du roman, *dialectique* par la remise en ordre délicate des événements, et *dialogique* par les cas limites des choix de points de vue (focalisations et textualisation du savoir et du croire des observateurs) dont on ne peut décider qu'au terme d'une activité interprétative fondée sur des éléments thématiques. Cette esthétique littéraire, bien que datée, demeure donc encore très stimulante pour une sémantique textuelle.