

notions d'histoire, de personnages, de distinction de la forme et du contenu. En simplifiant de façon excessive, Robbe-Grillet trouve le point tournant dans l'œuvre de Flaubert à partir de laquelle s'accélère la désagrégation de l'intrigue. Elle se réduit déjà de *Madame Bovary* à *l'Education sentimentale* mais le rêve du « livre sur rien », du « livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style », du « livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut » (lettre à L. Colet, 16 janv. 1852) laisse entrevoir une limite idéale dans la disparition de l'histoire. A la même époque les Goncourt œuvrent dans le même sens : ils veulent écrire un « roman sans péripéties, sans intrigue, sans bas amusement » (préface à *Chérie*). « J'ai tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoires », écrit Edmond de Goncourt en 1891 en réponse à l'enquête de Huret sur le roman, et il renonce même à faire de la mort des personnages un artifice pour dénouer une intrigue. Robbe-Grillet, pour sa part, envisage une nouvelle conception de l'histoire dans le roman :

Chez Beckett lui-même, il ne manque pas d'événements, mais qui sont sans cesse en train de se contester, de se mettre en doute, de se détruire, si bien que la même phrase peut contenir une constatation et sa négation immédiate. En somme ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence<sup>1</sup>.

Il fait remarquer que « *les Gommages* ou *le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une « action » des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques », mais peu à peu « l'écriture » devrait constituer l'essentiel du roman en prenant le pas sur « l'histoire ».

1. Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, p. 38.

En effet, on ne s'en débarrasse pas aussi facilement. Malgré les tentatives périodiques d'élimination, l'intrigue, qui est un mal pour certains romanciers, demeure peut-être un mal nécessaire. Le roman raconte une histoire : « c'est l'aspect fondamental sans lequel il ne pourrait exister », écrit E. M. Forster<sup>1</sup>, même s'il souhaite que cet aspect fondamental soit autre chose que *this low atavistic form*. Henry James, dans son essai sur Maupassant, fait remarquer qu'il n'y a pas de personnages sans action, mais pas d'action sans intrigue qui donne l'occasion de connaître ces personnages<sup>2</sup>.

### L'action

L'intrigue repose sur la notion fondamentale de mouvement, de *changement* à partir d'une situation donnée et sous l'influence de certaines forces. Traditionnellement on parle de cet élément dynamique de l'intrigue comme de son « ressort » : honneur à venger pour Chimène, ambition à satisfaire pour Julien Sorel, mais ces forces se manifestent mieux

1. E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, p. 34.

2. Certains critiques ont voulu distinguer les intrigues d'action, les intrigues psychologiques, les intrigues philosophiques (*plots of action, plots of character, plots of thought*) d'après la prédominance de l'un ou l'autre de ces éléments. Dans le premier cas, le changement (*change*) se produit dans la situation du personnage, amené par son caractère et son mode de pensée ; dans le second c'est son caractère moral qui se transforme sous l'influence de l'action ; ou sa façon de penser et ses sentiments sont modifiés par le caractère et l'action. R. S. CRANE cite comme exemples respectivement *les Frères Karamazov*, *Un portrait de femme* d'Henry JAMES et *Marius l'épicurien* de Walter PATER. Ces catégories orientent la conception de l'intrigue vers deux pôles : aventure et psychologie. Dans cette optique, l'intrigue repose donc sur une relation entre la situation externe — ses composantes géographiques, sociales, etc. — et la situation interne des personnages — leurs sentiments, leurs actions, leurs pensées. Cette relation est variable d'un roman à l'autre, l'histoire s'orientant vers « l'extérieur » ou vers « l'intérieur » selon la prédominance de l'une ou l'autre situation, mais surtout elle se modifie au cours d'un même roman, l'équilibre pouvant se rompre, puis se rétablir après de multiples fluctuations. (R. S. CRANE, *The concept of plot and the plot of Tom Jones*, dans J. CALDERWOOD and H. TOLIVER, *Perspectives on Fiction*, New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1968, pp. 303-318.)