

LA FONCTION DE L'OBJET CHEZ LES SURREALISTES, LES EXISTENTIALISTES ET DANS LES ROMANS DE MICHEL BUTOR, ALAIN ROBBE-GRILLET ET NATHALIE SARRAUTE.

Nicole Nivelles, Soutenance de thèse, Montpellier 3, 1973

S'il est aujourd'hui un thème à la mode, c'est bien le rôle de l'objet dans notre société qui en produit tant et tant de catégories diverses ; à tel point qu'on parle de moins en moins d'individus, de plus en plus de consommateurs. Les seuls rapports possibles entre humains et objets semblent être l'achat et la vente, comme si les choses n'étaient plus utiles en elles-mêmes. S'il en était ainsi pourquoi les écrivains, qui ne sont point des commerçants, leur donneraient-ils de l'importance, les décriraient-ils dans des œuvres qui ne traitent généralement pas du commerce ni de la consommation ?

On sait combien les surréalistes ont aimé les choses et combien les écrivains du Nouveau roman, certains du moins, se plaisent à les décrire. Aussi ai-je pensé que le statut de l'objet, défini par ses fonctions, avait une histoire et que, du Surréalisme qui le fit vivre, qui le ridiculise, qui le célèbre, au Nouveau roman qui paraît en être envahi, il y avait sinon une évolution du moins un chemin à suivre.

A travers trois périodes et trois passages dont je parlerai plus loin, on peut voir l'objet aller vers l'homme, tendrement voire amoureux, l'objet qui va vers l'homme et le menace, l'objet enfin auquel l'homme s'identifie.

Trois périodes chronologiques

La première, c'est le Surréalisme, c'est-à-dire l'œuvre, en prose car une étude de la poésie surréaliste ne me paraissait pas devoir se rattacher à une étude du Nouveau roman. L'œuvre donc de surréalistes proprement dits, comme Louis Aragon ou bien André Breton, celle d'écrivains qu'on assimile communément aux surréalistes, qu'ils aient ou non participé à ce mouvement. Je prends en compte Raymond Roussel, considéré comme dada, le texte d'Henri Michaux que je cite est postérieur au Surréalisme, quant à André-Pierre de Mandiargues, héritier du Surréalisme, on le compare quelquefois aux écrivains du Nouveau roman.

Seconde période, l'Existentialisme, les romans de Simone de Beauvoir, d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre. Là encore je me suis fiée à une étiquette commode et l'on verra si mon texte me donne raison car mon propos n'est pas de donner des limites à telle ou telle école. Albert Camus n'a jamais dit qu'il était existentialiste, à ma connaissance il a même nié l'être, et j'aurais pu prendre en compte un certain nombre d'autres écrivains.

Dernière période, le Nouveau roman, principalement des œuvres de Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. Plus quelques-unes de Marguerite Duras, Robert Pinget et Claude Simon.

Mon étude n'est pas exhaustive, portant sur un aussi long moment ; l'analyse détaillée de chacun des romans n'était pas non plus mon but. Elle aurait demandé que je sois spécialiste de domaines aussi divers que la psychologie, la sociologie et la linguistique pour le moins. Je ne prétends qu'à une lecture attentive de romans du 20^{ème} siècle.

L'objet

Ma thèse se compose de trois parties principales. Dans la première, j'essaie de lire à travers les objets l'histoire de notre siècle telle que la ressentent ou la retracent les écrivains. Dans la seconde, je parle surtout du rôle symbolique de l'objet, allant comme il convient du plus concret à l'abstraction. L'objet, en littérature, cesse évidemment d'être lui-même pour se muer en notion. La dernière partie tente de montrer comment le langage met en évidence, non pas toutes les fonctions de l'objet, mais celles qu'on lui assigne délibérément.

L'objet, il est temps de le définir, l'objet en général et ceux dont parlent les romanciers. Je n'en ai pas essayé de définition philosophique, j'ai voulu le voir de manière concrète, pragmatique. C'est peut-être pour cela que ma définition est contradictoire, qu'elle apparaît presque comme le résultat d'un jeu.

Qu'est-ce que l'objet ? Ce qui existe en dehors de notre conscience certes. Mais peu nous importe l'objet en dehors de la conscience que nous en avons dans une étude qui traite justement de cette conscience, du rôle de l'objet dans la littérature. J'ai d'abord voulu traduire l'image que le mot « objet » évoque habituellement. L'objet c'est avant tout ce qui prolonge nos gestes et ce que nos mains façonnent, c'est le produit, l'instrument, le compagnon de notre vie quotidienne.

Les dictionnaires d'usage courant disent : « Objet, désignation indéterminée de tout ce qui est inanimé », « Inanimé, qui n'est point doué de vie ou paraît tel ». L'objet n'est pas si facile à définir qu'on aurait pu le penser. Ajoutons que ni air, ni eau, ni terre ne sont des objets, que dans la notion d'objet est une idée de limite et conjointement de solidité. De plus, quand l'objet est trop grand pour qu'on le puisse tenir, on cesse de le désigner comme tel, à quelques exceptions près (statues, meubles) ! On parle des objets que contient la maison, point des objets qui constituent la ville. Finis, solides mais fluides quand il s'agit de vêtements (objets encore ?) et inanimés, ils sont le plus souvent autonomes et, en quelque sorte, à l'échelle humaine. Le monde des objets n'est pas la totalité du monde objectif.

L'objet est d'origine animale parfois, telle l'éponge de la salle de bain contrairement à celle qui vit en mer ; d'origine végétale, meubles en bois, panier d'osier ; ou minérale, caillou ou machine. On le tient, on le porte ou on s'y installe et Michel Butor, dans *L'emploi du temps*, écrit : « mais un homme est venu s'incliner, son chapeau melon à la main, son parapluie pendu au bras, tirer une chaise et s'asseoir ».

Quand on étudie l'objet dans un corpus donné, il faut encore le définir par rapport à ce corpus, corpus ci-dessus défini lui-même. Ou qui paraît tel. Il est un être qui, mort ou vivant, semble inanimé et peut être considéré comme un objet, c'est l'œuf qui, animal ou de pierre dure, a ici le même rôle. Peu importe la nature des œufs dont parle André Pieyre de Mandiargues dans *La Marge* : « sur ce beau corps, d'une main et de l'autre, il promène les œufs, allant d'abord au long des belles cuisses abondantes, sur le beau ventre, sur le dru triangle noir, remontant sur la taille grasse ».

Au contraire nous verrons des inanimés prendre vie et je dois retrancher de ma définition « ou paraît tel », ne serait-ce que pour approuver René Gardier quand il écrit, dans *Le cinéma est-il surréaliste ?*, « l'objet, avec le Surréalisme, devient vivant ». Dans la plupart des ouvrages dont je parlerai on passe d'ailleurs aisément de l'animé à l'inerte, autant que de l'inerte au vivant. Arrêtons-nous un moment sur cette phrase qu'écrivit Robert Desnos dans *Deuil pour deuil* : « C'est l'histoire d'un sculpteur qui découvre soudain, à fouiller une terre rouge, que son ébauchoir a la forme d'un couteau d'assassin et que, du point de vue de la noblesse morale, il est aussi légitime de précipiter les formes palpitantes dans le silence et la rigidité squelettique que de douer l'informe matière d'un simulacre de conception ».

Méthode

N'ayant donc pas défini l'objet, j'exposerai maintenant ma méthode. J'ai d'abord procédé à un classement des objets par nature, c'est-à-dire selon leur rôle premier, par forme, par couleur et par matière. Ces diverses catégories se recourent évidemment. C'est moins les objets que j'ai voulu classer que leurs divers aspects, aidée en cela par ma pratique des techniques de la documentation automatique dans les sciences humaines.

Puis j'ai classé les choses selon leurs fonctions telles qu'elles m'étaient apparues lors d'une première lecture ou relecture des romans de mon corpus, telles aussi que les définissaient les quelques ouvrages critiques ou d'exégèse dont je me suis aidée. D'autres relectures m'ont permis de vérifier plus ou moins systématiquement la validité de ce premier classement.

Je dois encore préciser que c'est volontairement que je reprends plusieurs fois les mêmes citations, et dans un double but : Mis à part le fait qu'on peut trouver à un même objet, dans un même passage, plusieurs fonctions, je me suis amusée à des répétitions qui, si elles n'ont pas la valeur de celles de Robbe-Grillet, les évoquent cependant. C'est pour ne pas alourdir mon texte que j'ai rarement donné avec ces citations des noms d'école ou d'écrivain. On se référera aux notes de bas de page. Bien entendu j'ai généralement donné ces citations dans l'ordre chronologique, sinon des écrits, du moins des écoles. Mais je me suis permise, chaque fois que cela m'a paru nécessaire, de les ranger autrement à partir du moment où j'avais, d'une manière ou d'une autre, situé leurs auteurs.

Cependant, dans mon introduction et ma définition de l'objet, je n'ai absolument pas tenu compte de la chronologie, ma définition, si je puis la nommer ainsi, devant être une afin que je puisse user commodément des mots « objet » et « chose » voire « article ». Ces mots, j'aurais voulu les employer moins souvent que je ne l'ai fait, point d'ailleurs dans un souci de style mais par jeu. Il ne m'a pourtant pas semblé élégant de les remplacer par des termes tels que « truc », « machin », voire « bidule ».

Lignes directives

Avant d'exposer les principaux points de ma thèse, je voudrais vous citer les trois passages annoncés et qui figurent dans mon ouvrage. Ceci pour mettre en évidence ce qui m'a frappée dans les romans où je les ai puisés :

« Les gestes interdits des statues dans le moule ont donné ces figures imparfaites de revenantes : les Vénus dont les mains absentes caressent les cheveux des poètes » (André Breton et Paul Eluard, *L'Immaculée conception*).

« Les statues volaient bas et doucement [...] « Elles se penchent sur Pierre » [...] un cri horrible la glaça tout à coup. Elles l'ont touché ». (Jean-Paul Sartre, *Le Mur, La Chambre*).

« Rappelez-vous : il y avait, tout près de nous, un groupe de pierre, sur un socle assez haut, un homme et une femme vêtus à l'antique, dont les gestes inachevés semblaient représenter quelque scène précise. Vous m'avez demandé qui étaient ces personnages, j'ai répondu que je ne savais pas. Vous avez fait quelques supposition, et j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien ». (Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*).

Mon travail se compose donc de trois parties. J'ai tout de suite renoncé à en réserver une à chaque période afin de pouvoir aisément confronter des textes, comparables ou pas. Après avoir dit ce que j'entendais par « objet », j'explique pourquoi je parle de ceux-ci plutôt que de ceux-là. J'ai retenu pour cette étude la plus grande partie des choses citées dans les romans dont je donne la liste dans ma bibliographie. Cependant, comme je ne pouvais parler de tout afin de ne pas faire peser ma recherche sur tel ou tel roman en particulier, j'ai fait attention à ce qui revenait d'époque à époque, les mannequins par exemple et les statues.

Se situer dans l'histoire

Si l'on étudie les fonctions de l'objet dans la prose d'une époque donnée, c'est bien sûr qu'on les pressent particulières. Il importe donc de se demander si elles se distinguent des fonctions précédemment indiquées en littérature, ou comment elles y sont apparentées.

Au 19^{ème} siècle naît l'objet moderne, c'est-à-dire que les objets utilitaires deviennent nombreux, l'industrie se développant, des choses telles que les bibelots prolifèrent et apparaît l'objet de série. La possession des plus rares étant alors plus que jamais la marque de la situation sociale, un critère de respectabilité. Les écrivains énumèrent et décrivent longuement meubles et vêtements, bibelots et voitures, si bien qu'historiens et sociologues étudient maintenant avec profit les romans de Balzac par exemple.

C'est le plus souvent à travers des objets qui dans les écrits ont, outre leur fonction première, disons utilitaire, un rôle de description de la société, c'est à travers ces objets parfois qu'on peut lire l'histoire. C'est, sauf exception, nouveau au 19^{ème} siècle et il est intéressant de voir comment des auteurs plus récents reprennent cela.

Deux autres fonctions sont repérables. L'objet, chez Zola par exemple, a déjà un rôle psychologique distinct de son rôle utilitaire ou sociologique, chez d'autres il est fantastique. Dans *Soleil des loups* Pieyre de Mandiargues, dans une nouvelle intitulée *L'archéologue*, reprend le thème de la statue qui s'anime, un peu comme Mérimée dans *La Vénus d'Ille*. Si ce n'est pas la statue qui écrase l'archéologue, ce sont les crapauds qui le dévorent après que son attrait pour cette géante sous-marine, qui porte au doigt une bague semblable à celle de sa fiancée, l'ait entraîné vers la mort.

Pourtant des phénomènes nouveaux intervinrent et, à partir de Dada surtout, on ne regarde plus les objets de la même manière. Déjà l'invention de la photographie, puis le cinéma naissant, avaient changé la vision des artistes. L'objet va se transformer, bouger au gré du cinéaste. Autre événement important, l'invention de la psychanalyse. On sait que les surréalistes, qui me paraissent n'avoir reconnu que Freud, vont lui emprunter des idées, du moins s'amuser avec l'anecdotique de ses découvertes.

La machine, la réclame et les femmes

C'est à cause de la part très grande qu'ont les découvertes modernes dans la production, le rôle et la perception des choses, que j'ai commencé ma première partie, la partie historique, en parlant de la machine puis de la réclame, qui d'une certaine manière sont liées dans notre société.

La machine, objet utilitaire à quelques exceptions près, d'objet concret devient pourtant psychologique. Chez les surréalistes surtout elle devient un symbole de l'activité sexuelle, donc de la sexualité transposée. Elle est, chez tous, admirée ou bien crée l'étonnement. Sa vie autonome ou paraissant telle semble mystérieuse. Evidemment elle est aussi, chez les surréalistes surtout dans la peinture il est vrai, sujet de moquerie. La peinture surréaliste, je ne pouvais l'ignorer tout-à-fait, ni la sculpture et pas non plus le cinéma.

C'est souvent dans le domaine des arts plastiques que se situent les affiches, objets publicitaires par excellence, du moins objet porteur de réclame et auquel les surréalistes ont donné de l'importance. Fait étonnant, l'objet publicitaire aura peu de place dans le Nouveau roman car il situe peut-être les personnages dans une société économiquement définie. Quant aux vitrines, à leur contenu, il est rare qu'elles soient vues comme moyen publicitaire, pas plus que les enseignes.

L'histoire se lit encore dans les rapports qu'ont telle ou telle catégorie de personnes avec les objets, et avec les femmes réifiées. Car l'industrialisation permettant aux femmes de

travailler davantage hors de chez elles, ainsi que l'ouverture d'écoles à elles réservées, le maître mâle enrage de jalousie et de misogynie. Dans *Locus solus*, de Raymond Roussel, un passage en est révélateur, anecdote et termes employés. La scène se passe dans un cabinet de « science phrénologique » où sont donc des crânes. « Lydie [...] tenait une poupée avocate, jouet qui, forme palpable d'un propos à l'ordre du jour, faisait fureur cette année-là, où pour la première fois on voyait des femmes au barreau [...] Jouant sans bruit avec sa poupée, elle fut apitoyée, en songeant à la neige [...] coucha l'avocate devant l'âtre [...] la chaleur fit fondre la colle, les yeux de verre tombèrent [...] Lydie [...] fut soudain frappée du rapport d'expression établi entre les têtes de morts [...] et le rose visage artificiel par la commune vacuité des orbites [...] Il fallait maintenant au crâne une toque pareille à celle de l'avocate [...] Lydie [...] prit un journal », y découpa la toque et jeta au feu le reste du journal. « Le feu se communiqua [...] aux courtes jupes de Lydie [...] Elle succomba le soir même ».

L'objet, si objet il y a, qui habituellement symbolise ou qualifie le plus les humains, c'est le vêtement. C'est ou c'était ce qui hors de la nudité différencie les sexes. Chez les écrivains comme dans la réalité, le vêtement féminin a souvent un rôle érotique. La façon dont on en parle révèle désirs et préjugés. Chez André Breton, ce n'est pas en tant qu'être désiré que *Nadja* s'impose par ses vêtements, c'est en tant qu'être humain qui a son propre poids moral. Mais quand une dame veut offrir un gant de bronze à la centrale surréaliste, on peut s'interroger sur la signification de ce gant. Un objet dont il est très souvent question chez nos auteurs (gant, main). Chez Sartre, dans *L'Age de raison*, Ivich refuse d'être jugée sur les vêtements qu'elle porte et Mathieu le comprend mais en est désorienté. Dans le Nouveau roman, autre effet des changements technologiques, les vêtements de série rendent tous les humains semblables, hommes et femmes. Dans *Le Voyeur*, chez Robbe-Grillet, la statue porte la robe qui vêt toutes les filles de l'île.

Bric-à-brac

Objets, séries d'objets. On impute traditionnellement aux femmes, gardiennes de la maison et de son contenu, le bric-à-brac. Celui qu'Aragon on offre à Mirabelle, dans *Anicet ou le panorama, roman*, qu'on lui offre en hommage et en sacrifice. Celui auquel Annie a renoncé, dans *La Nausée*, déroutant Roquentin. Celui auquel se raccrochent certaines femmes du Nouveau roman, celles qui subsistent grâce à des souvenirs qui ne sont pas même les leurs mais ceux de leurs maris disparus, chez Michel Butor par exemple. Certaines brisent ces objets, telle *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras.

Chez les écrivains féminins on retrouve le bric-à-brac grâce auquel certaines femmes expriment ou essaient d'exprimer leur personnalité, ainsi chez Simone de Beauvoir. Chez Nathalie Sarraute cette profusion d'objets étouffe les femmes qui vainement cherchent à vivre grâce à eux, dont les actions consistent bien souvent à les rechercher. Enfin on sent chez les femmes une certaine gêne à l'égard du vêtement, qu'une femme ne peut choisir vraiment sans penser, qu'elle en tienne compte ou pas, à l'attitude qu'auront les autres envers elle quand elle le portera. Aussi, tentée d'une part d'affirmer sa personnalité par ses effets, elle est tentée d'autre part par une inélégance qui, niant l'érotisme, la désignera comme être humain asexué. C'est l'époque du port du tailleur.

Tous, ou presque tous se situent, dans les ouvrages ici étudiés, par rapport aux objets. A une époque où l'aventure individuelle paraît désormais à certains impossible, on la vit parmi les choses et c'est ce que fait Aragon dans *Le Paysan de Paris*, c'est ce que font les maniaques du Nouveau roman. Ceci n'est pas absent non plus des romans « existentialistes » mais les objets y sont infiniment moins nombreux, l'époque étant autre, trop tragique pour qu'on se soucie d'objets d'ailleurs plus rares.

La force des choses

Chez les surréalistes, l'amour est souvent celui des choses. Si, dans l'idée de Breton, une femme lui est destinée, c'est d'abord des choses qu'il nous entretient. *L'Amour fou*, c'est avant tout celui de l'objet pour l'homme, de l'homme pour l'objet. Chez Sartre, dans *L'Âge de raison*, Boris aime moins les femmes que les choses, c'est pour l'une d'elle qu'il a « le cœur tordu de désir ». Chez Nathalie Sarraute enfin cette passion devient malade.

Cet attrait, les écrivains le dénoncent aussi, réagissent contre lui. Il y a chez les surréalistes un certain refus de l'objet, ils le ridiculisent. Les existentialistes eux prônent fréquemment, en bourgeois ayant leur suffisance, une sorte d'ascétisme et l'asphyxie par l'objet que présente le Nouveau roman n'est certes pas acceptation.

L'aventure se vit parmi les objets. Dans une société où l'homme est de plus en plus isolé, ils sont l'ersatz de l'ami car l'individu ne peut s'épanouir dans une foule indifférente, voire hostile. Mais l'objet est surtout l'instrument du hasard. On sait l'importance que les surréalistes attribuèrent au réseau de coïncidences qu'on nomme hasard, dans lequel Breton voit « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ». Ce hasard est souvent heureux tandis qu'il sera tragique chez Camus. Dans *L'Étranger*, il change une certaine logique socio-politique en un hasard implacable et absurde. Qu'en est-il du Nouveau roman ? Si Mathias, *Le Voyeur*, ne trouvait par hasard partout des objets en forme de huit, il ne serait pas conduit à l'assassinat. Mais tout lui évoque ce huit qui révèle sa manie sans en être la cause. C'est dans le souvenir qu'il faut chercher la pensée des héros du Nouveau roman, si l'on considère que ces héros sont les humains et non les choses. L'objet souvenir n'en est pas moins rare et n'apparaît guère qu'à côté des femmes. Les choses, chez les surréalistes, ne peuvent avoir de passé, les existentialistes les suppriment quand elles pourraient retracer le passé et, dans le Nouveau roman, elles sont les repères d'une mémoire défaillante, mais elles sont neuves, « aussi bien ».

Statues et autres mannequins

« Grands symboles particuliers exerçant leur pouvoir concret sur le monde, elles mangeront vos cheveux, passant, les statues. O force d'une nuit figurée dans le bronze, noir précipice des yeux morts creusés un peu plus haut que terre, disqualification de la raison par les spectres, effondrement de la volonté à ces pieds scellés à leur roc » (*Le paysan de Paris*).

Ces objets qui prolifèrent tels des êtres vivants, on cherche à y échapper, en vain semble-t-il. On lit en effet chez ces divers romanciers la « crise » de notre société et ses ridicules. André Breton par exemple se moque de la religion ou de la religiosité avec cette « vierge de plâtre dont, pour achever la ressemblance, on avait construit l'auréole en fils de la vierge ». Camus, dans *L'Étranger*, met dans les mains d'un juge menaçant un crucifix, et Pieyre de Mandiargues : « Il y avait des Vierges du Pilier, de Saragosse, tronconiques et iridescentes, des Saints Jacques de chevet, cendriers » (*La Marge*).

Les bourgeois sont dénoncés, les puissants chez Robert Desnos, « squelettes en smoking et en robe de soirée, petits bourgeois chez Sartre, identifiés aux statues et aux maniaques collectionneurs qui pétrifieraient la société. « Ils vont construire un monument aux morts de la peste » dit Camus tandis que, dans le Nouveau roman, humains et statues se confondent. Dans *La Maison de rendez-vous*, les descriptions d'une promeneuse et de son double, mannequin de vitrine, se chevauchent.

La société se pétrifie, c'est encore dans l'objet qu'on va chercher refuge, dans l'objet ancien de préférence, statue grecque ou égyptienne, meubles des siècles passés. Recherche de la beauté ? La beauté est mise à mal par les surréalistes avec l'apparition de l'objet moderne et si les personnages du Nouveau roman sont collectionneurs c'est qu'arrive l'âge de la

collection malade, de la thésaurisation, comme si les objets suivaient le cours de la bourse. Surproduction et inflation.

Et les guerres. Dans *Deuil pour deuil*, de Desnos, « un squelette sert de mannequin à un dolman », dans *L'Invitée*, de Simone de Beauvoir, une poupée vêtue de rouge et noir paraît reprocher aux Français, qui prennent un repas dans un restaurant espagnol, l'écrasement des républicains. Chez Sartre, dans *Le Sursis*, un verre se casse lors des accords de Munich, et dans *La Mort dans l'âme* rampent des masques à gaz, « petites monstres mous ». Des soldats sur les photos chez Robbe-Grillet.

Les joies de la psychanalyse

Pour évoquer le dernier point de cette partie de mon étude, revenons au hasard dont les supposées motivations inconscientes sont une composante de la littérature moderne. La cuillère de *L'Amour fou* est attirante, a un caractère magique, et la chaussure qui la supporte correspond à quelque chose dans l'inconscient selon Freud. Freudisme aussi chez Sartre, base de la construction de la personnalité de ses héros. Et dans le Nouveau roman, dans *Les Gammes* par exemple qui portent une marque, à demi effacée évidemment : « Œdipe ».

La maladie mentale, curieusement présentée comme une explication du monde autant que comme une fuite, est à la mode. L'étude du psychisme humain, étude sérieuse, jeu, système ou alibi, est l'une des préoccupations des écrivains. L'objet qui révèle la maladie mentale peut être magique, telle la « main de feu » de Nadja, qui montre un chemin, et le ziuthre de *La Chambre*, instrument de conjuration. Pas de magie dans le Nouveau roman car les bases concrètes indispensables au fantastiques ont disparues.

L'appareil à conjurer peut avoir un rôle cathartique. Déjà chez Raymond Roussel quand il utilise les objets pour un rappel du passé destiné à amener une guérison. Chez les existentialistes, pas de guérison. Le mal est celui de la société entière, qu'on ne sait pas soigner. Celui qui pour s'en délivrer tire des coups de fusil ou de revolver n'arrive qu'à plus sûrement se condamner. Sa liberté se limite au choix d'un malheur parmi d'autres. Pas de guérison dans Le Nouveau roman. Mathias n'est plus obsédé par le huit après qu'il ait tué Jacqueline, mais il a sombré dans la folie. Ce qu'il remarque, à la fin du roman, quand les anneaux scellés le long du quai ne sont plus ses points de repère, c'est « une bouée flottante [...] lourde bouée de tôle [...] un assemblage complexe [...] d'une belle couleur noire ».

Objets inanimés...

On voit qu'à travers les objets se lit plus de tristesse que de joie, un certain épanouissement de la personne au temps du Surréalisme, le malheur de la société partout. L'objet est souvent plus une arme qu'une chose qu'on aime à posséder. Chez les surréalistes l'objet a le pouvoir d'apporter du bonheur, il permet aussi de dénoncer un système social dont ils se désolidarisent. Chez Sartre il est témoin de la vie et le détruire permet de se libérer peut-être de l'angoisse existentielle, chez Camus il est l'instrument de la fatalité. Dans le Nouveau roman on cherche à se rassurer en se noyant parmi les choses et la seule issue du labyrinthe est sans doute indiquée par le geste final d'une statue dans *L'année dernière à Marienbad*. Car l'objet n'est pas seulement utilisé, il a sa vie propre, il vient à la rencontre d'Aragon et de Breton, il attaque les personnages de Sartre, Camus et Simone de Beauvoir, il supprime ceux d'Alain Robbe-Grillet. Aussi au terme de cette première partie ne puis-je plus parler d'objets inanimés.

L'objet, quand il s'agit d'évoquer ou de dénoncer l'état d'une civilisation, on peut à la rigueur se contenter de le nommer ; par contre, quand on en veut donner les significations précises, il faut le décrire. Très importante chez les surréalistes et dans le Nouveau roman, où la vue est privilégiée, la forme des choses est porteuse de symboles, symboles freudiens bien souvent, la fonction essentielle de l'objet dans ces œuvres me paraît être symbolique. Je n'espère pas avoir épuisé cette question, j'ai seulement essayé de montrer que cette fonction dépend non seulement de la forme mais aussi de la couleur, des traces et tout de même aussi du rôle commun, premier des choses.

Symboles

Si les fonctions de l'objet sont diverses, rappelons qu'il est très souvent freudien. Pierre-Albert Birot s'est moqué de cette mode envahissante dans *Grabinoulor* : « Grabinoulor aime les instruments tranchants, manier un grand couteau bien affilé lui est une volupté peut-être analogue à la joie de l'amour domination possession c'est pourquoi il trouve quelque chose de ce plaisir à tenir le rasoir et donc ne se rase pas toujours quand il se rase ». En effet la profusion des symboles mâles, les clés, qu'on trouve dans *Deuil pour deuil* par exemple et dans *Degrés* de Michel Butor, les couteaux, qui sont ceux de Maldoror, cette profusion dans la littérature française du 20^{ème} siècle a quelque chose de ridicule.

Autre symbole mâle, le revolver dans l'*Erostrate* de Sartre (*Le Mur*) et dans *L'Homme qui ment* de Robbe-Grillet. Citons les cannes du *Paysan de Paris*, les pipes d'Anicet et de *Degrés*, les bouteilles de *La Marge* et de *La Jalousie*. Objets susceptibles de pénétrer quelque chose ou quelqu'un, en quelque sorte actifs.

Moins présent, nettement moins valorisant pour les auteurs majoritairement masculins, le sexe féminin. Meubles de *Degrés*, sacs, boîtes, paquets divers du *Monde désert* de Pierre-Jean Jouve ou du *Voyeur*, comme si la vie naissait de l'immobilité. Chaînes et bijoux, anneaux d'amour et d'esclavage d'Anicet et de *La Maison de Rendez-vous*...

On trouve aussi dans ces écrits des objets anthropomorphes, à peine symboliques.

L'acte sexuel fantasmé, la peur de la vie

Les objets ayant un sexe, leur rencontre peut à son tour symboliser le coït. Une formule qui me plaisait parce que je la trouvais absurde, la célèbre formule de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table à dissection ». Breton nous l'explique ainsi : « le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre la femme (ainsi du reste que la plupart des machines), avec la seule aggravation que celle-ci, comme on le sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes, et la table de dissection que le lit, comme une mesure lui-même de la vie et de la mort » ! Dans *Le Passage de Milan* de Michel Butor, « Le couteau [...] fend le citron sur la table en deux petites roues ».

Certains objets sont l'embryon, dans ou hors du ventre maternel, et évoquent naissance ou avortement. L'embryon, c'est bien sûr l'œuf, symbole de lui-même. chez Henri Michaux, *Au Pays de la magie*, devenu balle de tennis chez Sartre dans l'âge de raison, devenu bille dans *Dans le labyrinthe*. La naissance est quelquefois vue comme morbide. Selon Freud ? L'avortement en est la forme la plus commune, chez Sartre par exemple, et l'on retrouve cela chez Mandiargues qui dans *L'Archéologue* parle d'une statue au « ventre fendu d'une incision césarienne » et d'où « sortaient, comme vomis, des flots d'énormes fraises ». Quant aux enfants, ils sont l'enfance des adultes du moment, la source de leurs complexes qui les emprisonnent.

Le ventre, ce sont les formes rondes, les volumes, l'œuf encore.

Matière

La matière des objets peut aussi être symbolique. La matière qui n'a pas à être matière. Je l'ai étudiée selon ses reflets, ses couleurs, sa consistance.

Nombreux chez tous les objets brillants, objets de rêve chez les surréalistes, objets clinquants ou agressifs au temps où le bonheur est absent, objets inquiétants dans le Nouveau roman. Les miroirs et leurs reflets abondent qui sont, avec les images, les miroirs de l'âme dont le cinéma a fait grand usage de Buñuel à Alain Resnais. Ils inquiètent Roquentin car la vie l'inquiète (*La Nausée*, Jean-Paul Sartre), et les personnages de Nathalie Sarraute les scrutent en vain.

Les couleurs changent d'une époque à l'autre. Le blanc est particulièrement aimé des surréalistes pour qui il est perfection ; c'est aussi l'une des couleurs de Robbe-Grillet. Le vert et le violet, plus froids, plus tristes peut-être, sont avec le brun les couleurs des existentialistes. La gamme des écrivains du Nouveau roman est le plus souvent terne, leurs couleurs sont celles des uniformes, le beige des gabardines de Wallas et Garinati dans *Les Gommages*, le bleu SNCF de la *Modification*, de Michel Butor, le noir du *Voyeur* et de *La Maison de rendez-vous*.

La consistance est importante chez les premiers, qui ont chanté les éponges, « les voluptueuses éponges [...] tendres, élastiques et rafraîchissantes » (André Breton). Elle est très importante chez Sartre à qui le mou, le visqueux, c'est-à-dire la vie, fait horreur. Je rapprocherai ceci du conte de Mandiargues intitulé *L'Archéologue*. Seul l'inerte attire l'archéologue, le vivant l'anéantit, les crapauds mous et visqueux. Il est vrai que les choses ont leur vie propre, vivantes compagnes des surréalistes elles existent malgré Sartre et Simone de Beauvoir, elles s'emparent de la vie des hommes dans le Nouveau roman.

Quelles traces portent ces objets qui content leur histoire, qui nous renseignent sur l'usage qu'on en fit ? L'objet surréaliste, ancien ou moderne, n'a généralement pas d'histoire car il est neuf pour celui qui le rencontre, neuf et incréé. Dans la seconde période étudiée il est cassé, souillé, rouillé sans que personne ne l'ait vraiment usé. Dans la troisième il peut être utilisé mais n'en demeure pas moins semblables aux autres. L'usure des choses ne dit rien de leur histoire ni de l'histoire individuelle des gens. Elle ne rend compte que de leur présent misérable.

L'objet cassé, usé, souillé envahit peu à peu la littérature. Il est moins symbolique du temps qui passe que de l'effondrement d'une civilisation. Nous vivons à L'AGE DU DETRITUS et c'est en lui qu'il faut chercher le rêve. On l'y peut lire en effet, dans *Les Gommages* : « Les miettes éparées, les deux bouchons, le petit morceau de bois noirci : on dirait à présent comme une figure humaine [...] ou bien c'est un animal fabuleux ».

Espace et temps

Les articles qui comptent de temps sont banalement les montres et autres pendules. Aragon est bouleversé par « La pendule, étonnante réalisation d'hypothèse, qui continue, quand son propriétaire n'est pas là, à calculer une quantité qui n'a de réalité qu'en présence de lui ». Dans *La Peste*, qui arrête la vie, une montre « c'est cher et bête » ; dans *Le Voyeur*, les montres sont omniprésentes.

Si les pendules essaient de mesurer le temps, c'est dans les boules qu'on le peut lire, les boules de cristal de la voyante ou bien l'œuf, autre boule par nature porteuse éventuelle d'avenir. Citons, chez Simone de Beauvoir, « une boule pour lire l'avenir » qui s'avère n'être qu'un « presse-papier » et chez Robbe-Grillet la bille où le passé de l'amnésique n'est que « fragments méconnaissables ».

La notion d'espace est conjointe à celle de temps et *Le Voyeur*, non seulement se passe sur une île mais les montres y abondent. Les choses jouent le rôle de repères spatio-temporel dans *L'Etranger*, on y inventorie le contenu d'une pièce où l'on ne sera jamais plus, pour ne pas s'ennuyer voire ne pas perdre la raison. La mémoire support de la pensée, chez Meursault singulièrement. Rôle important toujours dans le Nouveau roman : « Rappelez-vous [...] il y avait, tout près de nous, un groupe de pierre » (*L'Année dernière à Marienbad*).

Espace extérieur où se meuvent tant les choses que les gens. Les choses qui le structurent, chez Robbe-Grillet par exemple. Espace intérieur car l'objet permet à l'homme de se renfermer sur lui-même. Chez Mandiargues, dans *Le Pain rouge (Soleil des Loups)*, un homme part en excursion dans un croûton de pain. Chez Robbe-Grillet c'est un voyage autour de sa tête que fait le soldat *Dans le labyrinthe*.

Anthropomorphisme

Repères pour le héros comme pour le lecteur, ils ont de plus une présence quasi humaine. Ils ont une personnalité, soit qu'une description exhaustive les mette en valeur, soit qu'on les présente en action, soit encore qu'ils apparaissent de manière insolite. André Breton fait coïncider l'apparition d'un collier de pierres de lune avec un éclipse, Sartre sent exister dans sa main un bouton de porte et se sent repoussé par une statue de bronze, Robbe-Grillet décrit en détail un objet aussi banal qu'une simple table de jardin. Les choses acquièrent une importance comparable à celle qu'avait l'individu dans les romans de 19^{ème} siècle.

Ne vivent-elles pas en société, dans les maisons ou les vitrines ? Dans *Le Paysan de Paris* comme dans *Le Voyeur* où le contenu d'une vitrine est énuméré, énumération précédée de cette précision : « Les articles les plus variés se côtoyaient là pêle-mêle ». Ce n'est pas seulement le voisinage de l'objet qui intrigue le lecteur mais leur disposition relative qui leur donne comme un souffle de vie.

Décidément, les objets ne sont pas inertes

Au terme de cette seconde partie, je citerai, pour mettre en évidence la valeur symbolique de l'objet, ce passage de *Deuil pour deuil* :

« Et voici que, précédées par le lent grincement des serrures forcées, arrivent les funérailles du MYSTERE suivies par les clefs en bataillons serrés. Elles sont là toutes, celles que l'amant assassin brisa dans la serrure en s'en allant, celle que le justicier jeta dans la rivière après avoir définitivement fermé la porte des représailles, les clefs d'or des geôliers volées par les captifs, les clefs des villes vendues à l'ennemi par les vierges blondes [...] les clefs de diamant des ceintures de chasteté, les clefs des coffres-forts vidés [...] par un aventurier, celle que [...] le jeune idéal conquérant retire de la serrure pour guetter d'un œil le coucher de la vierge blonde ».

Reste à voir comment s'exprime ces fonctions de l'objet. Au sujet du langage il faut encore parler de Freud. Dans *Surréalisme, langage et communication*, Gérard Legrand écrit : « La tentation était grande de rapprocher directement le symbolisme de l'inconscient des mécanismes du langage articulé, c'est-à-dire de la pensée consciente, puisque celle-ci ne se manifeste à nous qu'en celui-là au point d'en être inséparable, et c'est ce que Freud a fait pour sa part [...]. Néanmoins la lumière tout-à-fait comparable que Freud a projetée sur le symbolisme inconscient ne saurait être amoindrie, et lui-même [...] dit très nettement que le

jeu des associations libre [...] se retrouve [...] encore plus que dans le rêve, dans les mythes, le folklore, les énigmes, les chansons enfantines » !

Ainsi l'objet naît parfois de mots, de jeux de mots : « un masseur m'a fait cadeau d'une massue » (*L'Immaculée conception*). Il naît d'un jeu de mot qui se peut réduire à l'allitération ou de l'assonance. Dans *Le Paysan de Paris* sont des distributeurs d'essence, d'essence divine, tandis que « les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphte ». Dans *L'Etranger* un jeu de mot fait qu'un avocat a pour livre de chevet l'indicateur *Chaix* et chez Sartre un mannequin d'osier, cité après une malle, est au choix malle ou simulacre. *La Jalousie* de Robbe-Grillet est un vaste jeu de mots, ce genre de store étant suspendu à la fenêtre d'un jaloux et des blocs de glace emprisonnant l'aiguillon de la jalousie.

Les mots qui les désignent

On les peut désigner par des termes imprécis, selon leur fonction première. Le lecteur associera au mot « presse-papier » une description telle que : « une boule de verre dans laquelle flottaient des confettis multicolores » (*L'Invitée*), « une sorte de cube [...] de lave grise » (*Les Gommages*), moins « un tout petit ciseau de bronze doré (*Gabinoulor*). On les nomme par des termes génériques évoquant une forme : « des poteries, des sacs, des ceintures » (*Les Mandarins*, S. de Beauvoir). Ou bien des termes spécifiques chez Raymond Roussel : « une sorte d'instrument de pavage, rappelant par sa structure les « demoiselles » - ou « hies » » (*Locus Solus*). Ou des surnoms, des périphrases, comme on le verra, ou la mention de leurs qualités : la « blancheur » du papier. Certains adjectifs, par effet de contraste, les font vivre : « une cire frissonnante » (*Le Paysan de Paris*).

A quel domaine appartient le vocabulaire de ces œuvres ? Celui du Surréalisme c'est le vocabulaire courant, avec une nuance poétique. Il est riche de termes tels que « beau » et « merveilleux ». Les existentialistes emploient le vocabulaire quotidien de la presse et les choses ne sont plus si belles. Dans le Nouveau roman on passe du vocabulaire concret, recherché toujours, au vocabulaire abstrait car l'objet échappe au lecteur plus encore qu'au « héros ». L'emploi d'un vocabulaire abstrait est plus rare chez les surréalistes car en effet « Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait » (*Le Paysan de Paris*).

Rares sont les synonymes mais images et comparaisons en tiennent lieu. Si les vrais synonymes sont intrinsèquement rares, un même objet reçoit fréquemment des appellations différentes. Dans *Le Paysan de Paris* la pipe en forme de sirène est tour à tour nommée « forme nageuse », « sirène », spectre », « cette personne », « Lisel », « pipe ». Il y a passage de l'objet inerte à l'humain par l'image. Chez Camus il y a passage de l'inerte au dangereux, actif, par un jeu de pseudonymes. Un couteau est « une longue lame », un « glaive », une « épée ». Dans le Nouveau roman les changements de nom sont d'un autre ordre puisqu'il s'agit à la fois de donner un repère et d'égarer personnage et lecteur. Dans *Degré* « une pièce de cinq francs » devient un « porte-monnaie ». Les images font vivre les choses, en font des humains ou des animaux. Les séchoirs du coiffeur (*Le Paysan de Paris*) ont un « cou de serpent », une banquette est un âne (*La Nausée*), mais le cadavre d'un âne. Dans *La Modification* le train a des écailles de serpent.

Des comparaisons introduites par « comme », « faisant penser à », « une sorte de ». Les cannes du *Paysan de Paris* sont « comme des varechs » et « comme des piques ». Dans *La Scène capitale*, de Pierre-Jean Jouve, un homme est « comme une poupée de Nuremberg ». Dans *L'Etranger* un corbillard fait « penser à un plumier » et dans *La Modification* un nœud de lacet crée « comme un petit abcès ».

Emploi de ce vocabulaire

Les surréalistes emploient des mots de façon quasi poétique, magie des incantations et ironie de répétitions qui en ont la forme. Et Mandiargues dans *Le Passage de la Pommeraye (Musée noir)* : « Le sucre Cupidon, le sucre Don Juan [...] le sucre fleur des champs, le sucre œil de diable, le sucre mouche nageuse, le sucre cafard, le sucre pieuvre, le sucre poire, le sucre serpent, le sucre poisson rouge, le sucre liège, le sucre angora, le sucre nageur, le sucre tortue, le sucre éléphant, les sucres gages, le sucre au ruban, le sucre photographe, le sucre rossignol, le sucre torpille et le sucre du diable ». La répétition tient de l'exorcisme quand Boris, dans *L'Age de raison*, pense au vase qu'il a cassé. La répétition tient plutôt de l'obsession dans le Nouveau roman où l'on retrouve le rôle magico-psychologique de l'objet.

Substantif sujet

Cet objet désormais vivant a-t-il dans la phrase un rôle actif, son nom est-il sujet du verbe ? Il l'est dans de nombreux cas. Quand, dans *L'Amour fou*, les objets attirent l'attention des passants, quand, dans *La Nausée*, une fourchette a une certaine façon de se faire prendre, quand, dans *La Modification*, une poignée de porte s'anime. Dans un emploi tout-à-fait passif les objets cependant deviennent actifs. Non seulement le terme qui désigne l'objet est souvent sujet mais il est souvent accompagné de plusieurs formes verbales. Dans *La liberté ou l'amour !* des lustres « chargés de cristaux, pendaient en grappes de Chanaan reflétant [...] le promeneur ». Dans *La Nausée* des bretelles « ne se laissent pas oublier [...] comme si, parties pour devenir violettes, elles s'étaient arrêtées en route, sans abandonner leurs prétentions ». Il arrive que, dans un même passage, voire dans une même phrase, les verbes d'action aient tous comme sujet un nom d'objet, les autres étant réservés aux humains.

Bien entendu l'objet peut être passif, seulement animé par les êtres humains. Simone de Beauvoir le fait remarquer comme pour se rassurer : « Quand elle n'était pas là, cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout n'existait pour personne, ça n'existait pas du tout. Et maintenant elle était là, le rouge du tapis perçait l'obscurité comme une veilleuse timide. Elle avait ce pouvoir [...] sa présence arrachait les choses à leur inconscience, elle leur donnait leur couleur, leur odeur » (*L'Invitée*).

Qu'expriment noms et adjectifs ?

Substantifs, adjectifs et adverbes décrivent, disent la forme des objets, polygone de taffetas dans *Anicet*, cubes blancs dans *L'Amour fou*, encrier parallélépipède dans *La Nausée*, « fine chaussure dont l'empeigne se limite à un étroit triangle » dans *La Maison de Rendez-vous*. La taille n'est guère indiquée que par des termes relatifs : minuscule, petit, grand, géant, immense, large, étroit. Restent les mots réputés vides et qui sont tellement évocateurs : « un squelette de crabe [...] merveilleusement intact » (*L'Amour fou*), « des torchères de bronze aux sujets fantastiques » (*La Maison de rendez-vous*).

Des termes moraux aussi. Chez Michaux des meubles graves, des instruments sournois chez Aragon, des fusils à l'air ennuyeux chez Sartre, des objets austères chez Simone de Beauvoir, des choses soumises chez Nathalie Sarraute. Et d'autres qui signalent plénitude ou vacuité. Attente ou même présence invisible dans *L'Amour fou* où une statue tend les mains vers un « objet invisible mais présent », vide de l'humain réifié dans *La Maison de rendez-vous*, jeune femme « au regard vide ».

Des termes qui évoquent la vie ou la mort : « la « demoiselle » attendit le moment d'utiliser [...] la première haleine favorable » (*Locus Solus*), « mitaine de filouille couchée comme morte » (*Paulina 1880*, de Pierre-Jean Jouve), morceau de tissu « détaché » de la

pièce dont il faisait partie, « mort » (*Anicet*). « Les objets, j'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes » (*La Nausée*). D'ailleurs dans *L'Année dernière à Marienbad* ce sont les humains qui sont « figés », « immobiles », « pétrifiés », statues et humains étant interchangeables. Des verbes j'ai parlé à propos de leurs sujets mais il faut rappeler à quel point ils réduisent à néant la définition de l'objet comme inanimé pour lui donner une fonction humaine. Des coupons de tissu supplient celui qui les voit (*Anicet*), des objets se méfient d'un homme (*Tropismes*, de Nathalie Sarraute), une statue « scrute l'horizon vers le large » (*Le Voyeur*), tandis que les yeux épuisés de Lady Ava « paraissent se poser sur les choses sans les voir » (*La Maison de rendez-vous*).

Encore une fois l'objet nous échappe. Gigantesque ou minuscule, il n'est plus à notre échelle. Frémissant et agissant il n'est plus à notre merci. Il ne naît pas de nos mains, il s'offre ou se refuse à nous, il poursuit les esprits inquiets, c'est lui parfois qui consent à nous donner un peu de liberté. Les personnages de *Tropismes* semblent « sourdre des murs, des arbres, des bancs ».

L'impossible description

Ces objets, j'ai parlé de leur forme, du symbolisme qu'on leur attribue, de leur couleur et de leurs reflets sans avoir pu les cerner vraiment. Se laissent-ils décrire ? Voici trois descriptions dont je tire déjà la conclusion qu'ils ne se peuvent décrire de manière discursive :

De *L'Amour fou* : « Le dix avril au matin, elle portait, sur un col blanc à pois espacés rouges fort en harmonie avec sa robe noire, une très fine chaîne retenant trois gouttes claires comme de pierre de lune, gouttes rondes sur lesquelles se détachait à la base un croissant de même substance, pareillement serti ». Description qui semble précise mais : Quelle est la matière du col, quelle est sa forme ? Le collier est-il aussi court que le laisse supposer l'expression : « elle portait sur un col » ? Combien mesure-t-il et quelle est la dimension du col ? En quel métal est cette chaîne et à quel point est-elle fine ? Quelle est la dimension des maillons ? Les pierres sont-elles vraiment des pierres de lune ? Quelle est leur dimension ? Comment sont-elles serties ?...

Du *Sursis* : Dans une vitrine, « deux bouts de cuir rouge avec une mousse rouge, tout autour, pareille à une houppette à poudre ». Cette description aurait tout d'un rébus s'il n'était précisé qu'il s'agit de souliers. Tout est dans l'idée qu'on se fait d'un soulier fantaisie.

Des *Gommes* : « une gomme jaune, allongée et taillée en biseau, un article ordinaire pour écoliers » ; « le morceau de gomme grisâtre, une gomme à encre probablement, dont l'usure, légèrement brillante par endroits, trahit la mauvaise qualité » ; « une gomme douce, légère, friable [...] la cassure est brillante et lisse [...] un cube jaunâtre [...] avec ses angles légèrement arrondis – peut-être par l'usure ». Ces gommes diverses ne font qu'une et sa description est celle des sentiments de Wallas. D'abord neuve elle nous renvoie à son enfance, au temps où il était écolier. Quand le drame éclate elle est brisée et posée sur le bureau du commissaire de police. Quand l'oubli a fait son œuvre, ou quand enfin adulte Wallas a effacé ses problèmes psychologiques, la gomme est douce et usée. Remarquons que, malgré tout, nous ne connaissons qu'imparfaitement la forme de cette gomme et devons en imaginer les dimensions.

L'objet, indescrivable, est passé du domaine objectif au subjectif. Dans les œuvres que j'ai étudiées, existe-t-il ?

Pour conclure

Les choses, qui peuvent frissonner, provoquer les humains, se substituer à eux, les choses sont-elles sans mouvement, sans esprit ? Les fonctions de l'objet ne nient-elles pas la

notion d'objet ? Elles la nient en partie au moins. Il faut se poser une nouvelle question : Pourquoi les humains donnent-ils vie aux objets ?

Chez les surréalistes c'est pour mieux pouvoir rêver, et pour jouer aussi car l'emploi systématique des exemples de symboles que donne Freud est à la limite du jeu. On peut dire que l'objet vit parce qu'ils célèbrent la vie à leur façon, même s'ils en dénoncent les peines. Rien d'étonnant à ce que, célébrant la vie en dehors d'un contexte social précis, mais eux-mêmes situés dans la bourgeoisie, ils raffolent du symbolisme freudien. Avant eux Raymond Roussel qui naquit une vingtaine d'année après Freud, a construit dans ses livres des machines qu'on a interprétées comme masturbatoires. : « sous l'effet d'intense chaleur [...] un gaz léger pénétrant dans le ballon [...] l'enveloppe se gonflait graduellement. La force ascensionnelle fut bientôt suffisante pour enlever l'appareil qui bondit dans les airs » (*Locus solus*).

Les existentialistes ne célèbrent pas la vie, sauf Camus dont j'ai cependant dit que le rattacher à cette école n'était qu'une commodité opérationnelle. L'objet chez eux, surtout chez Camus justement, est chargé d'une terrible responsabilité. Les revolvers partent tout seul dans les mains où ils se trouvent par hasard et les menaces des avocats ou des juges passent par le crucifix qu'ils brandissent. C'est même aux choses de délivrer les humains d'une société oppressante et de la guerre. C'est pourquoi les héros de Sartre tirent des coups de fusil. C'est également à l'objet de délivrer l'homme des tabous sexuels de cette société qui font que Daniel, dans *L'Age de raison*, pense à se faire châtrer plutôt qu'à vivre selon ses penchants. Bien que les objets soient plus rares et moins décrits que chez les surréalistes, ils ont acquis une importance plus grande et, alors qu'on a suscité leur vie, voici qu'on ne peut plus les empêcher de vivre.

Mais eux vont empêcher les humains de vivre quand ces derniers ne verront plus autour d'eux d'autres humains et se laisseront persuader que les objets sont leurs chaînes. Dans le Nouveau roman les gens se figent, se fondent dans les objets dont le déplacement rend seul compte de leurs actions. On dirait que leur souffle s'est transmis aux choses. Non seulement les objets, qui ne sont plus comme chez les surréalistes hantés, hantent les humains, mais ils l'amènent au crime. Quand on chercherait l'assassin d'une victime introuvable, on ne trouverait guère qu'une statue.

Le 19^{ème} siècle, apogée de la civilisation industrielle, avait connu le roman de l'individu, nous voici au roman de l'objet, où les choses ne sont plus symboliques selon un code seulement mais où elles portent la responsabilité du malaise de la société. Il est vrai que, disait Freud dans *Totem et tabou*, il est vrai que déjà « Aux fêtes athéniennes des Bouphonies, le sacrifice était suivi d'un véritable procès, avec interrogatoire de tous les participants. On se mettait d'accord pour rejeter la faute sur le couteau qu'on jetait à la mer ».