

## Du meurtre en série au meurtre sériel : le sérialisme à l'oeuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet

### From Murder in a Series to Serial Murder: Serialism at Work in Alain Robbe-Grillet's *Djinn*

Karine Lalancette

Littérature et mathématiques  
Numéro 68, hiver 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008248ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/008248ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)  
1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lalancette, K. (2002). Du meurtre en série au meurtre sériel : le sérialisme à l'oeuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet. *Tangence*,(68), 65–76.  
<https://doi.org/10.7202/008248ar>

Résumé de l'article

*Djinn*, d'Alain Robbe-Grillet, est construit selon les grands principes de la musique sérielle. Le récit central de ce roman se développe, en effet, en quatre séquences narratives qui reprennent sensiblement les mêmes événements. Les trois dernières séquences sont toutefois déduites de la première, suite à l'imposition de différentes règles formelles. Dès lors, le récit ne tire plus son sens du développement linéaire du récit, mais des liens formels qui unissent chaque séquence à la matrice narrative. Le but de cet article est de montrer quelques-unes des règles formelles qui permettent l'élaboration de *Djinn*. En observant les effets que produit le mécanisme sériel à l'intérieur du récit, il cherche aussi à mettre en évidence les particularités découlant de l'incursion du sérialisme dans le monde de la fiction.

# Du meurtre en série au meurtre sériel : le sérialisme à l'œuvre dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet

Karine Lalancette, Université Laval

*Djinn*, d'Alain Robbe-Grillet, est construit selon les grands principes de la musique sérielle. Le récit central de ce roman se développe, en effet, en quatre séquences narratives qui reprennent sensiblement les mêmes événements. Les trois dernières séquences sont toutefois déduites de la première, suite à l'imposition de différentes règles formelles. Dès lors, le récit ne tire plus son sens du développement linéaire du récit, mais des liens formels qui unissent chaque séquence à la matrice narrative. Le but de cet article est de montrer quelques-unes des règles formelles qui permettent l'élaboration de *Djinn*. En observant les effets que produit le mécanisme sériel à l'intérieur du récit, il cherche aussi à mettre en évidence les particularités découlant de l'incursion du sérialisme dans le monde de la fiction.

De tous les romans d'Alain Robbe-Grillet, *Djinn. Un trou rouge dans les pavés disjoints*<sup>1</sup> est certes l'œuvre qui a le moins attiré l'attention de la critique. Les visées pédagogiques qui sous-tendent l'écriture de ce texte expliquent peut-être ce désintérêt<sup>2</sup>. Et

- 
1. Alain Robbe-Grillet, *Djinn. Un trou rouge dans les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981. La pagination sera désormais donnée entre parenthèses, dans le corps du texte et immédiatement à la suite des citations tirées de ce roman.
  2. Dans son étude sur Robbe-Grillet, Roger-Michel Allemand rappelle que *Djinn* fut, de prime abord, écrit pour une université américaine qui avait demandé à l'auteur de composer un roman qui servirait de support pédagogique dans les cours d'enseignement du français. La première version du texte fut donc publiée aux États-Unis en 1981, sous le titre *Le rendez-vous*. Pour initier les étudiants aux problèmes que pose la langue française, chaque chapitre du roman aborde un problème particulier de la langue dont le degré de difficulté progresse avec l'évolution du récit. Sous sa forme originale, le récit était aussi accompagné de questionnaires qui, à la fin de chaque section, amenaient les étudiants à réfléchir sur les particularités de la langue française et sur les grandes règles du roman d'espionnage. Au cours de la même année, le texte

pourtant, pour les amateurs des jeux formels que pratique Robbe-Grillet et pour tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin aux influences qu'a eues sur la littérature, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, le développement du formalisme mathématique et de la musique contemporaine, ce roman est une véritable invitation au plaisir. Outre sa construction grammaticale fort complexe, *Djinn* est l'une des seules œuvres littéraires où l'auteur s'amuse à l'évidence avec les principes de l'écriture sérielle. Avant la publication de ce roman, les grands principes de la musique sérielle avaient surtout influencé l'écriture de certaines œuvres cinématographiques de Robbe-Grillet, qu'il s'agisse de *L'Éden et après* (1971) ou encore de *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Or si, dans *L'Éden et après*, le principe sériel sert principalement à déterminer l'ordre d'apparition de divers thèmes génératifs (le sang, le verre brisé, les objets coupants, etc.) à l'intérieur des différents épisodes de l'histoire<sup>3</sup>, dans *Djinn*, il régit la construction des diverses facettes du récit, affectant subséquemment l'ordre chronologique des événements, l'identité des personnages et le registre de fiction développé par chaque épisode. C'est pourquoi je proposerai d'examiner les principales règles d'opération qui conditionnent la composition sérielle du texte et les effets qu'elles produisent à la lecture. Je tenterai ensuite de montrer comment, chez Robbe-Grillet, le principe sériel, tout en brisant la linéarité traditionnelle du récit, permet la progression d'une intrigue. Derrière les constantes reprises et transformations du texte se cache, en effet, un événement particulier qui aboutit au meurtre d'une jeune femme. Or cette intrigue, qui se glisse subtilement à travers les séries, déroge aux principes de l'écriture sérielle. Un regard sur les grands principes de la musique sérielle et sur la manière dont Robbe-Grillet les a adaptés à son écriture permettra ainsi de voir si l'application des principes sériels au récit de *Djinn* engendre d'autres particularités.

---

sera publié aux Éditions de Minuit. Pour cette publication, l'auteur a fait quelques modifications : il a changé le titre du roman, retiré les questionnaires et ajouté un prologue et un épilogue au roman. Le récit central, qui raconte les aventures de Simon Lecœur, est par contre resté le même. Voir Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997, p. 136.

3. Sur l'influence du sérialisme dans *L'Éden et après* et les œuvres cinématographiques de Robbe-Grillet, voir Bruce Morrissette, « Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film », *Critical Inquiry*, Chicago (Illinois), hiver 1975, p. 253-262, et Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, ouvr. cité, p. 156.

### Fécondité de la « matrice narrative » et engendrement fonctionnel des séquences du récit

Le récit central de *Djinn*, qui raconte les aventures de Simon Leceur, un jeune homme nouvellement recruté par une organisation clandestine qui combat l'emprise de la machine sur le monde, se développe en quatre épisodes ou plutôt en quatre séquences narratives de longueur décroissante qui reprennent, à leur manière, les mêmes événements. J'utilise les termes *épisode* et *séquence* comme des synonymes : la séquence A couvre les chapitres 1 à 5, la séquence B les chapitres 6 et 7, la séquence C le chapitre 8 à l'exception des pages 137, 138 et 139 qui forment la séquence D. Le terme *scène*, quant à lui, désigne un passage du texte qui, à l'intérieur d'un chapitre, se développe autour d'un événement et d'un lieu particuliers. Chacune de ces séquences se termine par une rupture brusque du texte et laisse la place à une autre séquence qui débute sensiblement de la même manière que la première.

À l'exemple d'Arnold Schönberg, qui composait ses œuvres musicales à partir d'un ensemble fini de douze sons strictement ordonnés à l'intérieur d'une première séquence<sup>4</sup>, Robbe-Grillet a donc construit le récit central de *Djinn* à partir d'un ensemble fini d'éléments, c'est-à-dire d'actions, de lieux, de personnages et de thèmes qui sont tous présentés et ordonnés à l'intérieur du premier épisode (A). Ces éléments sont par la suite repris et redistribués à l'intérieur des trois autres séquences du récit (B, C et D), selon différentes règles formelles appliquées à la première séquence. Véritable « matrice narrative à partir de laquelle tout paraît devoir se développer<sup>5</sup> », le premier épisode de *Djinn* contient donc en lui-même tous les matériaux nécessaires à l'élaboration du récit. Comme le veut le principe de l'écriture sérielle, il contient « en germe, dans sa structure même, toutes les possibilités de permutations et de transformations sur lesquelles se fondera le déroulement futur du discours<sup>6</sup> ».

Dans *Djinn*, le nombre et le degré de transformations possibles sont toutefois plus élevés que dans une composition musicale, puisque les matériaux qui fondent le récit sont, contrairement aux

4. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 38.

5. Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, ouvr. cité, p. 115.

6. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage*, ouvr. cité, p. 50.

notes de musique, investis d'une charge sémantique qui ouvre la voie à de nombreuses interprétations. L'énoncé « L'amour est aveugle » (p. 62) vient donner forme, dans le texte, à des scènes très diverses. Si, dans la matrice narrative, il est pris en son sens figuré pour expliquer l'abrutissement que produit, chez Simon, la rencontre d'une femme prénommée Djinn, dans les autres séquences il est divisé en ses éléments essentiels pour donner successivement naissance à des scènes qui exploitent tantôt le thème de l'amour (p. 119-120), tantôt celui de la cécité (p. 95-104 ou p. 134-135). Parce qu'ils sont investis d'un sens polysémique, les matériaux qui fondent le récit de *Djinn* peuvent donc donner forme à une multitude de scènes ou de thèmes différents. Cette particularité permet au récit de se développer selon une structure plus souple que celle qui sous-tend le développement de la musique sérielle. Cette souplesse laisse plus de place à la diversité, mais tend par contre à masquer le phénomène de reprises et de transformations qui donne naissance à certaines scènes des séquences B et C.

## Les règles formelles qui régissent le développement du récit

### a) *Le principe de dédoublement interne des personnages*

Dans *Djinn*, le processus sériel ne se développe pas d'une manière continue puisque, selon la théorie élaborée par Arnold Schönberg, c'est toujours à la première séquence que sont imposées les règles de transformation. « [Dans] une œuvre strictement sérielle, toute figure [...], quelle qu'elle soit, entretient des rapports structurels extrêmement précis et rigoureux avec la forme originale de la série<sup>7</sup> ». Dans le texte, les séquences B, C et D sont donc des dérivées de la première séquence narrative et non, par exemple, C de B qui la précède. Ce principe, qui vient court-circuiter la linéarité du récit, explique pourquoi le lecteur a la vive impression que l'histoire recommence dès que débute une nouvelle séquence narrative. L'effet de rupture que ces reprises produisent est d'autant plus frappant que les intrigues des séquences B, C et D n'ont aucun lien entre elles et ne sont pas régies par les mêmes règles formelles. Si ces trois séquences reprennent et transforment l'identité des personnages présentés à l'intérieur de la matrice narrative, seul l'épisode C est marqué par un phénomène de dédoublement interne des personnages. Dans cette séquence, la majorité

7. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage*, ouvr. cité, p. 51.

des protagonistes du premier épisode réapparaissent au moins deux fois, sous deux identités différentes : Djinn sous les traits de la narratrice et de Caroline (l'amie que cette dernière va chercher à la gare) qui, comme elle, sont grandes, minces et ont des cheveux courts, très blonds et un « doux visage, légèrement androgyne qui rappelle celui de l'actrice Jane Frank » (p. 12-13 et p. 133) ; Simon, sous les traits du jeune homme que la narratrice rencontre au début de la troisième séquence (p. 121) et de l'aveugle qui arrive inopinément à la dernière scène de cette même séquence (p. 134-135). Même Marie et Jean, les enfants qui, dans la matrice narrative, travaillent pour l'organisation clandestine, sont dédoublés à l'intérieur du troisième épisode. Ils s'associent d'une part aux enfants décrits dans l'annonce classée du journal (p. 122), d'autre part à la petite Marie et au jeune guide qui apparaissent dans la scène finale de la gare (p. 130 et p. 134). Ce principe de dédoublement interne des personnages est inscrit dans la première scène de la matrice narrative grâce à l'effet de dédoublement produit par la ressemblance entre Djinn et un mannequin (p. 14-16). Il ne manque pas de troubler la lecture du texte, puisque la ressemblance entre les personnages des deux séries incite à associer les nouveaux protagonistes avec ceux rencontrés précédemment, tandis que les particularités physiques et psychologiques de chacun empêchent de savoir clairement lequel des deux personnages de la troisième séquence doit être associé à celui du premier épisode. Une telle ambiguïté ne pourrait pas se retrouver à l'intérieur d'une œuvre musicale, puisque la reprise d'une note ou d'une cellule ne peut pas soulever un tel problème d'identité. Ce principe de dédoublement interne des personnages vient donc mettre en relief une autre particularité que produit l'application du principe sériel au domaine de la littérature.

### *b) Les règles d'inversion et de permutation*

Si elle n'est pas régie par un principe de dédoublement des personnages, la séquence B est, quant à elle, conditionnée par un principe d'inversion qui vient affecter l'ordre dans lequel les protagonistes entrent en scène. Dans la matrice narrative, Simon rencontre d'abord Djinn, puis Jean et finalement Marie alors que, dans la deuxième séquence, il rencontre d'abord Marie, ensuite Jean et finalement Djinn. Cette règle d'inversion influence aussi le développement de la première scène de la séquence B, puisque Simon traverse le hangar en sens inverse : dans la matrice narrative,

le héros doit passer du premier jusqu'au deuxième étage pour rencontrer Djinn (p. 11-19), alors qu'au début de la deuxième séquence, il se réveille inopinément au deuxième étage du hangar, puis descend pour quitter le bâtiment (p. 83-89). Cette règle d'inversion n'affecte toutefois pas la construction de toute la deuxième séquence du récit. Pour construire le parcours narratif de Simon, l'auteur n'a pas complètement inversé l'ordre des événements. Il a simplement effectué une permutation des pôles de la matrice narrative, l'avant-dernière scène de la séquence A, où Simon est déguisé en aveugle, se retrouvant dès lors au début de la séquence B, tandis que la scène d'ouverture de la matrice narrative, qui présente la rencontre de Simon et de Djinn, se retrouve quant à elle à la fin du deuxième épisode. Cette permutation produit toutefois à l'intérieur de la deuxième séquence un décalage des scènes qui peut donner au lecteur l'impression qu'il y a eu inversion complète de la séquence initiale<sup>8</sup>. Contrairement à ce que pourrait nous laisser croire la contrainte du principe sériel, la règle d'inversion qui conditionne le parcours de Simon n'est donc pas extrêmement rigide. Si elle régit l'ordre d'apparition des personnages et le développement de la première scène de la séquence, elle ne structure toutefois pas l'ensemble du parcours narratif de Simon.

### c) *Djinn : un roman policier, fantastique et/ou de science-fiction*

Une troisième règle formelle qui affecte le développement du récit est celle qui détermine le genre exploité par chaque séquence narrative. Bien qu'elles nous présentent sensiblement les mêmes événements que les séquences A et D, les séquences B et C n'appartiennent pas au même registre de fiction que ces dernières. Si les histoires des premier et quatrième épisodes relèvent du registre du roman d'espionnage, celles des deuxième et troisième épisodes évoquent respectivement le fantastique et la science-fiction. Ces différents registres sont déjà inscrits à l'intérieur de la matrice narrative, par l'intermédiaire d'événements anecdotiques ou d'expressions utilisées par les personnages. Dans les séquences B et C, ces

---

8. Cet effet est un exemple des nombreux trompe-l'œil que Robbe-Grillet a insérés dans son récit. En plus d'inciter le lecteur à chercher les règles de transformation qui affectent le texte, l'auteur s'amuse en effet à ses dépens, en insérant dans le récit des trompe-l'œil qui amènent le lecteur à croire qu'il a découvert des règles de transformation très rigides dans des passages où il n'y en a pas vraiment.

éléments sont toutefois mis au premier plan de la trame narrative et deviennent des événements centraux du récit.

Un des éléments de la séquence A qui peut être perçu comme une source de la future trame fantastique est cette histoire de fantôme que Marie raconte à Simon à propos du serveur du café. Au dire de la fillette, le serveur ne serait pas un homme, mais bien le fantôme d'un ancien marin russe mort au cours d'une mission en mer (p. 46). Dans la première séquence, cette histoire saugrenue reste purement anecdotique. Les personnages changent rapidement de sujet et après quelques instants leur conversation revient à l'événement capital du récit : la mission de Simon. Dans la séquence B, l'anecdote du serveur-fantôme est reprise. Elle prend alors une tout autre importance, puisque c'est elle qui « plonge » le récit dans le domaine du fantastique. En répondant à Simon, qui cherche le garçon de café entrevu la journée précédente, qu'il est impossible qu'il soit venu la veille, puisque le commerce était fermé et qu'aucun autre employé ne travaille dans son café (p. 90-91), la serveuse (qui se prénomme Marie) amène le héros, et avec lui le lecteur, à se demander si le commerce où il se trouve présentement est bien le même que celui qu'il a visité la veille. La découverte de la photo d'un marin russe « mort en mer » qui ressemble étrangement au garçon de café incite aussi à se questionner sur la dimension surnaturelle de ce dernier<sup>9</sup>. Un autre élément qui introduit le registre du fantastique dans la matrice narrative concerne la scène qui débute lorsque Simon entre dans la maison de la rue Vercingétorix III en portant dans ses bras le corps de Jean qui s'est évanoui devant lui après être tombé sur le pavé (p. 28). Plusieurs passages de cette scène renvoient en effet au domaine du fantastique. Le récit parvient toutefois à empêcher le changement de registre en apportant une explication logique à tous les événements qui pourraient paraître surnaturels : dans la matrice narrative, Simon s'aperçoit que, si Marie « marche sans faire le moindre bruit, [en] glissant à la manière des spectres... » (p. 33), c'est parce que ses souliers sont munis d'une semelle de feutre (p. 33). Derrière l'histoire farfelue de la fillette qui prétend que Jean meurt et ressuscite

9. Dans son étude sur *Djinn*, Anna Whiteside identifie les caractéristiques que Todorov attribue au genre du fantastique. Une de ces règles veut que « le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements ». Voir Anna Whiteside. « Believe It or Not: On Reading the Fantastic and Robbe-Grillet's *Djinn* », *L'esprit créateur*, Lexington (Kentucky), vol. 28, n° 3, 1988, p. 86.



souvent, Simon comprend que le garçon souffre d'une maladie nerveuse qui produit chez lui des syncopes (p. 35). Plus encore, l'évanouissement de Jean, tout comme l'ambiance irréaliste et fantomatique des lieux et des événements, ne sont finalement que le produit d'une mise en scène montée par l'organisation pour évaluer les compétences de Simon. Dès que ce dernier trouve la lettre qui lui fournit ses dernières instructions (p. 42), le récit revient au registre du roman d'espionnage et tous les éléments qui étaient associés au domaine du fantastique sont neutralisés par les explications rationnelles données par le texte.

Or, dans la deuxième séquence, la scène qui se déroule à l'intérieur de la maison de la rue Vercingétorix III (p. 107-120) garde jusqu'à la fin un aspect surnaturel. Dans cette scène, Djinn est présentée comme un fantôme et aucune explication logique ne vient démentir ce fait. Même la maladie de Jean devient un événement dont la couleur est nettement fantastique. Le garçon, affirme Djinn, ne souffre pas de simples troubles nerveux, mais de troubles aigus de la mémoire qui, en plus de lui faire perdre connaissance, font en sorte qu'il se rappelle avec une précision extraordinaire, lorsqu'il est évanoui, des événements qui vont se produire dans son futur (p. 111-112). À la faveur d'un coup de théâtre, le lecteur apprend à travers les propos de la femme que tout le récit de la séquence B serait le produit de la mémoire malade de Jean. Selon elle, tous les événements que Simon vient de vivre ne se sont pas encore produits. Ils ne se produiront que dans une semaine, lorsque Simon pénétrera pour la première fois dans cette maison abandonnée (p. 112). La maladie de Jean, qui n'était qu'une mise en scène dans la matrice narrative, devient donc, dans le deuxième épisode, un élément important du récit. C'est elle qui vient déterminer la structure narrative de la deuxième séquence et placer au premier plan la trame fantastique.

À la différence des éléments qui convoquent le registre du fantastique, ceux qui, dans la matrice narrative, s'associent au domaine de la science-fiction sont beaucoup plus subtils et ne sont parfois repérables qu'après avoir lu l'ensemble de la troisième séquence du texte. À la première lecture, il est en effet difficile de percevoir tous les éléments qui, dans la matrice narrative, se rattachent au domaine de la science-fiction<sup>10</sup>. Le regard et le comportement de la

---

10. Dans *Djinn*, les thèmes relatifs au registre de la science-fiction sont ceux du robot, de la mémoire cybernétique et du regard fixe.

jeune femme que Simon rencontre, dans la deuxième scène de la matrice, apparaissent certes étranges (la jeune femme, nous dit le texte, a un regard fixe et n'a pas besoin de regarder sa montre pour savoir l'heure), mais ils ne sont pas forcément associés à ceux d'un robot<sup>11</sup>. Cette association devient par contre plus évidente dans la quatrième scène de la séquence C, lorsque la narratrice constate que le chauffeur du taxi, qui l'observe fixement dans son rétroviseur, n'a pas besoin de regarder la route pour conduire (p. 127). Son comportement incite dès lors à penser que l'homme est un robot et que la route est encodée dans sa mémoire cybernétique. Dans la scène, cette idée est d'ailleurs renforcée par la description que la narratrice fait du visage du conducteur :

Son visage avait des traits forts, irréguliers, dissymétriques. Je lui ai trouvé un air sinistre. Gênée par ses pupilles sombres, profondément enfoncées dans les orbites, qui continuaient de me fixer dans la glace, [...], j'ai demandé si la Gare du Nord était encore loin (p. 126-127).

Après la scène du taxi, les éléments de la séquence C qui renvoient au registre de la science-fiction s'atténuent toutefois et ne réapparaissent ouvertement qu'à la fin de la séquence, lorsque le récit laisse soudainement entendre que la narratrice n'est pas une femme, mais une machine électronique très perfectionnée à laquelle un certain docteur Morgan vient de faire subir toute une série d'expériences pour évaluer ses capacités (p. 136). À en croire la narratrice, toutes les personnes qu'elle a rencontrées sur son chemin (Simon, le conducteur du taxi et même son amie Caroline) seraient aussi des agents robotisés que le docteur aurait envoyés pour observer les réactions de son cobaye (p. 136-137). Ce n'est donc qu'à ce moment du récit que le registre de la science-fiction devient prédominant dans le texte et laisse percevoir comment certains mots ou certaines situations inscrites dans la matrice narrative auraient pu, s'ils avaient été exploités autrement, faire sortir le récit du cadre du roman d'espionnage.

On voit dès lors que l'un des effets les plus importants de cette exploration des différents genres de la fiction, et même de l'exploitation générale du principe sériel, est qu'il incite à pratiquer une dou-

11. Le texte affirme : « elle [l'étudiante] ramène ses yeux vers son livre. Mais, quelques secondes plus tard, elle m'examine à nouveau et, cette fois, elle dit d'un ton neutre, avec une sorte d'assurance : "Il est sept heures cinq. Vous allez être en retard." Elle n'a même pas consulté sa montre. Je regarde la mienne machinalement. Il est en effet sept heures cinq » (p. 24).

ble relecture du texte : une relecture des séquences B, C et D et une relecture de la matrice narrative. Le jeu de répétitions qu'entraîne la structure sérielle incite effectivement le lecteur à revenir sur ses pas pour voir de quelle manière le germe initial apparaissait dans la matrice. Cette relecture du texte permet non seulement de percevoir la fécondité du premier épisode, mais aussi de prendre conscience que la création de tout récit relève de la combinaison de plusieurs choix, puisque le moindre événement, la moindre idée ou image développée à l'intérieur d'une séquence narrative aurait pu devenir le germe d'une multitude de séquences différentes. Cette relecture du texte permet aussi de donner une certaine cohérence au récit. Contrairement au récit traditionnel, celui de *Djinn* ne trouve plus son unité dans une succession continue de causes et d'effets, mais bien au sein des multiples liens formels qui relie chaque nouvelle séquence à la matrice narrative. Comme le souligne Bayer, la finalité première des systèmes sériels est « d'abord d'ordre logique ». Ils s'orientent vers un « fonctionnalisme où tout se justifie par la cohérence globale [du] système<sup>12</sup> ». Or, puisque aucune règle d'unité chronologique n'empêche maintenant l'histoire de s'arrêter pour recommencer subitement, puisque aucun principe n'empêche le récit de changer de registre de fiction, de modifier sans crier gare la voix de la narration, le sexe ou le passé (pourtant connu) du héros, une simple lecture linéaire du texte devient une source de déséquilibre et d'incompréhension pour le lecteur. Seule une relecture non linéaire du texte, qui met en lumière les règles logiques qui régissent les transformations de chaque séquence, permet de réunir les éléments du récit en un ensemble plus cohérent. Et pourtant, malgré les incohérences et la discontinuité diégétique qu'elle produit, la structure sérielle de *Djinn* ne nie pas la progression de toute intrigue à l'intérieur du roman, comme nous allons maintenant le voir.

### L'inversion des rapports de forces : la « chronique d'une mort annoncée »

Dans *Djinn*, les constants retours à la matrice narrative n'empêchent aucunement le texte de donner forme à une intrigue qui se développe progressivement à l'intérieur du récit. En comparant les différents rapports de forces qui s'instituent entre Djinn et Simon à l'intérieur de chaque séquence, nous constatons en effet que l'axiome : « La lutte des sexes [...] est le moteur de l'histoire »

12. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage*, ouvr. cité, p. 53.

(p. 19), axiome que postule Simon à la fin du premier épisode, vient engendrer un processus de transformation qui affecte l'ensemble du texte. Dans la matrice narrative, Djinn est à la tête de l'organisation clandestine que Simon désire joindre. C'est elle qui engage le jeune homme et qui lui donne ses instructions. Le fait qu'elle oblige Simon à la vouvoyer montre de plus qu'elle s'attend à ce que ce dernier lui reconnaisse une certaine autorité (p. 16). Dans la séquence B, c'est encore la jeune femme qui détient l'autorité, puisqu'elle est toujours dotée d'un plus grand savoir que Simon sur les événements et sur la maladie de Jean (p. 112). Le rapport de forces n'est toutefois plus aussi marqué que dans le premier épisode, puisque l'attraction physique qu'éprouve Simon pour la jeune femme est réciproque, cette dernière répondant même avec sensualité à ses avances (p. 120). Le rapport de forces qui s'établit entre les personnages masculin et féminin du troisième épisode est sensiblement le même, à l'exception du fait que c'est maintenant le personnage masculin qui détient un plus grand savoir sur les événements. Contrairement à la narratrice, Simon sait que les taxis jaunes sont généralement utilisés en France pour les enlèvements des jeunes et jolies filles (p. 129). Le texte nous dit même que le jeune homme se donne une certaine autorité sur la femme, lorsqu'il précise que la « constante fantaisie [de Simon], paradoxalement, s'alliait à un assez fort autoritarisme » (p. 124). Dans la séquence C, l'inversion du rapport de forces est donc concrétisée. Ce rapport n'est toutefois pas aussi marqué que dans la première séquence. Il faudra attendre la séquence D pour retrouver une inversion parfaite puisque, dans cet épisode, c'est maintenant Djinn ou, du moins, une jeune femme qui lui ressemble, qui se présente dans le hangar abandonné pour rencontrer un homme qui prétend être son employeur : « Quand mes yeux ont été habitués à la pénombre, j'ai enfin remarqué l'homme, en face de moi. Debout, immobile, les deux mains dans les poches de son imperméable, il me regardait sans prononcer un mot... » (p. 139). Certes, nous ne pouvons affirmer avec certitude que les personnages de la quatrième séquence sont Simon et Djinn, puisque leur identité n'est jamais donnée. Malgré ce manque d'information, nous pouvons tout de même conclure que « la lutte des sexes », annoncée dans la matrice narrative, a bel et bien eu lieu et a donné suite, dans le texte, à une inversion du rapport de forces qui déterminait la position d'autorité des personnages centraux. Il semble même que ce « combat des sexes » se soit soldé par un meurtre, puisque l'épilogue nous laisse entendre que le corps d'une jeune femme de vingt ans a été retrouvée dans le hangar décrit dans la

séquence D. Contrairement à ce que nous laissait supposer la théorie de l'écriture sérielle, nous retrouvons donc dans *Djinn* une trame qui se déploie progressivement tout au long du récit. Tout porte même à croire que la victoire du sexe masculin constitue le but premier du texte, puisque chaque série narrative s'arrête dès que l'inversion des rapports de forces est sanctionnée, et que le rythme du récit s'accélère toujours un peu plus, à chaque séquence, comme si le mouvement du mécanisme formel s'accélérait à mesure qu'il arrivait près de son but<sup>13</sup>.

Malgré les constantes ruptures du texte et ses nouveaux départs, le récit de *Djinn* évolue donc vers un but précis et aboutit à un événement particulier : le meurtre d'une jeune femme de vingt ans. Cette intrigue qui se développe progressivement à travers les séries est, avec la portée polysémique des matériaux de départ et les problèmes d'identité que soulève le jeu de dédoublement des personnages, un autre élément qui déroge aux principes de la musique sérielle. La présence de cette dernière permet toutefois de montrer que l'application d'une règle formelle qui s'oppose aux principes de causalité et de chronologie qui régissent généralement la narration n'empêche pas la progression de tout récit.

En s'appuyant sur les principes de la musique sérielle pour construire le récit de *Djinn*, Robbe-Grillet pousse donc encore plus loin sa recherche de structures formelles qui font apparaître comme arbitraire le caractère de tout canevas proposé par le roman traditionnel. De ce fait, nous pouvons conclure que le projet pédagogique qui sous-tend sa création dépasse de beaucoup la simple sphère de la grammaire française.

Par l'intermédiaire de ce court roman qui sillonne les différents registres de la fiction ainsi que le monde (proche des mathématiques) de la musique sérielle et qui incite à se questionner sur les notions d'intrigue et de personnage tout comme sur nos habitudes de lecture, Robbe-Grillet invite le lecteur, une fois de plus, à prendre conscience que tout récit est une construction artificielle qui tire son sens des règles qui régissent son élaboration et qu'une infinité de mondes fictifs peuvent être déduits du plus petit élément qui compose un segment narratif.

---

13. Les différentes séries du texte sont toutes d'une longueur décroissante. Dans chaque nouvelle séquence, les mêmes actions sont donc concentrées à l'intérieur de syntagmes narratifs plus courts, ce qui accélère constamment le rythme du récit.