

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 6, N^o 10

L'étude de l'espace dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

Marzieh Balighi

Professeure Assistante, Université de Tabriz

Résumé

L'espace est un élément indispensable du récit et son intégration dans la structure du roman nécessite une mise en accord avec les autres composants de la structure. Un nouveau romancier qui a rompu avec les règlements du roman traditionnel, tente de définir d'une manière nouvelle la place de l'espace dans le jeu d'ensemble des divers éléments d'une structure transformée. Dans ce travail de recherche, nous étudierons les transformations que l'espace a subies dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. C'est ainsi que nous serons témoins de la subjectivité de l'espace qui s'opère de différentes manières, entre autres: il est adapté à la vision, aux sensations ainsi qu'aux fantasmes du personnage.

Mots-clés : Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, le nouveau roman, l'espace, subjectivité, focalisation, cinéma

تاریخ وصول: ۹۱/۶/۶، تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۲۳

* E-mail: balighimm@yahoo.com

Introduction

Publiée en 1957, à Paris, aux éditions Minuit, *La Jalousie* est souvent citée comme l'exemple le plus éminent du Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet y présente d'une façon originale, l'espace, le temps et les personnages. Notre intérêt est ici de donner la priorité à l'organisation de l'espace. Certes, toute œuvre de fiction est aux prises avec l'espace, son principal mode de concrétisation : elle a besoin d'un système de lieux et de niveaux pour s'ériger et se construire. De Gustave Flaubert à Alain Robbe-Grillet le traitement de l'espace subit une évolution intense à tel point qu'il constitue la raison d'être de l'œuvre. Dans les romans traditionnels, de type balzaciens, l'espace était déjà impliqué par l'action et par le personnage. Il était évoqué comme « toile de fond » devant laquelle agissent ou parlent des protagonistes. Cet espace-là est donné par le romancier. Par contre chez les Nouveau-Romancier, surtout chez Alain Robbe-Grillet, la question de l'espace est placée au centre de son travail romanesque ainsi qu'il l'affirme lors d'un entretien avec Jean Moussaron : « Les romans qui me passionnent le plus souvent liés à la présence très forte d'un lieu. [...] mes propres livres sont aussi fortement liés à des lieux dans ma tête. »¹ Il ne faut pas chercher dans ses œuvres une correspondance explicite entre les descriptions du lieu et les sentiments des personnages. Il a repoussé l'aspect psychologique de l'espace. Il précise que les objets décrits par un texte « ne seront plus le vague reflet de l'âme du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs »². En fait, l'espace se définit comme une réalité moins objective que subjective.

Afin de mieux découvrir l'espace, il faut en reconsidérer la définition à travers des dictionnaires. Si *Le Larousse* se contente d'indiquer, « Espace : n. m. (latin. *Spatium*), étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets, l'espace est supposé à 3

¹ - Jean Pierre Moussaron, « Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête », *Eidolon*, n° 27, février 1986, pp. 17-26.

² - Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, édition Minuit, 1963, p.20.

dimensions »¹, *Le Petit Robert* entre dans d'autres détails: « I. Lieu, plus ou moins bien déterminé, où peut se situer quelque chose. II. Philo. Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies... III. Géom. Milieu conçu par abstraction de l'espace perceptif (à trois dimensions). »² *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* nous propose une analyse autrement complexe, « Espace : le terme d'espace est utilisé en sémiotique avec des acceptions différentes dont le dénominateur commun serait d'être considéré comme un objet construit (comportant des éléments discontinus) à partir de l'étendue, envisagé, elle, comme une grandeur pleine, remplie sous solution de continuité. »³. Ce qui nous frappe dès le début, c'est un rapprochement entre cette définition et une affirmation faites par Robbe-Grillet, lui-même, dans l'introduction à *L'année dernière à Marienbad*, texte paru après le tournage du film, mais qui en est la base. Il s'agit de son intention de « construire » son espace et son temps : « Enfin, j'y retrouvais la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux –ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective- sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote »⁴. Si nous nous fions à cette déclaration, à l'intention de l'auteur de réaliser par ce film « un espace et un temps purement mentaux », il faut concevoir cette option comme un choix non seulement filmique mais aussi textuel.

L'écriture de Robbe-Grillet se distingue par une grande précision géométrique ainsi que des détails surabondants (la forme, la texture, la position, l'orientation, etc.). L'abondance des lignes et des cercles intervient dans la construction du texte qui est pour le lecteur une

¹ - Jean Dubois, [dir.], *Lexis, Larousse de la langue française*, Paris, édition Larousse, 1979, p.672.

² - Alain Rey, *Le Petit Robert*, Paris, édition Dictionnaires Le Robert, 1991, t. 1, p. 617.

³ - Algirdas-Julien Greimas, Joseph Coute, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, édition Hachette Supérieur, 1993, volume 1, p. 132-133.

⁴ - Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, édition Minuit, 1961, p. 9-10.

source de malaise. La complexité d'un texte est soumise non seulement à la complexité des idées qu'il transmet, mais aussi à la complexité des lieux qui le composent. En partant de cette remarque, nous essaierons moins de dégager les idées à l'œuvre dans les textes de Robbe-Grillet que de décomposer ses types topologiques considérés comme point de départ à la compréhension du texte. A la question de savoir de quels types de l'espace il s'agit, s'en ajoute une autre : comment est-il construit ? L'étude de l'espace pose, par ailleurs, le problème du sens. Dans ce cas, où réside le sens de l'espace, est-ce qu'il est tributaire de ses formes ou de ses fonctions ou de l'usage qui lui est attribué ?

Un titre équivoque

Le titre d'un texte est l'endroit problématique de l'écriture et de la lecture. Il permet d'attirer l'attention du lecteur ainsi que d'annoncer le sens du texte. Chez Robbe-Grillet, les divers titres des romans ont en commun le fait de renfermer une dimension spatiale indéniable. Il suffit d'en rappeler quelques-uns comme : *La Jalousie* (1957), *La Maison de rendez-vous* (1965), *Dans le labyrinthe* (1959), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Topologie d'une cité fantôme* (1976), etc. Ces titres ont une sorte d'ambiguïté polysémique. Le titre de *La Jalousie*, joue délibérément sur un double sens puisqu'il désigne à la fois un dispositif spatial (« treillis en bois ou de métal au travers duquel on peut voir sans être vu. Contrevent, persienne, store »¹), et une réalité sentimentale (« sentiment mauvais qu'on éprouve en voyant un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas ou qu'on désirerait posséder exclusivement. »²). Le texte ne privilégie ni le premier ni le second sens. Ce que le titre identifie, c'est l'ensemble des pages réunies formant le roman, comme le dit Jean Ricardou : « Si les titres tendent à unifier le texte, le texte doit tendre à diversifier le titre : à le faire explorer en le soumettant à une multitude de

¹- Alain Rey, *Le Petit Robert*, Paris, édition Dictionnaires Le Robert, 1991, t. 1, p. 942.

² - *Ibid.*

définitions. »¹ Le titre semble engager l'intention de l'auteur à interpeller l'attention du lecteur et à jouer sur la confusion des sens. Le titre de *La Jalousie* est faussement évocateur d'une narration empreinte d'une forte affectivité : sentiment mauvais, inquiétude malade, douleur du cœur... Robbe-Grillet lui-même, tout en se défendant d'avoir écrit un récit sentimental, s'amuse visiblement à exploiter un schéma adultère traditionnel : une femme mariée (A...), un homme (Franck), qui n'est pas le sien, vient régulièrement lui rendre visite en laissant sa propre épouse (Christine) et leur enfant à la maison, et, enfin, le mari de A..., narrateur absent qui observe tout et dont on ne peut déceler la présence qu'à de faibles indices. Pourtant l'auteur évite soigneusement dans ce texte le lexique de l'obsession passionnelle, illustrant ce que Jean Louis Baudry affirmera quelques années plus tard dans son œuvre : « [...] si l'obsession apparaît, elle apparaît après mais pas avant, c'est-à-dire que c'est le lecteur qui peut parler d'obsession mais ce n'est pas le livre lui-même. »² Alain Robbe-Grillet lors d'un entretien sur *l'Immortelle* publié dans *Le Monde* le 1^{er} juin 1963 explique la définition du titre de son roman comme suit : « Il faut interpréter *La Jalousie* dans le double sens du terme : un coupe-vent propice à l'observation et à la surveillance ; une passion inquiète et sans pitié, déformant ce qu'on observe. [...] Tout le roman est contenu dans ce mot qui désigne à la fois l'objet et le sentiment passionné. »³ Les deux significations sentimentale et technique ne s'excluent d'ailleurs pas et l'homonymie du mot jalousie utilisée en deux sens dans le texte n'est pas le fruit du hasard, si l'on médite sur l'action du mari jaloux qui épie (sa femme, Franck, les insectes, les manœuvres, la bananeraie, etc.) à travers « le système de la jalousie » (p. 16, 40) et sur son état d'esprit qui domine le texte.

¹ - Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, collection "Poétique", Paris, éd. Seuil, 1978, p. 146.

² - Jean Louis Baudry, In « Tel Quel », n°17, 1964, p. 30-31.

³ - Alain Robbe-Grillet, lors d'un entretien sur *l'Immortelle*, *Le Monde*, 1^{er} juin 1963.

Un roman colonial

On peut parler d'un espace dans *La Jalousie*, où se déroule l'action de l'univers dramatique, c'est-à-dire, de l'espace où se développe, sur un mode dramatique, la jalousie du narrateur dont la femme A... semble être amoureuse du personnage nommé Franck. L'action de cette œuvre se passe dans une maison située dans une plantation de bananiers, entourée par d'autres plantations de bananiers ; tout est vu de la maison. En passant d'une pièce à l'autre de la maison, à travers les jalousies, le mari surveille A... Un jour A... accompagne Franck en ville et ils rentrent le lendemain. Le mari voit sa jalousie se développer et exprime à la fois son inquiétude et une forme de complexe d'infériorité. Nous ne savons géographiquement pas dans quel pays l'intrigue se passe. Le lieu n'a que des caractères tropicaux et coloniaux. Dans le roman colonial, nous voyons un espace soumis aux rythmes de la vie agricole. La plantation coloniale est isolée. La vie y est monotone, gouvernée par le cycle répétitif des semences et des récoltes. Le roman colonial marque une nouvelle perspective : l'examen des conditions de vie dans les colonies et l'étude de leur effet sur l'identité européenne. Ce phénomène caractérise la littérature coloniale de l'Angleterre aussi bien que celle de la France. Aussi, Bruce Morrissette dans *Les romans de Robbe-Grillet* commente les similarités entre *La jalousie* et *The Heart of the Matter* de Graham Greene¹.

La bananeraie de *La Jalousie* se situe dans une région montagneuse d'un pays inconnu mais appartenant à un milieu colonial. De toute façon, il ne s'agit pas d'un pays africain, car A... affirmant qu'elle ne trouve pas le climat « tellement insupportable », le compare à la

¹- Graham Greene, *The Heart of the Matter*, Londres, éd. William Heinemann and the Bodley, 1948. Résumé: Pendant la Seconde Guerre mondiale, Henry Scobie vit dans une petite ville coloniale britannique avec sa femme Louise. Mais tant d'années de mariage ont eu raison de la passion et la perte de leur fille âgée de neuf ans a laissé Louise inconsolable. Lorsque celle-ci décide de partir pour l'Afrique du Sud, Scobie se retrouve seul et fait la rencontre de la Jeune Hélène : il en tombe aussitôt amoureux. Quel sera le choix de cet homme tiraillé entre la passion et le devoir ? Dans un décor inspiré d'un de ses voyages en Afrique, Graham Grenne, un des plus grands auteurs britanniques du XX^e siècle, nous offre une variation subtile sur les thèmes de l'amour, de la trahison et de la culpabilité.

chaleur d'Afrique qu'elle avait autrefois connue (p.22). La terre décrite se situe sur la pente d'une vallée d'un pays au bord de la mer (p. 11). Les personnages descendent vers un port (p. 60), et A... et Franck parlent des différences de climat entre les montagnes et la côte où il fait plus chaud et plus lourd (pp. 92-93). Les plantations sont isolées « perdues dans la brousse » (p.87) et accessible par une seule route (p. 12). Les seuls voisins sembleraient être Franck et sa famille, et les voyages en ville sont assez rares. Tout dans la description de ce lieu rappelle les particularités coloniales : une maison aérée, entourée d'une terrasse, et remplie de meubles qui, d'après le narrateur, « figur[ent] toujours dans ces habitations de style coloniale » (p.68). Le seul divertissement paraît être, les visites fréquentes qui respectent toujours la même routine, café sur la terrasse, diner dans la salle à manger, les conversations qui aboutissent toujours au même sujets : le climat tropical et la santé de Christine qui n'arrive pas à s'y habituer, les pannes de voiture, les personnages s'assoient toujours à la même place, etc. La vie coloniale est répétitive. Le narrateur décrit la vie sur la plantation comme « la suite prévisible des travaux en cours, qui sont toujours identiques ». (p.95)

Jacques Leenhardt dans *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* aborde le rapport entre *La Jalousie* et son contexte sociopolitique et situe *La Jalousie* dans la tradition du roman colonial. Il voit cinq grandes étapes dans l'évolution du roman colonial : dans la première étape , le roman colonial avant 1890, l'Afrique est décrite comme une terre hostile, marquée par des désastres naturelles ; dans la seconde étape, de 1860 à 1920, il est question de l'exploitation de cette terre conquise et de tous les problèmes qui l'accompagnent, surtout les relations entre les Noir et les Blancs ; la troisième étape, de 1920 à 1945 marque la dégradation de l'image du colon (débauche, scandales,etc.) ; la quatrième , de 1945 à 1960, reflète la décolonisation où le colon est écartelé entre la volonté de coopérer et un sentiment de grande déception ; la cinquième, après 1960, marque le début du roman néocolonialiste.¹ Leenhardt situe *La Jalousie* à un stade liminal, harcelé entre deux moments dans l'histoire coloniale de la France ; cette lutte est bien montré dans la relation du mari et de Franck, selon Leenhardt ce dernier représente le colon de l'époque 1900-1940, riche de

¹- Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, éd. Minuit, 1977, p. 168-174.

nouvelles idées en ce qui concerne le rapport entre colon et indigène.¹ Le « mari » « pense » en 1920, tandis que Franck « pense » en 1950, mais tous deux se manifestent dans la continuité d'un récit au présent, par exemple, leur échange au sujet des chauffeurs indigènes. Le mari soutient que les Noirs traiteront un nouveau moteur comme un « Jouet » et ne sont pas responsables, tandis que Franck « pense qu'il existe des conducteurs sérieux, même parmi les noirs. »(p 25) une série des mots contradictoires (« Blanc » / « Noir », « maison »/ « nature », « ordre »/ « désordre ») font partie du vocabulaire du roman colonial.

Une construction perceptive de l'espace

La topologie romanesque se construit, à l'intérieur des textes de Robbe-Grillet, selon un ou plusieurs modes de focalisation qui orientent les perspectives et les ordonnent. En premier lieu, qu'est-ce que la focalisation ? Selon Mieke Bal, le concept de focalisation est « le résultat de la sélection, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. » Ensuite, il comporte « la vue », la vision aussi dans le sens abstrait de : « considérer quelque chose sous certain angle », et finalement la « présentation »² de ce qui a été vu. Dans cette perspective, la construction descriptive de l'espace passe toujours à l'intérieur des textes romanesques de Robbe-Grillet par la manifestation du sujet focalisateur. Dans *La Jalousie*, la construction de l'espace est tributaire de deux perception sensorielle et fictionnelle du personnage.

a) La perception sensorielle de l'espace : le regard

Dans *La Jalousie*, la description des lieux obéit à une dynamique du regard qui est soumis à une focalisation fortement encadrée. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à un exemple illustratif : « Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus

¹ - *Ibid.*, p. 171.

² - Mieke Bal, *Narratologie : Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, éd. Hes, 1983, p.37.

la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flan opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation » (p.11). Il paraît que la ligne du regard traverse trois types d'espaces que l'on peut ranger dans ces trois catégories : la première espace fixe la position et l'endroit qu'occupe le sujet focalisateur. Il s'agit de « du fond de la chambre », le lieu où le regard tire son origine. Le second type d'espace renseigne sur les divers lieux d'observation que traverse le regard. Il est question des lieux comme « la jalousie » et « la balustrade ». Ce qui caractérise le troisième espace, c'est le fait de parachever l'itinéraire du regard, objet focalisé comme le lieu du désir. Le regard du héros- narrateur joue sur « un jeu d'angle de vision menant à des contrastes entre la réalité objective et imaginaire. »¹ De même, Robbe-Grillet insiste sur la prédominance de l'œil du personnage. L'œil est pour le narrateur de *La Jalousie* le moyen de connaissance le plus satisfaisant. Le rôle de l'œil est en quelque sorte voué à l'exploration du monde extérieur. L'œil du narrateur dans ce roman serait caractérisé comme personnage du drame ainsi que Marcel Martin l'a dit : « La caméra est devenue mobile comme l'œil humain, comme l'œil du spectateur ou comme l'œil du héros du film. L'appareil est désormais une créature mouvante, active, un personnage du drame.² » Un personnage du drame, cela signifie un rôle d'agent actif d'enregistrement de la réalité matérielle.

b) La perception fictionnelle de l'espace

Les autres aspects de la construction de la spatialité romanesque relèvent ici d'un autre fait perceptif : onirique et imaginatif. A la vision immédiate de l'observation, se superpose une perception médiatisée par le rêve, le souvenir et l'imagination. Le recours à ces trois éléments place le sujet perceuteur dans une relation fictionnelle avec l'espace. La représentation des lieux obéit moins à l'objectivité du point de vue qu'à la subjectivité « délirante »³ du mari. Il ne décrit

¹ - Jean Alter, *La vision du Monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, éd. Droz, p.29.

² - Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, éd. Cerf, p. 32.

³- Robbe-Grillet, dans *Pour un Nouveau Roman*, à la page 149 décrit ce type de personnage. Il s'agit, dit-il, d'un « homme qui (...) décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire toujours dans

plus ce qu'il voit, mais ce qu'il imagine en train de voir. Par le biais du rêve et de l'imagination, le sujet opère donc un glissement d'un monde à un autre, à un monde onirique ou fantasmagorique. Ces deux visions participent à la génération des lieux et à la progression du texte.

Le récit, régi par un enchaînement de représentation, ne peut fonctionner, comme le rêve, que par série d'images, ce qui en fait une pure machine descriptive. Robbe-Grillet onirise son texte. Il convient de noter aussi ce passage de voir à imaginer. Il s'agit d'un enchaînement de points de vue qui se traduisent par le déplacement topologique du regard, d'un ici présent vers un ailleurs absent. Ainsi, chaque fois qu'un sujet projette sa perception sur un lieu, celle-ci lui sert d'alibi pour créer d'autres types de lieux. Dans *La Jalousie*, ce que le personnage perçoit se trouve toujours imposé à sa condition mentale.

Une figure topologique

Pour reconstituer la « topographie » de ce roman, nous devons d'abord observer la disposition générale des lieux où évoluent les personnages « en rapprochant les diverses indications spatiales et en établissant des ponts entre ces données toujours fragmentaires »¹.

a) La porte : Robbe-Grillet inaugure et achève l'écriture de *La Jalousie* par la mise en place d'une porte. Elle est introduite à l'orée de ces textes pour marquer un seuil que les personnages sont appelés à franchir : « Maintenant A... est entrée dans la chambre par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. » (p. 10) La porte est un signe annonciateur du commencement de la fiction et de l'ouverture de la narration. Entamer le discours du roman par l'entrée d'une porte, fait coïncider l'entrée de la maison avec le début du livre.

Sur le plan topographique, la porte assure une fonction démarcative de la circulation des personnages dans l'espace du roman. La porte renferme un statut paradoxal ; elle peut être à la fois fermée

une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations plus proches du délire ».

¹- Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, avril 1970, pp.77-94.

ou ouverte. Elle peut participer, comme le dit Jean Ricardou, « à deux catégories antagonistes : le dehors et le dedans. »¹ Occupant la place de l'entre-deux, elle génère non pas une orientation à sens unique mais une orientation à double sens. Définie comme une limite, elle s'établit en même temps au début, au milieu et à la fin de l'œuvre. Dans la page 205 de *La Jalousie*, après avoir passé une nuit à l'hôtel, A ... et Franck entrent dans la maison située dans la bananeraie : « Ils sourient en même temps, du même sourire, quand la porte s'ouvre. » L'ouverture de la porte redémarre les idées fantasmatiques du mari.

La porte recèle une invitation à l'écriture et à la lecture. Cependant sa fonction ne sert pas autant à désigner l'espace du texte, mais son importance est d'accélérer l'imagination de l'écrivain. C'est Bachelard qui dit à juste titre que la porte renferme : « une image principe, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désir et tentation, la tentation d'ouvrir l'être en ses tréfonds, le désir de conquérir tout les êtres réticents. »² Ce sont les mouvements des personnages, leur entrée et leur sortie, leur enfermement et leur errance qui participent à bien des égards à l'agencement du discours narratif de Robbe-Grillet.

b) La chambre : la représentation de la chambre passe d'abord par sa description. Elle est décrite prioritairement au niveau de sa forme géométrique : « Les quatre murs, comme ceux de toute la maison sont revêtus de lottes verticales, larges d'une dizaine de centimètres, séparée entre elles par une cannelure à double sillon (...). Cette rayure se reproduit de la même façon sur les quatre côtés de la chambre carrée cubique, même, puisqu'elle est aussi haute de plafond qu'elle est large, ou longue. » (p. 159) La chambre est bien décrite aussi dans sa forme extérieure et architecturale que par la nature des objets et des meubles qu'elles contiennent. À cette configuration s'ajoute une distribution de ces lieux dans des espaces englobées. En ce sens, elle peut s'apparenter à une salle ou à un bureau, à une cellule ou une

¹ - Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, éd. Seuil, 1991, p.214.

² - Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, éd. Presse Universitaire, 1992, p. 200.

bibliothèque. Ces dernières se donnent à voir comme étroites ou spacieuses, basses ou hautes, éclairées ou obscures, pleines ou vides. Ce caractère varié est accentué dans *La Jalousie* par les différentes appellations qui lui sont associées : « un cabinet de travail », « une office ».

La chambre se construit comme un lieu narratif qui permet le déploiement des personnages et leur position. Ainsi de la chambre, figure et système descriptif, nous passons maintenant à l'étude de ce lieu en rapport avec les personnages. Vue dans sa relation aux parcours narratifs des personnages, la chambre a une fonction érotique : la scène érotique est suggérée au lecteur suivant le mouvement du regard subjectif du narrateur-observateur (qui n'est autre que le mari jaloux) regardant sa femme A... en compagnie de son amant Franck, enfermés à l'intérieur de la chambre d'un hôtel.

L'espace de ce roman se réduit à un lieu unique, la chambre dont tous les autres lieux ne sont que le développement. Ce lieu unique correspond dans tous les cas à une chambre. « La chambre » (p 10) d'A... est la base de l'espace tout entier. En effet, elle peut être assimilée à la salle à manger, puisque le mille-pattes est indifféremment écrasé sur le mur de celle-ci (p. 27, 63, 90,97, 112, 127, 145, 202) ou de la chambre à coucher (pp. 165,166). Mais cette chambre n'est pas non plus distincte du bureau. En effet, « la gomme pour machine à écrire (...) qui se trouve dans le tiroir supérieur gauche du bureau » (130), un « massif bureau à tiroir » (124) situé dans la pièce également appelé « bureau » (123), est « un mince disque rose » (132). Or cette même « gomme à machine en forme de disque » (169) est aussi présente dans le « tiroir de la table » (169) à écrire de la chambre à coucher. Mais celle-ci ne fait également qu'un avec le port. En effet, dans ce port, le « cap Saint-Jean » (95-155), un « navire blanc » (203) est « amarré le long du wharf » (95-203). Or, « (c)'est ce motif qui figure sur le calendrier des postes, au mur de la chambre.» (155) Par conséquent, le port où A... et Franck se rendent et où ils vont finalement passer la nuit n'est en fait rien d'autre que la chambre à coucher de la maison située sur la plantation. En réalité, du fait que le personnage reste enfermé dans sa chambre, ses déplacements sont moins des démarches physiques que des

déambulations mentales. Dans ce contexte, la chambre peut légitimement apparaître comme le système mental.

c) **La ville** : la chaleur atteint son intensité maximale à la bananeraie de *La Jalousie*. Christine est confinée à la maison avec son enfant, car tous les deux ne supportent pas la chaleur et s'en trouvent indisposés (p. 17). Ce qui permet à son mari Frank de sortir seul et de rendre souvent visite à A... la femme du jaloux. Sans le savoir, l'enfant joue le rôle du complice du père en obligeant sa mère à rester près de lui. Mais celle-ci, de son côté, n'en est pas contrariée. Rendue apathique et malade par la chaleur, elle ne sait pas et ne peut pas réagir. A... au contraire, est la femme qui sait ce qu'elle veut. Habile, elle profite de l'évasion que la ville lui propose (p. 61). Elle part avec Frank pour toute une journée laissant la maison vide derrière elle. Sur la route, le véhicule tombe en panne. Frank et A... sont contraints de passer la nuit dans un hôtel en ville. La journée en ville a tout déclenché. Le mari brûle de jalousie et la ville pour lui devient un lieu de rencontre nuisible et insupportable (p. 123).

Pour A... et pour Frank, le lecteur comprend que la ville est un lieu d'accueil, complice en quelque sorte du couple illégitime. Elle ne leur offre qu'un seul restaurant où le repas est convenable (p. 91). Il leur devient alors naturel de s'y retrouver. La ville est bien pénétrée dans l'atmosphère étouffante de la bananeraie. Et ce, à l'aide de la mer. La ville de *La Jalousie* possède un port et côtoie la mer. Sans le port Frank ne serait pas là et n'aurait pas eu l'occasion de changer de véhicule. Par conséquent, l'excursion en ville n'aurait pas eu lieu. Pour Robbe-Grillet, l'ouverture de la ville à d'autres espaces est cause de malheur et d'incident divers.

Une forme géométrique

Dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet utilise abondamment des éléments géométriques comme références descriptives. Nous rencontrons des figures telles que le rond, le carré, le rectangle, le cercle, les lignes parallèles...

a) **Le rectiligne** : le rectiligne constitue un modèle formel qui revient de façon récurrente dans la topologie romanesque robbe-

grilletienne. La figure de la linéarité introduit une série de lignes géométriques qu'elle dessine ou projette sur des objets spatiaux, telles que : « carrée » (p.20), « trapèze » (p.34-35), « lignes obliques » (p.32). Deux types de lieux correspondent bien à cette forme spatiale : la rue et le couloir. Le premier a trait à une topographie externe et le second à une topographie interne. L'importance de la rectilinéarité est d'articuler la topologie essentiellement sur l'axe de l'horizontalité, par exemple la description de « la balustrade » (p.32 à 39). L'épithète rectiligne peut aussi s'attribuer à d'autres forme qui reproduisent la même structure géométrique : une route, un chemin, un tracé, une trajectoire, une voie, un boulevard, une ruelle, etc.

Quel est le fonctionnement de ces lignes droites ou courbées dans l'espace du discours robbe-grilletien? Ainsi d'un point de vue fonctionnel une rue rectiligne sert à joindre un lieu à un autre, à introduire les déplacements et les déambulations de protagonistes.

b) Le circulaire : la forme circulaire intervient dans l'œuvre de Robbe-Grillet aussi bien au niveau des simples objets qu'au niveau de la structure. Cette forme renvoie avant tout à des objets du quotidien des personnages: « les assiettes » (p.21), « miroir » (p.68), « disque » (163), « pont rondin » (p. 37), « un arrondi » (p. 33). Il paraît que l'écriture de la fiction obéit chez Robbe-Grillet à un effet de miroitement. Deux lieux stratégiques de l'œuvre se révèlent en ce sens insignes : le début et la fin du récit. Où peut-on en effet localiser le début et la fin de *La Jalousie*? La structure linéaire suffit-il à situer le début à la première page et la fin à la dernière page ? Une lecture attentive de ce roman permet de déceler un certain ressassement textuel qui justifie dans les textes la reprise littérale d'un ou de plusieurs fragments. Dans *La Jalousie* les énoncés qui clôturent les textes sont identiques à ceux de leur commencement. Le roman ne commence pas au début de l'intrigue et ne s'arrête pas quand l'intrigue se termine. Ouverture et clôture montrent la même scène : le mari – qui est le narrateur-focalisateur- espionne A... à partir de la terrasse ; les mots d'ouverture du dernier chapitre répètent ceux du premier, avec une progression significative : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (9) ; «Maintenant l'ombre du pilier se projette sur les dalles, en travers de cette partie

centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher » (210). Ces mots fixent l'heure de façon « astronomique », et pendant le dernier chapitre, l'ombre continue à s'allonger jusqu'à ce que le soleil couché l'efface tout à fait. A l'occasion de ce redoublement mimétique (la fin recopie le début et le réécrit), le texte s'incurve, tourne en rond et transforme la linéarité en circularité. De la simple inscription du motif du cercle dans les textes à la circularité systématique de l'écriture, l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet fait de cette figure le moyen de sa mouvance.

c) Le labyrinthe : l'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits. Il comporte aussi une signification virtuelle. Nous n'avons pas besoin de références ou d'images explicites du labyrinthe afin de déceler cette forme dans *La Jalousie*. La stratégie narrative de Robbe-Grillet, en particulier dans *La Jalousie*, consiste à nous lancer au milieu d'un labyrinthe textuel. La description minutieuse et objective de l'inquiétude du narrateur à un moment particulier du temps débouche sur la topologie du labyrinthe. Au lieu de donner des informations pour faciliter notre lecture et pour guider notre voyage dans le texte (informations sur les personnages et la séquence des événements), la narration nous fournit seulement une description objective de ce qui se trouve sous les yeux du narrateur.

Le manque de chronologie linéaire est aussi un autre aspect de cette structure labyrinthique. Nous ne savons pas combien de fois se sont produits certains événements (les dîners collectifs, l'apparition de l'homme au chapeau de feutre). Le narrateur est-il en train de vivre les événements, de se les remémorer, ou de les inventer, comme par exemple lorsqu'il est question du mille-pattes écrasé dans la chambre d'hôtel (p.166)?

A plusieurs reprises, le narrateur attire notre attention sur l'imprécision temporelle qui caractérise le texte, notant qu'il ne se souvient pas de la date exacte de l'anéantissement du mille-pattes: « la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » (p. 27). Ailleurs quand A... et Franck se regardent intensément, il ne sait pas si l'épisode dure plusieurs minutes ou plusieurs secondes (p. 46) et il répète que le bruit des criquets semble durer depuis toujours (p. 19, p. 144). Cette difficulté à saisir les débuts

et les fins de telle scène ou de tel incident est très importante, car elle reflète non seulement l'incertitude du mari, mais aussi une incapacité à rendre compte scrupuleusement des faits. Comme aucune série d'événements ne peut être définie, tout ce que nous pouvons faire, c'est d'accepter chaque scène et chaque description comme ayant lieu dans le temps présent de la narration. Nous sommes pris dans une chronologie complexe, confuse qu'on pourrait dire labyrinthique, où il faut accepter le moment présent, ce maintenant, comme le seul moment fixe et stable, sans essayer de la rattacher aux autres moments de l'histoire, et sans essayer de reconstruire une chronologie ou une intrigue traditionnelle. Il résulte de cet anéantissement de la chronologie et des personnages une valorisation extrême de l'espace qui devient lieu obsédant.

Dès le début du texte, les descriptions spatiales se caractérisent par une précision géométrique et une surabondance de détails quant à l'orientation de divers objets (nombreuses références aux pignons ouest, sud-ouest), à la distance qui les sépare (chiffres), et à leurs attributs (couleur, taille, état). Or, malgré cette profusion de déictiques spatiaux, s'orienter dans l'espace du texte demeure un grand défi pour le lecteur. La profusion de "rectangles", "trapèzes" et de chiffres de rangées produit un effet de confusion et d'ennui. Robbe-Grillet dans son style géométrique nous attire dans un labyrinthe de détails qui provoque une désorientation délibérée. Selon Morrissette, la précision géométrique du texte s'accorde parfaitement avec l'état mental d'un mari jaloux, à la recherche des indices qui pourraient confirmer ses soupçons. Ce personnage-narrateur apporte une attention exagérée à chaque élément de son environnement¹. Il remarque ainsi la proximité des mains d'A... et de Franck lorsqu'ils sont assis à la terrasse (p. 30) et leurs mains qui commencent à la caresser le cuir des chaises du même mouvement (p. 191). Il décrit les sourires et les regards qu'ils échangent et qu'il pense entrevoir (p. 26, p.45). Ce souci de la précision qui devient obsession de la description géométrique pourrait aussi signaler que le narrateur cherche désespérément, à délimiter, à nommer et à chiffrer l'espace autour de lui parce que c'est une façon de maîtriser au moins un aspect de sa vie, alors que le reste lui

¹ - Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, éd. Minuit, 1963, p. 132.

échappe. Il cherche manifestement à voir clair en observant minutieusement son milieu, mais les indices spatiaux ne l'aident ni à équilibrer ni à maîtriser son monde. Il ressasse toujours les mêmes scènes (l'oubli de la glace, le mille-pattes) et quand A... part, il rode dans la maison, allant de chambre en chambre, sans jamais retrouver ce qu'il recherche: la preuve de son infidélité.

Espace cinématographique

Alain Robbe-Grillet est à la fois cinéaste et romancier. L'originalité de sa démarche a consisté à introduire et à transposer les démarches de l'écriture cinématographique (screenwriting) dans l'écriture romanesque. Il "voit" l'action avant de la "raconter". *La Jalousie* a été rédigé à un moment où la France vivait l'après Seconde Guerre Mondiale et les derniers jours de son empire colonial. D'après Robbe-Grillet, les conventions romanesques existantes n'étaient plus qu'un alibi pour soutenir une nouvelle conception du monde qui n'était pas celle de sa génération. Puisque le monde autour de lui avait cessé d'être considéré comme « stable », « cohérent » et « déchiffrable », raconter lui posait effectivement un problème. Là où le fait de raconter devient impossible, un nouveau support d'expression devient nécessaire. Pour Robbe-Grillet, ce moyen d'expression est le cinéma. Comment peut-on définir le cinéma en tant qu'un intermédiaire? Ceci implique une superstructure narrative dans laquelle les procédés d'écriture des scénarios, le découpage en scènes, en séquences, en plans, en décors, en introduisant des effets de grossissement ou de concentration (zooms) évoquent le mouvement d'une caméra. Prenons par exemple, les toutes premières pages de *La Jalousie* dans lesquelles la description visuelle commence sur la terrasse (gros plan) puis se déplace vers la chambre (intérieur), ensuite se dirige vers la balustrade qui est décrite de près (gros plan, panorama). Calvin Evans décrit cette technique narrative en disant que Robbe-Grillet crée un montage d'éléments cinématographiques.¹ Evans note que cet effet de montage

¹- Calvin Evans, "Cinematography and Robbe-Grillet's Jealousy", Donald E. Stanford (dir.), *Nine Essays in Moderne Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1965, pp.118-119.

est particulièrement frappant dans un passage du texte où la narration passe de la description du mille-pattes à celle du fantôme de la description de la voiture, dont le son rappelle le bruit de la brosse dans les cheveux d'A... (p 165- 167). De cette façon, Robbe-Grillet saute d'une image à une autre par l'intermédiaire des sons évoqués.

Comme dans un film, la perspective dominante, que nous supposons être celle du mari jaloux, n'est pas identifiée comme elle l'est d'habitude dans les romans racontés à la première personne. Le mari n'explique jamais pourquoi il prête une attention toute particulière à son milieu, il ne dit jamais qu'il considère la position des chaises parce que cela lui ferait penser qu'A... veut s'asseoir près de Franck. C'est l'absence d'explication directe de la part du mari – narrateur, qui fait que nous sommes tentés d'évoquer la présence d'une caméra.

L'auteur emploie un effet de « ralenti » qui crée des pauses dans la narration, afin de souligner des échanges importants entre les personnages. Dans la scène où A... verse du cognac dans le verre de Franck, le regard qu'ils échangent dure « plusieurs minutes », mais probablement, « plusieurs secondes » ; le temps de la narration semble se figer ici (p. 46). De même, dans la scène cruciale où A... et Franck organisent leur voyage en ville et que la jeune femme demande à son mari à quel moment il programme ce déplacement, sa réponse est entrecoupée d'une description : "-« je ne sais pas... » Ils se regardent l'un l'autre, par-dessus le plat que Franck soutient d'un seul bras, vingt centimètres plus haut que le niveau de la table. – « Peut-être la semaine prochaine. »" (p.61) Avant que Franck ne pose le plat, cette conversation se poursuit avec quelques répliques, ici le temps des actions se fige, tandis que le dialogue continue, ce qui fait ressortir l'importance de cet échange aux yeux du mari qui écoute. Il y a des transitions de scènes, technique cinématographique dans laquelle une image se substitue lentement à une autre. Dans l'épisode où le narrateur décrit le bureau (p.77), la description de la photo d'A... donne lieu à une description d'A... sur la terrasse.

Lorsque Robbe-Grillet aborde lui-même le rapport entre le cinéma et le roman moderne, il n'accorde pas la primauté à l'objet et au visuel, mais plutôt, à la représentation du temps : « Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film

et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec des horloges ou du calendrier.»¹ L'influence du cinéma se traduit donc par une certaine liberté au niveau du temps qui permet à l'auteur de pénétrer dans la conscience humaine.

Même si les transitions, entre différents passages dans *La Jalousie*, rappellent le mouvement d'une caméra qui enregistre une scène sous plusieurs angles, l'important est que ce mouvement soit déterminé par le regard du mari jaloux qui est subjectif : il se concentre sur les détails qui démontrent sa jalousie (la feuille bleue, la proximité des mains d'A... et de Franck, la distance de leur chaise, la scutigère).

Ainsi, nous pouvons observer certaines techniques narratives empruntées au cinéma (changement de perspective, transition entre les scènes, absence de narrateur), mais aussi remarquer que ces effets cinématographiques se combinent avec des éléments traditionnels du roman (l'identification du narrateur, l'intrusion de l'auteur). Ce roman brise les conventions romanesques et présente une nouvelle vision du monde, laquelle est déterminée par des conventions d'un autre genre, le cinéma.

Conclusion

L'étude topologique de *La Jalousie* a fait ressortir non seulement un titre qui condense une thématique spatiale, une description de la topologie coloniale et une interaction des formes géométriques, mais aussi la présence d'une superstructure narrative du cinéma. Au fur et à mesure de notre lecture, nous avons constaté que le statut de l'espace subit une variation et une évolution constantes. Le roman déconcerte, par la minutie des descriptions de l'espace (les fenêtres, la terrasse, les quinconces de la plantation, la trace du mille-pattes écrasé sur la cloison), les reprises de chaque épisode, de chaque observation, le remplacement de toutes les notions temporelles par des notions spatiales. Sur le plan topologique, la récurrence de certaines configurations spatiales : linéaire ou circulaire, cubique, carrée ou rectangulaire constitue une série de types géométriques formels. Un

¹ - Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p.130.

autre type informel en l'occurrence le « labyrinthe » vient s'ajouter à ces derniers et s'interprète à l'intérieur du cadre de l'espace romanesque. L'activité créatrice du narrateur est remarquable, car dans *La Jalousie* c'est le regard du narrateur, inquiet, soupçonneux, qui décrit et crée le monde. Le sujet observateur ne décrit plus ce qu'il voit, mais ce qu'il imagine voir ; non plus l'espace de l'extérieur mais celui de leur espace mental. Celui-ci conduit aussi bien le narrateur que les personnages et le lecteur à déambuler à travers le dédale des signes et des parcours, des lignes du texte. L'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur se met à le présenter plutôt qu'il ne raconte l'histoire, en tout cas, ne dit l'histoire que par le truchement de l'espace. Les protagonistes sont désarmés face à un espace qui les rejette et les dépossède de leur statut de sujets et de leur projet. Au sein de cette œuvre, nous constatons une certaine tension entre un modèle romanesque, le roman colonial, avec son cadre scénique, ses personnages et son intrigue banale, et un nouveau modèle, le Nouveau Roman avec ses contradictions spatio-temporelles, son narrateur/personnage absent, ses descriptions objectives. Les contradictions du texte, qui signalent l'extrême instabilité du monde externe, et la minutie de la description créent une nouvelle façon de représenter le monde historique réel. Mais, tout cela est clarifié par une nouvelle technique narrative : l'appropriation des conventions cinématographiques qui permet à l'auteur de jouer avec la temporalité romanesque traditionnelle et de communiquer un nouveau sentiment de la réalité du monde. Cette conception nous incite non seulement à reconsidérer notre conception du monde, mais aussi sa représentation littéraire, le rapport de l'auteur au monde qu'il crée, et notre rôle dans l'interprétation de ce monde textuel.

Bibliographie

- Alter, Jean, *La vision du Monde d'Alain Robbe-Grillet*, éd. Droz, Genève, 1966.
- Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, éd. Presse Universitaire, Paris, 1992.
- Bal, Mieke, *Narratologie : Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, éd. Hes, Utrecht, 1983.
- Baudry, Jean Louis, In « Tel Quel », n°17, 1964.
- Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », in *Etude littéraire*, vol. 3. N° 1, Les Presses de l'Université Laval, 1970.
- Dubois, Jean, [dir.], *Lexis, Larousse de la langue française*, édition Larousse, Paris, 1979.
- Evans, Calvin, "Cinematography and Robbe-Grillet's Jealousy", Donald E. Stanford (dir.), *Nine Essays in Moderne Literature*, Baton Rouge, Louisiana State, University Press, 1965
- Greene, Graham, *The Heart of the Matter*, Londre, éd. William Heinemann and the Bodley, 1948.
- Greimas, Algirdas-Julien, Couté, Joseph, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, édition Hachette Supérieur, Paris, 1993, volume 1.
- Leenhrdt, Jacques, *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, éd. Minuit, Paris, 1977.
- Martin, Marcel, *Le langage cinématographique*, éd. Cerf, Paris, 1967.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*. éd. Minuit, Paris, 1963.
- Moussaron, Jean Pierre, «Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête». *Eidolon*, n° 27, février 1986.
- Rey, Alain, *Le Petit Robert*, édition Dictionnaires Le Robert, Paris, 1991, t. 1.
- Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, collection "Poétique", éd. Seuil, Paris, 1978.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, éd. Seuil, Paris, 1991.
- Robbe-Grillet, Alain, *Entretien sur l'Immortelle*, *Le Monde*, 1^{er} juin 1963.

- Robbe-Grillet, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, édition Minit, Paris, 1961.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Minit, Paris, 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour Un Nouveau Roman*, Minit, Paris, 1963.



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی